

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

**Науковий вісник
Національного музею історії України**

Матеріали щорічної міжнародної науково-практичної конференції
Національного музею історії України:

статті
публікації
повідомлення

Збірник наукових праць

Видається з 2016 року

**Випуск 1
Частина друга**

**Київ
2016**

УДК 069:94+902(477)(082)

Наукове видання

Затверджено до друку Вченою радою Національного музею історії України.
Протокол № 1 від 5 липня 2016 р.

Редакційна колегія:

Т. В. Сосновська (голова), к. і. н. Б. В. Бернадський, А. Г. Богдалов, к. і. н. А. С. Бойко-Гагарін,
к. і. н. Я. О. Вовк, д. і. н. Л. В. Вакуленко, к. і. н. В. М. В'ятрович, к. і. н. Б. М. Галайко, д. і. н. В. Ф. Деревінський,
к. і. н. К. Л. Диса, к. і. н. Я. В. Затилюк, к. і. н. О. С. Іщук, к. і. н. Л. С. Клочко, к. і. н. Л. В. Кулаковська,
І. М. Кулик, к. і. н. С. А. Купрієнко, О. С. Кучерук, к. і. н. О. В. Оногда, Ю. В. Осташевська, к. і. н. Б. К. Патриляк
(відп. ред.), д. і. н. І. К. Патриляк, к. і. н. Ю. Б. Полідович, к. і. н. О. О. Попельницька (відп. секретар),
к. і. н. О. Б. Походяща, О. О. Пукліна, к. і. н. А. О. Руккас, М. І. Савчук, д. і. н. О. В. Симоненко,
к. і. н. О. Г. Сокирко, к. і. н. М. А. Срібна, М. О. Стрельник, Л. В. Строкова, к. і. н. О. Г. Тараненко,
к. і. н. О. Н. Фрасинюк, д. і. н. Т. В. Чухліб, д. і. н. М. В. Яременко.

Усі матеріали рецензовано.

Науковий вісник Національного музею історії України. Зб. наук. пр.: у двох частинах. Випуск 1. Частина друга.
/ Відп. ред. Б.К. Патриляк. – К.: Національний музей історії України, 2016. – 296 с.

ISBN 978-617-7193-98-1

Збірка наукових праць матеріалів щорічної науково-практичної міжнародної конференції Національного музею історії України у 2015 р.

Розрахована на фахівців у галузі музеєзнавства, музейних працівників, викладачів, аспірантів, студентів вищих навчальних закладів гуманітарного профілю.

УДК 069:94+902(477)(082)

Автори вміщених статей та матеріалів висловлюють власну думку, що не обов'язково збігається з поглядами членів редколегії і несуть відповідальність за достовірність наведених фактів.

Усі права застережено. Передрук можливий зі згоди редакції та авторів статей.

ISBN 978-617-7193-98-1

© Автори статей, 2016

© Національний музей історії України, 2016

ЗМІСТ
Друга частина

CONTENTS
Part two

ІСТОРИЧНА БІОГРАФІСТИКА

HISTORICAL BIOGRAPHICAL STUDIES

- Олена Шевченко** 8 **Olena Shevchenko**
Д. С. Федоров – меценат і колекціонер та його зібрання у колекції НМІУ
D. S. Fedorov – Philanthropist and Collector and His Collection in the NMUH
- Надія Мірошниченко** 13 **Nadiia Miroshnychenko**
Світоглядні засади педагогічних поглядів Миколи Неплюєва
The Worldview Principles of Mykola Nepliuiev's Pedagogical Views
- Наталія Кошова** 18 **Natalia Koshova**
Участь Надії Суровцової у становленні та діяльності Міністерства закордонних справ 1917–1918 рр.
Nadiia Surovtsova's Participation in the Formation and Work of the Ukrainian Foreign Office in 1917–1918
- Олександр Ішук** 24 **Oleksandr Ishchuk**
Епізод політичних репресій у Всеукраїнському музейному містечку, 1937 р.: арешт та засудження Кирила Юхимовича Коршака
Political repressions' episode in the All-Ukrainian Museum Town (Kyiv) in 1937. Kyrylo Yukhymovych Korshak's Arrest and Conviction
- Олена Попельницька** 31 **Olena Popelnytska**
Антон Казимирович Левкович – перший директор Центрального історичного музею у Києві: 1935–1937 рр.
Anton Kazymyrovych Levkovych – the First Director of the Central Historical Museum in Kyiv: 1935–1937
- Ольга Павлова** 42 **Olha Pavlova**
Музейний педагог Афанасій Луньов (1919–2004): до 60-річчя Пархомівського художнього музею імені А. Луньова
Panas Luniov, a Museum Educator (1919–2004): 60th Anniversary of Panas Luniov Parkhomivskyi History and Art Museum
- Олена Черняхівська** 45 **Olena Cherniakhivska**
Дослідницька і видавнича діяльність Києво-Печерського історико-культурного заповідника (50–70-і рр. ХХ ст.) у персоналіях його науковців
Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve Research and Publishing Activities of the 1950s–1970s in Its Staff Personalia
- Лариса Горенко** 51 **Larysa Horenko**
Лубенський краєзнавчий музей: історія, події, факти (до 35-річчя від дня пам'яті І. Горенка)
Lubny Regional History Museum: History, Events, Facts (Dedicated to 35th Anniversary of I. Horenko Commemorative Day)
- Марина Принь, Олександр Принь** 55 **Maryna Pryn, Oleksandr Pryn**
До історії українського музейництва: Тімашева Марія Семенівна (1894 – після 1955 р.)
On the History of Ukrainian Museums: Timasheva Mariia Semenivna (1894 – After 1955)
- Тетяна Радієвська, Олена Якубенко** 59 **Tetiana Radievska, Olena Yakubenko**
Музейний відлік життя Тамари Григорівни Мовші
The Museum Period of Tamara Hryhorivna Movsha's life
- Віра Павлова** 74 **Vira Pavlova**
Надія Шендрик: сторінки життя
Nadiia Shendryk: Pages of Life
- Людмила Авер'янова** 80 **Liudmyla Averianova**
Художнє скло Заслуженого художника України С. Сміян (1940 р. н.) з колекції НМІУ (до 75-річчя з дня народження)
Art glass of the Ukrainian Honored Artist S. Smiian (1940) from the NMUH Collection (Dedicated to 75th Anniversary of Her Birth)

**Олександр Сердюк, Анастасія Куваннікова,
Юлія Ізюмченко**
Візуальний аналіз та приклади авторської
графіки В. Короленка «про Мултанську
справу» (присвячується пошукачам архівів,
сім'ї А. Дядюченко, та ілюстраторам
«Мултанської справи»)

**93 Oleksandr Serdiuk, Anastasiia Kuvannikova,
Yuliia Iziumchenko**
Visual Analysis and Examples of V. Korolenko's
drawings «about the Multan Case» (Dedicated to
the Archival Searchers, A. Diadiuchenko's Family
and the Multan Case's Illustrators)

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, ІКОНОГРАФІЯ

ART HISTORY, ICONOGRAPHY

Дмитро Степовик
План внутрішнього мистецького оформлення
Володимирського собору: іконостаси і
настінне малярство

97 Dmytro Stepovyk
The Interior Decoration Plan of St. Volodymyr's
Cathedral: Iconostases and Mural Paintings

Олена Походяца
Портрет Дмитрія Ростовського в колекції
НМІУ

105 Olena Pokhodiashcha
Dymytrii of Rostov's Portrait from the NMUH
Collection

Анастасія Вітрянська
Графічні твори художників Альбрехта та
Жана-Віктора Адамів в колекції НМІУ

112 Anastasiia Vitrianska
Graphic works of Painters Albrecht and Jean
Victor Adam from the NMUH Collection

Олена Миронюк
Особиста колекція ікон Архімандрита
Порфирія Успенського

124 Olena Myroniuk
Archimandrite Porfyrii Uspenskyi's Personal
Collection of Icons

Володимир Індутний
Стилістичний та трасеологічний аналіз
картини Пауля Пітера Рубенса «Венера та
Амур»

126 Volodymyr Indutnyi
Stylistic and Traseologic Analysis of Peter Paul
Rubens' Picture «Venus and Cupid»

Наталія Сапфірова
Предмети Фабрики художньо-ювелірних
виробів Й. Маршака у зібраннях вітчизняних
та закордонних музеїв

135 Nataliia Sappirova
Artefacts of Y. Marshak's Art and Jewelry Factory
in the Collections of Ukrainian and Foreign
Museums

МУЗЕЙНА СПРАВА В УКРАЇНІ

MUSEOLOGY IN UKRAINE

Сергій Ільчишин
Особливості музейної справи
Надзбручанського краю

141 Serhii Ilchyshyn
Features of Nadzbruchansky Region's Museology

Олександр Мірущенко
Висвітлення подій XVII–XVIII ст. у Музеї
історії запорозького козацтва: баланс між
патріотичним та естетичним вихованням

145 Oleksandr Mirushchenko
Highlighting the Events of the 17th–18th
Century in the Zaporizhzhian Cossacks History
Museum: the Balance Between Patriotic and
Aesthetic Education

Олена Мокроусова
Архітектурні музеї Києва: втрачені
можливості та перспективи

150 Olena Mokrousova
Architectural Museums of Kyiv: Missed
Opportunities and Prospects

Альона Якубець
Система управління музейною справою в
УРСР (1945–1953 pp.)

160 Aliona Yakubets
System of Museum Administration in the USSR
(1945–1953)

- Ірина Матушчак** 166 **Iryna Matushchak**
Збереження пам'яток матеріальної культури релігійного призначення у фондovій колекції НКЗ «Гетьманська столиця»
The Conservation of Material Culture Monuments of Religious Function in the NHCP «Hetman's Capital» Collection
- Анна Наїф Амер** 175 **Anna Naif Amer**
Формування археологічної колекції та сучасне оновлення Музею археології Харківського національного університету імені В. Каразіна
Formation of Archaeological Collections and Modernisation of the Archaeology Museum of V. Karazin Kharkiv National University
- Валентина Надольська, Тетяна Борис** 178 **Valentyna Nadolska, Tetiana Borys**
Поповнення фондів музеїв художнього профілю в Україні (кінець XIX – перша третина XX ст.)
Acquisitions for Art Museums' Collections in Ukraine (Late 19th– Early 20th Century)
- Юлія Зиновієва** 183 **Iuliia Zynoviiva**
Матеріальне забезпечення Першого державного музею і всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка та їхніх співробітників у 1920-х рр. (за матеріалами наукового архіву НХМУ)
Financial Security of the First State Museum, Taras Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum and Their Staff in 1920s (Based on the National Art Museum of Ukraine Research Archive's Documents)
- Володимир Індутний, Олена Походяща** 188 **Volodymyr Indutnyi, Olena Pokhodiashcha**
Загальні проблеми в охороні культурної спадщини України та авторизація музейних предметів
General Problems in the Protection of the Cultural Heritage of Ukraine and the Authorization of Museum Objects

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗЕЄЗНАВСТВА

CURRENT ISSUES OF MUSEOLOGY

Науково-фондова робота, здобутки і перспективи

Collections Management, Achievements and Prospects

- Каріне Котова** 194 **Karine Kotova**
Науково-фондова робота Національного музею історії України: сучасне використання набутого досвіду
Collections Management in the National Museum of Ukrainian History: Modern Application of Gained Experience
- Дарина Іванова** 197 **Daryna Ivanova**
Зберігання масового матеріалу в фондах Музею археології Харківського національного університету імені В. Каразіна
Preservation of Mass Material in the Collections of the Archaeology Museum of V. N. Karazin Kharkov National University

Новітні методи роботи із музейними зібраннями

Contemporary Methods in Work with Museum Collections

- Наталія Хамайко, Наталія Онопрієнко** 199 **Natalia Khamaiko, Natalia Onopriienko**
Застосування рентгенографічного методу в дослідженнях археологічного металу поганої збереженості
Application of X-ray Methodology in Research of Poorly Preserved Archaeological Metal
- Дмитро Кепін** 206 **Dmytro Kepin**
З досвіду музеєфікування археологічних пам'яток Уралу, Сибіру та Далекого Сходу
From the Experience of the Museumification of Archaeological Monuments in the Urals, Siberia and the Far East

Музейна педагогіка та освіта в музеї

Museum Pedagogy and Museum Education

- Лариса Коцар** 213 **Larysa Kotsar**
Інтерактивні уроки для учнів молодших класів в експозиції музею «Давня історія України»
Interactive Lessons for Primary School Children in the Museum Exhibition «Ancient History of Ukraine»
- Наталя Лихицька** 218 **Natalia Lykhytska**
Особливості екскурсійної роботи з дітьми дошкільного та молодшого шкільного віку на досвіді проведення екскурсії «Прогулянка музеєм»
Features of Guided-Tours for Preschool and Primary School Children Based on Hands-on Experience of the Program «Walking Around Museum»
- Зоряна Бухманська, Андрій Бойко-Гагарін** 222 **Zoriana Bukhmanska, Andrii Boiko-Gagarin**
Досвід проведення в НМІУ інтерактивної лекції-заняття «Нумізматика на дотик. З історії грошового обігу України» для дітей з вадами зору
Experience of Interactive Lectures «Numismatics by the Touch. From the History of Money Circulation in Ukraine» in NMUH for Children with Visual Impairments
- Світлана Слостеннікова, Ірина Супрунюк** 224 **Svitlana Slastennikova, Iryna Supruniuk**
Розвиток психічних, пізнавальних властивостей та процесів учнів початкової школи під час інтерактивної екскурсії (на досвіді екскурсії-квесту «Дари богів»)
Developing Primary Children's Psychic and Cognitive Abilities Through an Interactive Game (Based on the Quest «Gifts of the Gods»)
- Ірина Вітрик, Ірина Костюк** 227 **Iryna Vitryk, Iryna Kostiuk**
Робота зі студентами у НМІУ (на прикладі співпраці НМІУ та НАОМА)
Working with Students at NMUH (Based on the Cooperation Between the Museum and the National Academy of Fine Arts and Architecture)
- Наталія Сердюк** 230 **Natalia Serdiuk**
Досвід роботи НІКЗ «Гетьманська столиця» з дитячою аудиторією
Work Experience of NHCP «Hetman's Capital» with Children Audience
- Jarosław Chadaś** 237 **Jarosław Chadaś**
Muzeum Dobranocek ze zbiorów Wojciecha Jamy w Rzeszowie, jako muzeum dla dzieci w każdym wieku. Krótka opowieść o powstaniu krainy dobranocek
The Museum Dobranocek in Rzeszow, the Museum for Children of All Ages
- Ярослав Хадась**
Музей «Добранічок» у Жешуві – музей для дітей будь-якого віку

Реставрація та консервація музейних колекцій

Restoration and Preservation of Museum Collections

- Леся Дідух, Ірина Костюк, Юрій Бут** 240 **Lesia Didukh, Iryna Kostiuk, Yurii But**
Плінфи з князівським знаком з розкопок на території Десятинної церкви у зібранні НМІУ
Plinthos with the Prince's Sign from the Excavations of the Church of the Tithes in the NMUH Collection
- Олена Гаврилюк, Алла Борисюк** 247 **Olena Gavryliuk, Alla Borysiuk**
Дослідження і реставрація військового барабана другої половини XVIII ст.
Research and Restoration of the Military Drum of the Second Half of 18th Century
- Марія Джулай, Олена Шевченко** 253 **Maria Dzhulai, Olena Shevchenko**
Ятагани з колекції НМІУ
Yataghans in the NMUH Collection

Наталія Ревенок	258	Revenok Natalia
Особливості реставрації творів з фарфору та фаянсу провідних підприємств України XIX – поч. XX ст. з колекції Національного музею історії України		Restoration Features of Porcelain and Faience of the Leading Enterprises of Ukraine in 19th–Early 20th Century from the National Museum of Ukrainian History Collection
Вадим Артеменко	262	Vadym Artemenko
Розробка нового методу експонування двобічного живопису		Development of New Exhibition Method of Double-Sided Paintings
Список скорочень	267	List of Abbreviations
Відомості про авторів	269	About the Authors
Анотації	272	Summaries

Олена Шевченко

Д. С. ФЕДОРОВ – МЕЦЕНАТ І КОЛЕКЦІОНЕР ТА ЙОГО ЗІБРАННЯ У КОЛЕКЦІЇ НМІУ

Комплексне вивчення музейних колекцій дає змогу розкрити історію походження предметів, їхню долю, пов'язану з надзвичайними людьми чи подіями [1, 5]. У процесі вивчення фондової групи «Речі з вмістом дорогоцінних металів» нас зацікавили предмети з маркуванням, нанесеним червоною фарбою, що складалося з абрєвіатури «ХП» та трьохзначних номерів, що не відповідають сучасним шифрам НМІУ, і які, як з'ясувалося, є маркуванням Київського художньо-промислового і наукового музею (КХПНМ). Під час дослідження було проведено роботу з уточнення атрибуції виявлених предметів та встановлення їхньої історії.

Втрата частини обліково-фондової документації НМІУ в роки Другої світової війни дещо ускладнила роботу щодо уточнення походження депаспортизованих предметів. Ті музейні документи, що вціліли у воєнні роки, зараз зберігаються у Національному художньому музеї України, а їхні копії – у Національному музеї українського декоративно-прикладного мистецтва (НМУДПМ) та НМІУ. Тому першою відправною точкою нашого дослідження стали на-



Рис. 1. Обкладинка інвентарної книги Художньо-промислового та наукового музею.

укові архіви та бібліотеки цих музеїв.

Дослідження, розпочате з копій довоєнних інвентарних книг НМУДПМ, допомогло ідентифікувати предмети, записані у січні 1909 р. під номерами ХП 286–315, які за описами відповідають експонатам НМІУ (рис. 1). Наприклад, інв. номером ХП–287 позначено «Жбан серебряный с ручкой и крышкой, вызолоченный, на трёх шаровидных ножках; витая поверхность украшена тремя медальонами с выпуклыми изображениями цветов; на крышке надрезанный гранат; метка N – Нюрнберг; другая – метка мастера Кристофера Заденберга (1557–1573); вес – 1 фн. 94,3 зол.». Цей предмет (РДМ–1069) представлений у зібранні НМІУ: кружка з кришкою, виготовлена у м. Нюрнберзі у XVI–XVII ст.

Записані у тому ж 1909 р. дві братини у срібній оправі (ХП–293, 294), що мають сучасні інв. №№ РДМ–937 та РДМ–942, експонуються у НМІУ на виставці «Скарби музею».

Записана в інвентарній книзі КХПНМ за № ХП-296 стопа із зображенням біблійного богатира Самсона, що роздирає пащу лева (РДМ-965), представлена в експозиції НМІУ «Україна у XVIII ст.».

Прикрашений карбованим рослинним орнаментом кавник (ХП-301), що має кілька англійських та російських клейм, має сучасний інв. № РДМ-1342 (рис. 2).



Рис. 2. Кавник. Велика Британія, ХІХ ст. РДМ-1342.

Слід згадати ще чотири срібні жалувані ковші (РДМ-923, 964, 966, 967), що відповідно мають номери КХПНМ: ХП-317, 311, 313, 315 (рис. 3, 4).



Рис. 3. Ківш жалуваний. Російська імперія. РДМ-923.



Рис. 4. Ківш жалуваний. Російська імперія. РДМ-966.

Отже, в колекції дорогоцінних металів НМІУ зберігається 9 предметів з шифром «ХП», в 1909 р. записаних до інвентарної книги КХПНМ як такі, що надійшли «...по духовному заповіщанню Д. С. Федорова» [2]. З колекції Д. С. Федорова, певно, походять ще кілька предметів з зібрання НМІУ. Тому логічним було знайти відповідь на питання: хто ж цей чоловік?

Перші відомості про нього ми отримали з інтернет-ресурсів: «Федоров Дмитрий Сергеевич (1855–?), из московских дворян, сын действительного статского советника Сергея Петровича Федорова и Екатерины Александровны, урожд. Быковой, корнет Кавалергардского полка (1875), поручик (1879), в 1885 г. – ротмистр, в 1889 г. – надворный советник, чиновник особых поручений при киевском генерал-губернаторе, в 1890 г. – камер-юнкер, в 1891 г. – волынский вице-губернатор, в 1894 г. – камергер, киевский вице-губернатор и почетный гражданин Житомира; в 1896 г. – причислен к Министерству внутренних дел, в 1906 г. – действительный статский советник. Сослуживец М.М. Осоргина по Кавалергардскому полку, друг Я. Г. Жилинского и А. А. Киреева» [3] (рис. 5).



Рис. 5. Портрет Д. С. Федорова

Інше інформаційне джерело подає більш детальну інформацію: «Походив з дворян Московської губернії. Син дійсного статського радника Федорова Сергія Петровича та Катерини Олександрівни. Виховувався у школі, з 4 серпня 1875 р. – корнет Кавалерградського полку, з 1879 р. – поручик, з 1885 р. – штабс-ротмістром, з 16 травня 1879 р. по 5 травня 1885 р. – полковий скарбник, з 19 березня 1882 р. по 5 травня 1885 р. – полковий квартирмейстер. 9 травня 1885 р. призначений офіцером для особливих доручень до канцелярії Східно-Сибірського генерал-губернатора, із зарахуванням ротмістром армійської кавалерії. В 1889 р. стає надвірним радником і призначений чиновником особливих доручень при Київському генерал-губернаторові А. Ігнат'єві. В 1890 р. стає камер-юнкером. 9 жовтня 1891 р. призначений на посаду Волинського віце-губернатора. В 1894 р. жалуваний камергером і вибраний почесним громадянином Житомира (в той час – губернське місто Волинської губернії). Був попечителем Волинської духовної семінарії. 24 лютого 1894 р. призначений на посаду Київського віце-губернатора. В березні 1896 р. залишає посаду і поступає на роботу до Міністерства внутрішніх справ. З 1906 р. – дійсний статський радник. Помер в липні 1908 р. В заповіті залишив КХПНМ, почесним членом якого був, сорок чотири предмети зі своєї колекції старожитностей. Похований в с. Колпитів (нині Локачинського р-ну Волинської обл.) в церкві, збудованій на його кошти в 1900 р. З 1882 р. був одружений з дочкою відомого бібліографа, статс-секретаря Михайла Миколайовича Лонгінова, Оленою Михайлівною, мав від неї сина Михайла» [4].

Подальші пошуки в ЦДІАК України та ЦДАМЛМ України дали результати: нами були виявлені документи про призначення Д.С. Федорова на посади Волинського та Київського віце-губернаторів, листування Міністерства внутрішніх справ та Губернатора Подільського, Київського та Волинського, його роль у створенні КХПНМ; у листах графа О. Ігнат'єва, О. Неверова йдеться про нагороди Федорова та його «моральне обличчя» – Федоров був розлучений і не мав права одружуватися вдруге [5, 6]. У графі «Содержание входящих бумаг» Книги вхідної та вихідної документації КХПНМ за 1908–1913 рр., яка зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України (ЦДАМЛМ України), зроблено запис «Душеприказчика умершего Д. С. Федорова, графа П.А. Игнат'єва заявление о пожертвовании разных вещей музею на 70 000 рублей», який підтверджує передачу предметів до музею [7].

Подальші наші пошуки привели до київської газети «Сегодня», у якій 18 жовтня 2008 р. було розміщене повідомлення «Дар киевскому городскому музею», передруковане зі столичної літературно-політичної газети Південно-Західного краю «Киевлянин» за 18 жовтня 1908 р.: «Бывший киевский вице-губернатор, камергер Д. С. Федоров, скончавшийся в июне с. г., оставил духовное завещание, утвержденному 23 августа Луцким окружным судом к исполнению, киевскому музею, в коем состоял почетным членом, сорок четыре предмета из своей коллекции редкостей и старинных вещей. В пункте 1 завещания четыре предмета указаны; остальные же сорок должны быть избраны экспертами из числа старинных серебряных вещей (ковши, братины, стопы). Жертвователю в своем завещании просит принять от него в дар все 44 предмета без права отчуждения и по желанию покойного они должны составить в музее особую коллекцию его имени. Часть вещей находится в квартире завещателя в С.-Петербурге, по Французской набережной, д. № 18, а часть хранится в банке. В настоящее время душеприказчик покойного Я. Г. Жмилинский предлагает администрации музея о назначении из своего состава экспертов для выборки и принятия завещанных Д. С. Федоровым музею вещей» [8].

Отже, тепер у нас є підтвердження запису в інвентарній книзі київського Художньо-промислового і наукового музею про заповіт Д. Федорова. Але було б дуже цікавим знайти і сам заповіт.

Доля Дмитра Сергійовича Федорова тісно пов'язана з с. Колпитів Локачинського р-ну Волинської обл. «Кожного нового прихожанина, який відвідає церкву Нерукотворного Спаса в селі Колпитів Локачинського району, неодмінно здивує біла мармурова плита, під якою покоїться прах російського генерала Дмитра Федорова. Виділивши кошти на будівництво церкви у селі, Федоров заповів поховати своє тіло саме тут. Вдячні селяни за меценатство та щирю душу виконали заповіт» [9]. Так починається стаття Руслани Татарин «У церкві – могила генерала» у волинській газеті «Вісник». Автор розповідає про Федорова, будівництво церкви та людей, які переказали спогади старожилів, і з теплотою згадували «...високого, ставного, доброго серцем генерала Дмитра Федорова...».

Луцька газета «Волинь» опублікувала статтю про Федорова журналіста Світлани Головачук, що має назву «Сила громади». У ній теж розповідається про відбудовану церкву Нерукотворного Спаса та Д. Федорова «...Спорудив церкву в 1900 р. Дмитро Федоров, камердинер імператорської величності. Не маючи сім'ї, він не шкодував грошей на добротність. Саме на кошти цього росіянина у Колпитові, де працювала панська гуральня, зведено ще й школу...» [10].

Отже, виявляється, Д. Федоров був також благодійником та меценатом. Цей аспект його особистості не менш цікавий, тому ми знайшли можливість зв'язатися зі Світлою Головачук і поспілкуватися про публікацію в газеті з надією отримати більше інформації. Зі слів журналістки стало відомо, що для написання статті вона відвідала с. Колпитів. Спогади та розповіді місцевих жителів і стали основним матеріалом повідомлення. Ось що розповідає сільський бібліотекар: «Пан був далеко не останньою людиною при дворі. До нашого села навідувався не часто, але все-таки приїздив. Старожили розповідають, що був доброю людиною: роздавав землі, позичав гроші під малі відсотки. Але на одному з банкетів Дмитра Федорова отруїли. Певно, комусь не сподобалася його прихильність до простого люду. Коли тіло везли до Колпитова, аби поховати в церкві, як він заповів, то у кожному селі міняли коней...» [10], що свідчить про велику повагу та шану людей до нього. Як і в повідомленні Р. Татарин, так і в статті С. Головачук згадується заповіт генерала щодо його поховання.

З останнього повідомлення дізнаємося, що заповіт на поховання зберігається у місцевому історичному музеї, який працює при школі у с. Колпитів. Це невеличке посилання дає нам надію на те, що з часом знайдеться і заповіт на дарування вишуканих дорогоцінних предметів Київському міському музею, складений Д. Федоровим.

Таким чином, керуючись архівними, літературними джерелами, музейною документацією, збором свідчень очевидців, нами було досліджено певний період життя відомої людини, мецената і колекціонера. Було підтверджено походження окремих предметів у збірці дорогоцінних металів, які нині вже стали для музею не просто коштовними експонатами, а артефактами, що відображають цілу епоху.

Джерела та література

1. Ковтанюк Н. Проблеми комплектування матеріалів з новітньої історії України // **НМІУ: поступ у третє тисячоліття**. Тем. зб. наук. праць. Київ, 2004.
2. Инвентарная книга по учёту экспонатов художественно-промышленного отдела №№ 1–1334 за 1899–1939 гг. // **НМУДПМ**, оп. 1А, спр. 4.
3. Осоргин М. **Вспоминания. 1861–1920 гг. / Именной указатель** [Електронне джерело]. – Режим доступу: <http://feb-web.ru/feb/rosarc/mmo/mmo-870-.htm>. – Назва з екрана.
4. **Фёдоров, Дмитрий Сергеевич** [Електронне джерело]. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Фёдоров_Дмитрий_Сергеевич. – Назва з екрана.
5. **ЦДІАК України**, ф. 442, оп. 529, 624, спр. 100.
6. **ЦДІАК України**, ф. 442, оп. 658, спр. 1.
7. **ЦДАМЛМ України**, ф. 648, спр. 26.
8. **18 октября (6 октября) 1908 года. Дар киевскому городскому музею** [Електронне джерело]. – Режим доступу: <http://www.segodnya.ua/newsarchive>. – Назва з екрана.
9. **У церкві – могила генерала. 25 серпня 2010 року** [Електронне джерело]. – Режим доступу: <http://visnyk.lutsk.ua/news/ukraine/regions/volyn/10542>. – Назва з екрана.
10. **Сила громади. 22-02-2010** [Електронне джерело]. – Режим доступу: http://theology.in.ua/ua/index/monitoring/kaleido_digest/34499. – Назва з екрана.

Надія Мірошниченко

СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ПЕДАГОГІЧНИХ ПОГЛЯДІВ МИКОЛИ НЕПЛЮЄВА

У сучасних соціально-економічних умовах зростає увага до професійної підготовки учнів, забезпечення їх необхідними вміннями та надання кваліфікації, що найбільше відповідає потребам держави. Формування готовності до трудового життя і до участі в суспільному виробництві є одними з основних завдань сучасних загальноосвітніх закладів. З огляду на це актуальним та необхідним, на наш погляд, є вивчення спадщини Миколи Миколайовича Неплюєва – просвітителя, філософа і педагога, засновника чоловічої та жіночої сільськогосподарських шкіл, Хрестовоздвиженського трудового братства.

Історіографія кін. XIX – поч. XX ст. репрезентована працями вітчизняних і зарубіжних авторів: І. Абрамова, В. Екземплярського, М. Побединського, О. Меньшикова, П. Солонини, А. Тюменєва, М. Жевахова, Н. Тарєєва, В. Соловійова, А. Грас'є. У радянський період діяльність М. Неплюєва не вивчали, оскільки вона була кваліфікована як злочинна, багато його вихованців репресували. Сучасна історіографія обраної проблеми представлена дослідженнями: В. Авдасьова, В. Глушка, І. Гордєєвої, Н. Ігнатович, І. Куліш-Лукашевич, Р. Ладу, Л. Мельника, О. Сикорського, Н. Солодовника, Г. Фурсея, М. Соміна, П. Федоренка, К. Черненко та інших.

Метою статті є дослідження світоглядних засад педагогічних поглядів М. Неплюєва та визначення їх провідних особливостей, що передбачає висвітлення таких аспектів: філософсько-релігійного (ідея Боголюдини), суспільно-політичних (ідеї еволюційного розвитку суспільства і «системної добродієвності»), економічних (створення зразкових прибуткових господарств на основі артільної праці і рівного розподілення прибутку), педагогічного (ідея християнської трудової школи), а також порівняльний аналіз поглядів М. Неплюєва з іншими визначними представниками наукової та педагогічної думки.

Вивчення творчого доробку подвижника дало змогу виокремити чинники формування його світогляду: походження та особисті якості Миколи Миколайовича; протест проти соціальної дійсності; систематичні і тривалі закордонні подорожі; порубіжне розташування його «соціального поселення» у хут. Воздвиженськ на межі українських і російських земель. Встановлено, що ідея побудови земного раю в окремо взятому хуторі та доцільність формування юної особистості на лоні природи була близька для багатьох інтелектуалів кін. XVIII – XIX ст. (Ж.-Ж. Руссо, Г. Сковорода, В. Капніст, В. Каразін, О. Паліцин, П. Прокопович, П. Куліш), для яких ця ідея була своєрідною формою соціального протесту. Аналіз книг і брошур М. Неплюєва, насамперед таких як «Історичне покликання російського поміщика», «Совість. Сторінка з життя російського поміщика», «Хліб насущний», «Братські союзи в навчальних закладах вищих, середніх та нижчих», розкриває історію становлення його релігійно-філософських та суспільно-політичних поглядів, особливості яких полягали у викритті ним псевдохристиянської сутності російського суспільства, що ґрунтувалося на жорсткій вертикалі державної влади, порушенні представниками світської та церковної влади християнських заповідей, відчуженні парафіян від активної участі громади у життєдіяльності місцевої громади і суспільства, цезарепапизмі – підпорядкуванні духовного життя монархові. Ідеї М. Неплюєва були споріднені з течіями протестантського теологічного модернізму, неокатолицизму, соціального християнства (соціального евангелізму). Прагнення до створення Царства Божого на землі завдяки непохитності приватної власності і християнському примиренню класів, зумовлене потребами реформованого капіталізму, було альтернативою атеїстичному революційному соціалізму. М. Неплюєв був прибічником «свободи совісті» і противником «примусової віри», адже згідно з російським законодавством, всі парафіяни, особливо чиновники, мали відвідувати храми, отримуючи у священника відповідні довідки, що зумовлювало формальне ставлення. Мислитель заявляв, що щира віра має реалізовуватися не за примусом, а за покликом серця. У цьому полягає величній задум Творця, адже людина, позбавлена свободи вибору, – маріонетка в руках Бога, «лялька, заведена на добро», що суперечить гуманістичній сутності християнства. Мислитель був переконаний, що більшість його сучасників, відвідуючи храми і дотримуючись

обрядовості, відмовилися від християнства як основи життя, що більшість учнів у школах не вміють ні думати, ні ставитися до ближніх і до життя по-християнському [1, 11].

Серед російських релігійних мислителів близькими до М. Неплюєва є погляди В. Соловйова (українця по материнській лінії) – учня і продовжувача ідей видатного українського філософа-кордоцентриста П. Юркевича. Доказом спорідненості світогляду М. Неплюєва та В. Соловйова є те, що Микола Миколайович фінансував видання творів свого однодумця, який, сповідуючи ідею «вселенського братства», співчував своєму меценату в тому, що його досвід не знаходить належного розуміння в суспільстві.

Незважаючи на те, що деякі російські дослідники позиціонують М. Неплюєва як монархіста і чорносотенця, на нашу думку, більш правомірно репрезентувати його як досить поміркованого діяча, який гостро критикував «рутину» (чинний державний лад) і водночас намагався відвернути революційні події. Вирішення актуальних суспільно-політичних та соціально-економічних проблем держави М. Неплюєв вбачав у налагодженні соціального діалогу між вищим класом і трудовим народом: «Ми чітко уявляємо неподобство сучасного соціального ладу, ми чітко уявляємо собі ідеал кращого соціального устрою. Питання полягає в тому, як перейти від невтішного сьогодення до кращого майбутнього. Є два шляхи: шлях повільний – добровільної дружньої діяльності всіх класів суспільства, і шлях швидкий – грубого фізичного насильства» [6, 54]. М. Неплюєв був прихильником «мирного прогресу», надаючи перевагу еволюційному шляху розвитку суспільства.

Подвижник виступав проти «безсистемної благодійності». Він стверджував, що за її допомогою багатії намагаються «приспати совість», підкупити громадську думку, не усуваючи ні бідності, ні соціальної несправедливості. М. Неплюєв пояснював: «Я ось мільйонер. Якщо я розіб'ю мільйон на копійки і кожному жебракові дам по копійці, то що зміниться в людському суспільстві, де є багаті і бідні? Нічого не зміниться. То хіба можна обігріти вогнищем, розібраним на вуглики? Тому потрібно створювати форми братського життя, при яких людина людині не буде вовком. І потрібно, щоб ці форми кожен прийняв свідомо і вільно» [4, 9].

Хоча М. Неплюєв був патріотом своєї держави та молився за «преображенну» (оновлену) Росію, він не поділяв ідей войовничого мілітаризму та національної зверхності, що панували серед представників суспільної еліти імперії, був противником великодержавного шовінізму, що агресивно заявляв про себе на початку ХХ ст.: «...сам факт об'єднання багатьох народів в одну державну спільноту є цінним із точки зору мирного єднання між усіма народами. Треба замінити механічну єдність органічною, згуртувавши духовно всі народи, що входять до складу Російської Імперії, цементом любові. Для цього необхідно, щоб великоросійське плем'я добровільно відмовилося від гордовитого становища нації «панівної», і прийняло на себе святу благородну справу нації, яка об'єднує всі інші любов'ю» [3, 21].

Подвижник закликав співвітчизників відчутти відповідальність за благополуччя прийдешніх поколінь: «Ми уявляємо себе християнами, але все наше життя, весь наш побут громадський і приватний прямо суперечить християнській доктрині і моральному кодексу, заповіданому Христом. Суспільство деморалізоване, але ніхто не переймається цим, хоча це є першопричиною соціально-економічної нестабільності, низького життєвого рівня населення держави. Кожен вважає свою деморалізацію настільки ж природним явищем, як і деморалізацію всього навколишнього суспільства» [6, 3]. Люди, які піддалися матеріальним вигодам не схильні змінювати їх на цінності інтелектуального чи морального характеру. М. Неплюєв вважав, що цинізм у цьому дійшов, здається, до кульмінаційного моменту – «задушивши в собі потреби вищого порядку, ми не тільки не соромимося своєї звіроподібності, але навіть не вміємо поважати людські почуття і неухильно знущуємося над ними, вважаючи їх безглуздою утопією, наївною маячнею» [6, 24].

На думку М. Неплюєва, найдоцільнішим засобом поліпшення матеріального становища селянства є піднесення його морального і культурного рівня, надання якісної освіти, яка б забезпечила належний рівень добробуту. Девізом життя М. Неплюєва було повернення обличчям до селян. Подвижник виступав за рівний справедливий розподіл матеріальних благ у суспільстві: кожна заможна людина повинна сприяти організації трудових християнських

братств, віддаючи в оренду свої землі [204, 58]. Микола Миколайович уявляв справедливий соціальний устрій на основі створення мережі трудових братств (селянських, ремісничих, торговельних, «відомчих», навчальних) за професійною ознакою.

У своїх працях М. Неплюєв порушував проблеми занедбаності села і байдужого ставлення до нього з боку влади, вирішення яких пов'язував із вихованням, що має забезпечити народу розумову і моральну силу. Щоб селянин міг грамотно розпоряджатися земельним наділом, необхідні знання, ініціативність, досвідченість, спритність: «Треба, щоб він не віддавав останні мідні гроші знахарці для заговорювання хворої дитини або зачумленої худобини; треба, щоб баба його відучилася від неохайності, головної причини хронічних пожеж; треба, щоб він пізнав хоч яку-небудь радість у житті менш руйнівну, ніж шинок» [4, 8].

Система педагогічних поглядів М. Неплюєва охоплює мету освіти, виховний ідеал, цінності, педагогічні принципи, завдання, напрямки, методи і прийоми виховання. Метою освіти є формування гармонійно розвиненої людини – будівника справедливого суспільства, що здійснюється на засадах трудової християнської педагогіки. Особливі надії він пов'язував із селянством, яке, зберігаючи християнські цінності, мало потенціал перетворення на «культурних хліборобів», рушій суспільного прогресу. Педагог визначив основні напрями і цілі виховання: релігійне (пробудження в душі дитини внутрішнього Бога; проникнення душі вченням братської любові Христа Спасителя); моральне (розвиток сумління та морального обов'язку – чуйності щодо високих ідеалів; виховання сили волі і чесності); розумове (систематичний виклад найкорисніших для конкретної дитини знань; розвиток розумових здібностей, здатності до зосередження уваги; усвідомлення причинно-наслідкових зв'язків чіткої логічності); фізичне (здоров'я тіла, спритність рухів, витонченість форм).

Враховуючи недоліки шкільної системи, одним з педагогічних завдань М. Неплюєв вважав виховання селянських дітей «...у свідомій вірі в Христа Спасителя і свідомій любові до нього» [6, 57]. За визначенням педагога, це полягало у поясненні учням, що віра без діла є мертвою догмою, і, вивчаючи закон Божий, вони повинні узгоджувати своє життя із християнськими заповідями. Не достатньо знати біблійні легенди і виконувати релігійні обряди; потрібне розуміння їх змісту і дотримання відповідного способу життя. Діти повинні перейнятися розумінням, що Бог і добро – синоніми, і що не можна любити Бога, не люблячи добро, що байдужість до добра і поблажливість до зла є байдужістю до Бога [1, 38]. Релігійне виховання в народних школах, на думку педагога, втратило ефективність, оскільки глибоко просякнуте матеріалізмом. Микола Миколайович пояснював, що народ за допомогою молитви звик просити матеріальні блага, здоров'я, врожай тощо. Сутність християнської релігії – моральний кодекс, став чужим розумінню більшості. Це стосується і релігійних свят, які мають бути днями відпочинку від фізичної праці, днями присвячення Богу. Натомість, як зауважує М. Неплюєв, ці дні перетворилися на час розгулу, п'яних оргій, лайки та побоїщ. Подвижника непокоїло те, що без належного релігійного виховання у школі, релігія сприймається більшістю дорослих не як реальна, розумна основа життя, а як утопія, придатна хіба що для розради наївних у тяжкі хвилини життя.

Згідно з переконаннями М. Неплюєва, школа повинна мати «моралізуючий ідеал», інакше вона буде завдавати шкоди, даючи людям небезпечне знаряддя в боротьбі за існування: надаючи освіту, випускатиме у світ людей недобропорядних, недостойних, які дбатимуть тільки про власний добробут. М. Неплюєв зауважував: «...коли деморалізуючий вплив міст і робітничих казарм так швидко поширюється, коли скандальні підприємці на ярмарку життя заражають людей прагненням наживи, не зважаючи ні на що, необхідність подібного моралізуючого впливу школи є очевидною, є такою нагальною потребою для держави і суспільства, що ми, земські діячі, зобов'язані зробити все від нас залежне» [1, 8]. За переконанням М. Неплюєва, «...школа повинна готувати до життя, не лише розвиваючи розум, надаючи корисні знання, загартовуючи для практичної діяльності, але і виховуючи волю у напрямі добра, розвивати прагнення до добра» [1, 18]. На думку М. Неплюєва, виховати – це розвинути в дитині всі найкращі, добрі якості, викоринивши всі злі.

Згідно з поглядами Миколи Миколайовича, любов має бути основою виховання, дисципліни, мудрості, святості, організації праці. Брак любові у суспільстві, за його словами, спричинив хвороби народної душі: «Не були любими, не любили, не жили любов'ю, втратили розуміння значення любові, не цінували любов, не вірили у силу любові, зачерствіли серця, перестали бути надбанням Божим, стали безблагодатні» [2, 21].

Микола Миколайович був переконаний, що громадянське виховання здатне забезпечити братство – спеціальне середовище (мікросоціум), модель майбутнього суспільства. Потребою епохи М. Неплюєв вважав організацію християнських спілок школярів та студентів вищих навчальних закладів, покликаних «...захистити своїх членів від настирливих спокус навколишнього життя, навчити їх критично ставитися до нього з точки зору християнської етики..., розрізняти біле і чорне не по недомислу отців наших, а за заповідями Світла від Світла Небесного» [1, 34–36].

Складовою частиною виховання молоді М. Неплюєв вважав фізичну працю, що забезпечує повноцінне існування людини і необхідна для придбання чесним шляхом хліба насущного. Вона, за його словами, «...робить вивчення спеціальних предметів у школі свідомішим і християнський настрій більш безкорисливим» [6, 132]. У розумінні Миколи Миколайовича фізична праця є творцем матеріальних цінностей і кращим засобом виховання якостей людини, здобуття трудового гарту. Педагог вважав за доцільне виховувати шанобливе ставлення до будь-якого виду діяльності без зверхності. Землеробська праця визнавалася ним «...найбільш незалежною і здатною задовольняти нагальні матеріальні потреби».

Микола Миколайович приділяв увагу екологічному вихованню молоді, розробивши спеціальні правила ставлення до довкілля: «До тварин і рослин ми повинні ставитись дбайливо і з любов'ю, не вважати себе у праві і до них ставитися з грубою гордістю, без потреби руйнуючи і заподіюючи шкоду. Представник любові не може бути злим і гордим варваром у ставленні до тварин, рослин і навіть мінералів. Бажане ставлення дбайливе й обережне без перебільшень, що приводять до крайнощів» [5, 14]. Це також відіграло роль у духовному та моральному вихованні молоді.

Значну увагу М. Неплюєв відводив статевому і гендерному вихованню, чистоті взаємин між юнаками і дівчатами. Відповідальність за їхні стосунки він покладав на керівника братства, який мав стежити за поведінкою молоді. Педагог пояснював, що «...чуттєвість п'янить людину не менше вина, робить її рабом пристрастей, абсолютно не здатним керувати собою і своїм життям; вони повинні зрозуміти, що жіноча сором'язливість і бездоганна скромність відносин є неминучим наслідком християнського настрою духу і чесного життя по вірі» [5, 53].

Основними мотивами усвідомлення М. Неплюєвим власної життєвої місії були відчуття особистої відповідальності за майбутнє своєї країни; бажання примирення соціальної верхівки з трудовим народом; необхідність просвіти селян – виховання нового покоління віруючих, інтелігентних, морально стійких громадян на основі братерських відносин. Аналіз педагогічної спадщини М. Неплюєва свідчить, що його заслуга полягала в актуалізації таких цінностей як любов, віра, праця, совість, честь, гідність, самоконтроль, самовиховання, самовдосконалення. Праці мислителя охоплюють різноманітні напрямки виховання: релігійний, моральний, громадянський, розумовий, естетичний, фізичний, екологічний та статевий.

Джерела та література

1. **Неплюев Н. Братские союзы в учебных заведениях высших, средних и низших. Могут ли долше обходиться без них церковь и христианское государство, и как их осуществить?** Лейпциг, 1893.
2. **Неплюев Н. Партия мирного прогресса. Ее идеальные основы и жизненная программа.** Глухов, 1906.
3. **Неплюев Н. Полное собрание сочинений.** Т. 1: Томление духа. Санкт-Петербург, 1901.
4. **Неплюев Н. Совесть. Страница из жизни помещика.** Москва, 1881.
5. **Неплюев Н. Трудовое братство и школы его.** Санкт-Петербург, 1900.
6. **Неплюев Н. Хлеб насущный.** Москва, 1883.

Наталія Кошова

**УЧАСТЬ НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ У СТАНОВЛЕННІ ТА ДІЯЛЬНОСТІ
МІНІСТЕРСТВА ЗАКОРДОННИХ СПРАВ 1917–1918 РР.**

У статті систематизовано біографічні дані громадської і культурної діячки, свідка становлення незалежної України у 1917–1918 рр., дипломата, співробітниці Міністерства закордонних справ Української Народної Республіки, Української Держави та Директорії УНР, першої української жінки – доктора філософії Віденського університету Надії Суровцової. Стаття побудована на основі мемуарів С. Русової та М. Шкільника, мемуарної та епістолярної спадщини Н. Суровцової.

Н. Суровцова була віддана Україні до останнього подиху життя – від підготовки і захисту у віці 24 років докторської дисертації «Богдан Хмельницький та ідея української державності» до майже 30-річного позбавлення волі у радянських таборах і життя під наглядом КДБ в Умані.

Наукові роботи, присвячені її діяльності в Міністерстві закордонних справ УНР, Української Держави та Директорії УНР, ще не створені, праці ж дослідників О. Шевченко, Л. Якименко, П. Синицького, В. Піскун висвітлюють окремі аспекти її життя та діяльності. Біографічні дані про Н. Суровцову містять деякі енциклопедичні видання [2, 910; 3, 3105].

Початок політичної діяльності Н. Суровцової пов'язаний з Українською Центральною Радою (УЦР). Революційні події застали її в Петербурзі, де вона у 1913–1917 рр. навчалася на Вищих Бестужевських жіночих курсах. Серед її викладачів була відомий історик О. Єфименко, яка керувала українським земляцтвом у Петербурзі, і значно вплинула на молоду Надію. Хоча Н. Суровцова з дитинства перебувала в російськомовному оточенні, її козацькі корені (прізвище прадіда було Сирівець, а дід «переназвав» себе Суровцов) по батьківській лінії визначають її поведінку у майбутньому.

Ставши членом, а потім заступником голови «Українського земляцтва», Н. Суровцова розвинула активну діяльність: «Ми придбали гектографа й передруковували книжки з Галичини, а потім транспортували їх до Києва... Крім книжок, ми розвозили й політичні реферати, які читали на Україні... Батька мого вражала відсутність там соціального моменту, іншим не подобалися екстремістські висновки. Що ж до мене, то я дедалі більше ставала прихильницею відокремлення від Росії, утворення незалежної держави. Якої ж саме, над тим я не думала ні тоді, ні кілька років пізніше, коли це питання стало дуже актуальним. Якось воно в мене поминалося. Була любов до народу, загальні гуманні принципи, але глибше не йшло» [5, 446; 13].

Під впливом галицької літератури, через осмислення інформації про те, що галицьке студентство і молодь сформували в австрійській армії військовий підрозділ – Українські січові стрільці, Н. Суровцова писала: «...це стрілецьтво разом з державною армією мали відвойовувати нас, «Велику Україну», та разом з Галичиною утворити Українську державу» [15, 50].

Революційні події лютого 1917 р. активізували політичну діяльність української громади. Надія стала членом революційного комітету, взяла участь в організації маніфестації під національними прапорами. За спогадами Н. Суровцової, старі й молоді сиділи допізна в спільному штабі і шили «прапори ...нові, ще не видані, жовто-блакитні, про які ми лише знали з Галичини. А тепер вони були ось тут, в наших руках, смуги золотого, як жито, шовку та синього, як небо нашої далекої батьківщини» [15, 62].

Продовженням громадсько-політичної діяльності Надії стала поїздка до революційного Києва. У березні 1917 р. вона як делегат від революційного комітету була уповноважена запитати М. Грушевського, чи потрібні Батьківщині студенти, які готові повернутися з Петербурга для роботи в УЦР. М. Грушевський відповів згодою, і двісті молодих українців виїхали в Україну, щоб «рознести революцію по широких рідних ланах». Озброївшись листівками, відозвами, брошурами, Н. Суровцова вирушила на Уманщину, де працювала повітовим інструктором УЦР [15, 63–65] та заступником голови Селянської спілки. На цій посаді вона часто виступала

перед селянами з промовами про землю, фабрики і владу, які мають належати народові [15, 67–68].

В Умані Н. Суровцова відвідувала у казармах вояків полку, що складався переважно з українців, де розповідала їм про I-й військовий з'їзд, на якому була присутня і після якого одержала наказ від УЦР проводити роботу щодо українізації військових частин. У травні-червні 1917 р. в Умані відбулися два українські військові мітинги та збори, під час яких полк проголосив себе українським [18, 47]. Надії випала почесна місія зачитати Перший універсал УЦР перед зібранням військових, жителів Умані і селян, скликаних Спільною з повіту [15, 70].

У червні 1917 р. Комітет УЦР створив виконавчий орган – Генеральний секретаріат (ГС) УЦР на чолі з В. Винниченком. У першому складі ГС було 8 генеральних секретарств, серед яких і Секретарство міжнаціональних справ (у різних документах – Секретарство національних справ і Секретарство охорони прав національностей), яке згодом переросло в Міністерство міжнародних справ [7, 6].

Восени 1917 р. Н. Суровцова стала студенткою четвертого курсу історичного та юридичного факультетів Київського університету, одночасно працюючи діловодом у департаменті в справах біженців при ГС внутрішніх справ [9, 144], який розташовувався на вул. Хрещатик у готелі «Савой» (тепер на цьому місці – будинок Київради). Свою трудову діяльність Н. Суровцова почала під керівництвом В. Винниченка, О. Шульгина і К. Лоського [15, 71–73].

Департамент розробляв комплекс робіт для організації репатріації біженців Першої світової війни, які тимчасово проживали в Україні [4, 141–143]. Працюючи у департаменті, Н. Суровцова познайомилася зі співробітниками Галицько-Буковинського комітету допомоги бранцям-біженцям і депортованим, створеного у травні 1917 р. [6, 25–26]. Н. Суровцова працювала в одній кімнаті з Є. Коновальцем, який у Києві перебував під псевдонімом Євген Блавацький. Про своїх колег-галичан вона згадувала: «Мене вабила їх мова, українська, але не наша, їх європейські манери, а головне те, що вони були справжніми українцями, тобто мова у них, хоч і не надто гарна, а була тою мовою, що нею вони не тільки розмовляли, але й училися, думали, відчували, хоча поза нею знали мови польську та німецьку. У нас воно було навпаки – інтелігенція наша своєю мовою розмовляла, писала, але для хатнього, родинного вжитку панувала така мова російська, діти виростили спочатку росіянами, а потім уже їх обертали чи вони самі оберталися на «свідомих» і починали вживати у певних нагодах свою мову. Або й ні» [5, 459].

20 (7) листопада 1917 р., після жовтневого перевороту в Петрограді та усунення від влади Тимчасового уряду, був виданий Третій універсал УЦР, який проголошував Українську Народну Республіку (УНР) у федеративному зв'язку з Росією. Почався новий етап національно-державного будівництва. ГС діяв як уряд України.

Новим місцем роботи Н. Суровцової став колишній будинок Терещенків (тепер – Київський національний музей російського мистецтва) [5, 461]. У зв'язку зі зміною у зовнішньополітичній і внутрішній ситуації Генеральне секретарство міжнаціональних справ¹ у грудні 1917 р. перетворилося на Секретарство міжнародних справ, що налагоджувало відносини з іноземними державами, окремими частинами колишньої Російської імперії, захищало права українців за кордоном та іноземців в Україні, владнувало національні непорозуміння у межах УНР. Упродовж грудня 1917 – січня 1918 р. структура Секретарства міжнародних справ змінювалася кілька разів (канцелярія, міжфедеративний, консульський, внутрішній, літературний та загальний відділи; департамент у справах біженців, бухгалтерсько-господарчий відділ і політична секція; відділ загальних справ із канцелярією, господарчою частиною та бухгалтерією) [7, 12, 17–18]. Н. Суровцова очолила відділ загальних справ [11, 158].

З осені 1917 р. в Києві працювали консульства Великої Британії, Греції, Данії, Італії, Франції, Іспанії і Португалії, Персії, Норвегії, Бельгії. Наприкінці 1917 – в січні 1918 р. стабільність УНР порушувала внутрішня політична криза – конфронтація між парламентськими партіями УПСР і УСДРП, наслідком якої стала відставка голови ГС В. Винниченка і призначення голо-

¹ Секретарство, яке містило відділи у польських, російських та єврейських справах, вирішувало національні проблеми у межах України, в грудні 1917 р. вказані відділи виділилися в окремі секретарства.

вою Ради Народних Міністрів (за сумісництвом міністра закордонних справ) В. Голубовича [8, 49]. Нестабільності міжнародного становища УНР сприяв і наступ російських військ на сході та тиск військ Австро-Угорщини і Німеччини на заході. Крім того, Антанта зволікала з визнанням УНР.

22 (9) січня 1918 р. Четвертий універсал УЦР проголосив УНР «самостійною, ні від кого не залежною, вільною, суверенною державою Українського Народу», тобто суб'єктом міжнародного права. Підписання 9 (27 січня) лютого 1918 р. у Брест-Литовську мирного договору стало перемогою української дипломатії, оскільки його умови були вигідні УЦР.

У лютому 1918 р. червона армія зайняла Київ. УЦР та її установи переїхали до Житомира. Відома громадська діячка, член УЦР С. Русова так описує початок червоної окупації: «... над Києвом почали розриватися большевицькі шрапнелі, большевики обложили військом усе місто і безжалісно бомбардували нашу стародавню столицю. Центральна Рада й секретаріат виїхали до Житомира, але цей від'їзд був так погано організований, що багато визначних українців і відповідальних урядовців не були навіть проінформовані і коли вільно виходили на вулицю..., то попадали до большевицьких рук» [12, 146]. Під час нашестя на Київ більшовицького війська Муравйова Н. Суровцова, змінивши помешкання, мешкала нелегально – під чужим прізвищем.

Звільнення України від більшовицької окупації почалося 18 лютого 1918 р. внаслідок наступу німецько-австро-угорських військ від Балтійського до Чорного морів. Перед військами союзників рухалася армія УНР, яка ввійшла у столицю 2 березня 1918 р. Наступного дня у Київ вступили німецькі війська. 7 березня 1918 р. до столиці повернулася УЦР. Співробітники Міністерства повернулися на вул. Терещенківську, 9, де приймалися іноземні делегації. Першими до Києва прибули представники Німеччини, Австрії, Болгарії, Голландії. Натомість виїхали дипломати країн Антанти. У цей час Н. Суровцова продовжувала працювати в МЗС діловодом консульського відділу, а через півмісяця – завідувачкою політичного відділу, оскільки вільно володіла кількома європейськими мовами [7, 20]. Політичний відділ готував договори з іноземними державами, створював місії та представництва міністерства в інших державних установах. Формувалася мережа українських представництв за кордоном: у квітні 1918 р. посольства УНР діяли в Німеччині, Румунії, Австро-Угорщині, Туреччині, Грузії, дипломатична місія працювала в Швейцарії [7, 19–23].

Одним із напрямків діяльності МЗС було врегулювання відносин з іноземною військовою владою в Україні. Міністерство неодноразово зверталось до представників Німеччини та Австро-Угорщини з вимогами про додержання політики невторчання у внутрішні справи України, однак український уряд втрачав контроль над ситуацією в країні [7, 106]. 29 квітня 1918 р. в Україні відбувся державний переворот. УЦР була замінена гетьманським режимом Павла Скоропадського. Почалися арешти. Зокрема, було взято під варту керуючого Міністерством закордонних справ М. Любинського. Як згадує Н. Суровцова, діячі УЦР та уряду були розгублені. К. Лоський, який дізнався, що засідають представники партій на чолі з М. Грушевським, попросив Надію знайти когось із урядовців, аби отримати вказівки, як поводитися в цій ситуації, що планує робити УЦР. Насамперед Н. Суровцова поїхала до німецького посла А. Мумма з проханням надати вартового, який би охороняв її під час небезпечних поїздок містом. Засідання представників партій, на якому головував В. Винниченко, відбувалося у приватному помешканні. Урядовці не орієнтувалися в ситуації і не могли дати чітких вказівок. Важливо було з'ясувати, на чиєму боці військо, генеральний штаб, полк М. Аркаса (мол.). Присутні вирішили, що протидіяти гетьману можна диктаторськими методами, а впорається з цим краще Г. Сидоренко, тодішній міністр пошти і телеграфу. Але вирішальне слово лишалось за військовими. Н. Суровцова зустрілася з М. Аркасом, Є. Коновальцем, начальником Генерального штабу УНР О. Сливинським. Вони запевнили, що підтримують УЦР. З огляду на те, що вночі Г. Сидоренка заарештували, було вирішено запропонувати диктатуру М. Грушевському, який переховувався в Луцьких казармах під охороною січових стрільців. Є. Коновалець провів Надію до Михайла Сергійовича. Виклавши суть справи, вона одержала категоричну відмову від нього: «Я? Голова парламенту – диктатуру?! Ніколи!» [15, 79–80].

Уряд П. Скоропадського продовжив розбудову національної зовнішньополітичної служби. МЗС очолив історик Д. Дорошенко. До основних напрямів зовнішньої політики Української Держави, які визначило МЗС, належали: «встановлення дружніх відносин з країнами Четвертого Союзу, вирішення спірних територіальних проблем з сусідніми державами, встановлення дипломатичних відносин з нейтральними державами». На своїх посадах залишилися К. Лоський та Н. Суровцова, яка очолила дипломатичний департамент [14, 280]. В її обов'язки входили акредитація іноземних послів, організація зустрічей з міністрами, інформація про Україну для закордонної преси тощо. У системі міністерства працювали переважно чоловіки. Н. Суровцова згадує про невелику кількість жінок в уряді.

За керівництва Д. Дорошенка розширилося коло країн, з якими було встановлено дипломатичні відносини. Україна відкрила посольства в Румунії, Фінляндії, Швейцарії, Швеції, з десятиконсульств в інших державах, прийняла понад 12 повноважних представників Австро-Угорщини, Болгарії, Грузії, Німеччини, Туреччини, Польщі, Румунії, Фінляндії та інших країн. Дипломатичні відносини підтримували також із Російською Федерацією, Доном і Кубанню. Було створено ефективну структуру МЗС, розвинуто законодавчу базу зовнішньополітичної діяльності. Співробітники МЗС доклали зусиль для ухвалення у червні 1918 р. «Закону про посольства і місії Української Держави», а в липні – «Закону про українську консульську службу».

Заступником міністра закордонних справ став колишній камергер царя О. Палтов. Він керував діями міністра, хоча Д. Дорошенко вважав, що «...Палтов допомагав йому в роботі і скромно стояв осторонь». О. Палтов звернувся до Н. Суровцової з проханням давати йому приватні уроки з української мови, історії, економіки, щоб орієнтуватися в «українському питанні». Він розповідав Надії про різні дипломатичні тонкощі, порушення та зловживання з боку німецьких окупаційних військ, навчав писати відкриті листи, ноти протесту, адресовані німецькій стороні [15, 82].

З ініціативи Міністерства закордонних справ Товариство економістів з метою забезпечення держави дипломатичними фахівцями влаштувало консульські курси «Конзулярна академія» при Київському університеті св. Володимира, де викладали професори державного і міжнародного права та економічних наук. На курсах навчалось 30 кандидатів (із них дві жінки). Курси, на яких викладали переважно українською мовою, тривали з 20 квітня до 15 липня 1918 р. і закінчилися екзаменами перед Державною комісією в Міністерстві закордонних справ та врученням дипломів. Надія Віталіївна, закінчивши їх, мала право на дипломатичні посади [17, 22–23; 7, 23].

Н. Суровцова критично ставилася до політики уряду, хоча і обіймала впливову посаду в МЗС. Через місяць після приходу до влади П. Скоропадського вона взяла участь у двох страйках. Один торкався звільнень у міністерстві земельних справ, інший – переведення діловодства в міністерствах на російську мову та звільнення українців. Страйк проти русифікації і дискримінації українців очолила С. Русова, яку Н. Суровцова знала з дитинства [16, 44]. У зв'язку з цим Н. Суровцовій запропонували піти у «відпустку». Пізніше, 16 липня 1918 р., Д. Дорошенко призначив її начальником відділу преси Департаменту чужоземних зносин МЗС Української Держави. Її функції звелися до реферування газет, інтерв'ю журналістам, іншої подібної роботи [11, 158; 14, 280]. Як керівник відділу преси, Надія Віталіївна намагалася подавати лише правдиву інформацію про події в Україні. Вона відповідала за видання місячників німецькою і французькою мовами «Ukrainische Nachrichten» та «Ukraine». На відміну від німецького, вийшов лише один номер французького місячника. Це була гарно видана брошура із загальними відомостями про Україну [15, 86].

В останній період перебування при владі П. Скоропадського його політика стала більше проросійською. Відбулися зміни в уряді. Міністром закордонних справ став історик Г. Афанасьєв, який, на відміну від свого попередника, намагався підпорядкувати Україну командуванню московських добровольчих армій, боровся проти української мови і був послідовним ворогом українства [10, 446–448].

Репресивні заходи гетьманського уряду, австрійських та німецьких військових спричинили до повстання проти влади гетьмана П. Скоропадського, що набуло всенародного характе-

ру. Під час повстання Н. Суровцова через свою друкарку Н. Юнацьку, а також телефонним зв'язком, до якого мав доступ міністр, таємно передавала інформацію для повстанців. Від арешту її врятувало зречення 14 грудня П. Скоропадського від влади.

Зі створенням уряду Директорії в грудні 1918 р. дипломатичні контакти попередніх українських урядів не перервалися. Міністром закордонних справ став В. Чехівський [1, 9–10]. Одним із перших кроків МЗС була участь УНР у Паризькій мирній конференції. Н. Суровцова стала секретарем Інформаційного бюро дипломатичної місії УНР, яка 31 грудня 1918 р. на чолі з О. Шульгіним вирушила до Версаля. Надія Віталіївна підготувала не лише документи й велику інформаційну бібліотеку, а й декоративний етнографічний матеріал (килими, рушники, кераміку та ін.), а також зразки літератури, мистецтва. Проте потрапити до Парижа їй не судилося [15, 91]. У складі місії вона була у Відні, Берні, Лозанні. У квітні 1919 р., після звільнення з роботи в дипломатичній місії УНР, Надія п'ять років жила у Відні [14, 280–281].

Джерела та література

1. Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної Республіки. Листопад 1918 – листопад 1920 рр.: Док-ти і мат. Т. 1. Київ, 2006.
2. Енциклопедія історії України. Т. 9. Київ, 2012.
3. Енциклопедія українознавства. Т. 8. Львів, 2008.
4. Жванко Л. Діяльність урядових структур Української Народної Республіки у справі підготовки до репатріації біженців Першої світової війни (зима 1917 – весна 1918 рр.) // **Проблеми вивчення історії Української революції 1917–1921 рр.** Вип. 9. Київ, 2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://history.org.ua/JournALL/revol/revol_2013_9/11.pdf – Назва з екрана
5. Життя Надії Суровцової, описане нею самою в селищі Нижній Сеймчан Магаданської області // **Наука і культура. Україна: Щорічник АН УРСР.** Вип. 24. Київ, 1990.
6. Ковальчук М. На чолі Січових стрільців. Військово-політична діяльність Євгена Ковальця в 1917–1921 рр. Київ, 2010.
7. Кудлай О. Створення та діяльність народного міністерства міжнародних справ Української Народної Республіки (червень 1917 – квітень 1918 рр.). Київ, 2008.
8. Осташко Т. Всеволод Голубович: портрет на політичному тлі // **Проблеми вивчення Української революції 1917–1921 років.** Вип. 6. Київ, 2011.
9. Падун-Лук'янова Л. Слово про Надію Суровцову // **Березіль.** 1992. № 3–4.
10. Пиріг Р. Діяльність урядів гетьманату Павла Скоропадського: персональний вимір. Київ, 2016.
11. Піскун В. Що в імені твоїм – Надія? Надія Суровцова // **Українки в історії.** Київ, 2004.
12. Русова С. **Мої спомини.** Київ, 1996.
13. Рябчук М. Спогади з потойбіччя [рец. на кн.: Суровцова Н. Спогади / упоряд. Л. Лук'янова. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1996. – 432 с.: іл.] // **День, 1997, 4 червня** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/spogadi-z-rotoybichchya> – Назва з екрана.
14. Синицький П. Надія Віталіївна Суровцова (1896–1985): життєпис творчої особистості у контексті новітньої вітчизняної історіографії // **Історія України: маловідомі імена, події,**

факти: зб. ст. Вип. 30 / Ін-т історії України НАН України; головна редкол. наук.-док. серії книг «Реабілітовані історією». Київ, 2005.

15. *Суровцова Н. Спогади.* Київ, 1996.

16. *Шевченко О. Надія Віталіївна Суровцова – страдницький шлях великої українки // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Серія «Історія».* Вип. 74–76. Київ, 2004. – [Електронне джерело]. – Режим доступу: http://papers.univ.kiev.ua/1/istorija/articles/shevchenko-o-l-nadia-vitalijivna-surovtsova-the-way-full-of-suffering-of-the-g_15902.pdf – Назва з екрана.

17. *Шкільник М. Україна у боротьбі за державність в 1917–1921 роках.* Торонто, 1971.

18. *Якименко Л. Надія Суровцова: життя та творчість (1896–1985 рр.).* Луганськ, 2010.

Олександр Іщук

**ЕПІЗОД ПОЛІТИЧНИХ РЕПРЕСІЙ
У ВСЕУКРАЇНСЬКОМУ МУЗЕЙНОМУ МІСТЕЧКУ, 1937 Р.:
АРЕШТ ТА ЗАСУДЖЕННЯ КИРИЛА ЮХИМОВИЧА КОРШАКА**

Дослідження масових політичних репресій більшовицької партії проти українського народу в 1918–1991 рр. є одним з важливих завдань української історичної науки. Донедавна більшість архівних матеріалів, що свідчили про ці події, зберігалися у закритих «спецхранах» КПСС–КПУ і ЧК–КГБ, тому історикам було важко дослідити причини та наслідки репресій.

Нині спеціальні праці, у яких би детально були проаналізовані біографія, обставини арешту та засудження К. Коршака, ще не створені. Майже 20 років минуло з часу публікації про нього О. Михайленка та О. Лошицького [13, 285–293]. Останніми роками науковці оприлюднили документи з колишніх «спецхранів» [2; 3 й ін.]. Протягом 1991–2015 рр. проведені спеціалізовані всеукраїнські та міжнародні наукові конференції, у яких брали участь як українські, так і закордонні вчені [11; 12; 22 та ін.]. Стало більше відомо про біографії керівників Комуністичної партії СРСР і УРСР, які до 1991 р. публікували з «купюрами», про політичні репресії партійного керівництва в роки сталінізму [1, 3–74; 8; 14; 16; 20, 149–154]. Досліджуються раніше невідомі біографії чекістів, які здійснювали політичні репресії [9; 10; 15 та ін.]. З праць про долю репресованих київських науковців і викладачів слід назвати дослідження І. Біласа [2], С. Білоконя [3], В. Заруби [6, 105–116], Д. Табачника [21], Ю. Шаповала [23; 24], О. Рубльова [19], Л. Шевченко [25, 511–527], О. Юркової [26, 263–280], В. Скопенка, В. Короткого, І. Тіщенко [17], К. Довганя [5], Н. Литвин [7] та багатьох ін. Про те, що зазначена тематика цікавить науковців, свідчить опублікування кількох тисяч наукових праць про політичні репресії комуністичного режиму проти української інтелігенції, селян та інших суспільних прошарків у сталінський період історії ХХ ст. [18], у яких дослідники з'ясували причини, мотиви й ідеологічне підґрунтя терору, розв'язаного радянською владою проти українців у 1930–53 рр., проаналізували специфіку і особливості поширення терору, встановили зв'язок між репресіями в УРСР і СРСР.

Оскільки для сучасної вітчизняної історичної науки актуальним є вивчення долі репресованих українських вчених, ця стаття присвячена з'ясуванню деталей біографії, діяльності, обставин арешту і засудження Коршака Кирила Юхимовича за допомогою як опублікованих, так і маловідомих документів НКВС та КПУ.

К. Коршак народився 12 травня 1897 р. в с. Дердин-хутір Київської губернії: в 1930-х рр. це був р-н ім. Петровського Київської обл. За національністю – українець. Походив з селян-бідняків. Отримав вищу освіту в Київському університеті, став археологом. У 1937 р. був науковим співробітником Інституту історії матеріальної культури (ІМК) АН УРСР, жив у Києво-Печерській лаврі (тоді – Всеукраїнському музейному містечку), корп. 7, кв. 7. Був одружений, у липні 1936 р. розлучився, після чого його колишня дружина у листопаді 1936 р. вийшла заміж. З молодих років К. Коршак брав участь у археологічних розкопках, під псевдонімом «О. Лан» писав вірші та видав три поетичних збірника [13, 285–293].

Здавалося б, в біографії К. Коршака не було нічого, що б зацікавило більшовицькі каральні органи. Але співробітники НКВД пильно стежили за всіма, на їх думку, «антирадянськи налаштованими». Під час Великого терору 1937–1938 рр. під підозру потрапило чимало українських вчених. 5 листопада 1937 р. оперуповноважений 4-го відділу УДБ НКВС УРСР Хромой, розглянувши матеріали про діяльність наукового співробітника ІМК К. Коршака, вирішив, що він є «активним учасником української контрреволюційної націоналістичної організації, яка стояла на терористичних позиціях», що передбачало покарання за ст. 54-8 та 54-11 КК УРСР. Зваживши на те, що перебування К. Коршака на волі могло негативно вплинути на слідство та керуючись ст. 143, 145 та 156 КПК УРСР, Хромой постановив вибрати мірою запобігання для К. Коршака утримання під вартою у спеціальному корпусі Київської тюрми. Постанову затвер-

дили начальник 3-го відділення 4-го відділу УДБ НКВС УРСР Лифар та помічник начальника 4-го відділу УДБ НКВС УРСР Перцов, а її копія була направлена військовому прокурору [4, 1].

Того ж дня військовий прокурор КВО дивізійний військовий юрист Калошин розглянув матеріали про К. Коршака, та, керуючись ст. 146 та 156 КПК УРСР і постановою ЦВК СРСР від 8 травня 1933 р., постановив утримувати К. Коршака під вартою у спецкорпусі при Київській тюрмі. Копія постанови була направлена адміністрації тюрми та начальнику 4-го відділу УДБ НКВС УРСР [4, 2].

6 листопада 1937 р. керівництво НКВС УРСР підписало ордер № 984 на арешт К. Коршака [4, 3] і співробітники Голинський та Сорокін провели обшук у помешканні К. Коршака, під час якого вилучили паспорт № 675957, профспілковий квиток № 144432, військовий квиток, 8 фотокартки, листи та книги [4, 4].

10 грудня 1937 р. оперуповноважений 4-го відділу УДБ НКВС УРСР Перкін, розглянувши слідчі матеріали про К. Коршака, підтвердив його участь у «антирадянській націоналістичній терористичній організації» та постановив притягнути К. Коршака до відповідальності за ст. 54-8, 54-11 КК УРСР. Того ж дня обвинуваченого ознайомили з постановою, копія якої була направлена прокурору [4, 6]. К. Коршак підписав протокол допиту, у якому зізнався у різних фантастичних провинах. Звісно, ці свідчення записували під диктовку або за вказівками співробітників НКВС – майстрів подібних фальсифікацій. Ось які нісенітниці К. Коршак був змушений написати у власноручній заяві на ім'я керівництва НКВС УРСР від 21 листопада 1937 р.: «Будучи викликаний до слідчого на допит, я вирішив чистосердечно та щиро розповісти про свою контрреволюційну діяльність. Я визнаю себе винним в тому, що з 1934 р. входив у націоналістичну організацію, куди мене втягнув Козубовський. Я за завданнями Козубовського проводив шкідницьку роботу в науковій галузі, протаскував націоналістичні концепції в своїх друкованих працях, псував пам'ятники культури, які довірялись мені для дослідження. До організації входили Молчановський, Сугак, Петров, Магура, Макарович, Дзбоновський, Підоплічко, Заглода, Шевченко Л., Тесля, Ірінченко. З вказаними особами я був зв'язаний особисто у шкідницькій контрреволюційній діяльності. Сугак в присутності мене і Петрова висловлював терористичні наміри проти яких я не заперечував, бо не протирічило моїм намірам. Учасники організації, будучи в експедиціях, вели контрреволюційну агітацію серед населення з метою викликати невдоволення заходами радянської влади. Я втягнув до організації Лавриненка Макара з села Халеп'я. Про всю свою контрреволюційну діяльність, як і інших, я дам додатково на слідстві. Я щиро розкаююсь в своїх злочинах перед країною та заявляю, що у випадку якщо мені буде збережене життя, я працею доведу свою відданість радянській владі» [4, 24–27].

У чому влада звинувачувала науковця, зрозуміло з його свідчень та протоколів допитів, тому переказувати їх немає сенсу. Безсумнівно, що ці документи були написані за сценарієм чекістів, які підказували К. Коршаку, в чому йому слід визнавати себе винним. Такою була тоді практика роботи НКВС УРСР. К. Коршак не раз був вимушений говорити і писати, що навесні 1934 р. був залучений Козубовським до «контрреволюційної націоналістичної організації». Також чекісти приписали йому «націоналістичні настрої» ще з часу навчання в Київському інституті народної освіти в 1925–1929 рр. У свідченнях позаписувано зізнання щодо «шкідництва» і «антирадянських намірів», які буцімто мали місце в роботі вченого.

19 грудня 1937 р. народний комісар внутрішніх справ УРСР комісар держбезпеки 2-го рангу Леплевський¹ та помічник прокурора СРСР М. Рагінський затвердили обвинувальний висновок у справі № 817 на К. Коршака. У ньому мовилось, що УДБ НКВС УРСР викрило та ліквідувало «антирадянську націоналістичну терористичну організацію», якою керували колишні члени партії боротьбистів і яка прагнула «насильницького повалення радянської влади на Україні та встановлення фашистського устрою». На думку авторів висновку – оперуповноваженого 4-го відділу УДБ НКВС УРСР молодшого лейтенанта держбезпеки Перкіна та начальника 4-го відділу УДБ НКВС УРСР майора держбезпеки Хатаневера, одним з активних

¹ Документ підписав його заступник Степанов.

учасників цієї організації був К. Коршак. Під час слідства чекісти видумали, що К. Коршак з 1925 р. «поділяв націоналістичні погляди і був організаційно зв'язаний з націоналістами – Козловською, Макаренком, Рудинським» та що «з 1934 р. він був учасником антирадянської націоналістичної терористичної організації, в яку його завербував Козубовський». Останній буцімто проінформував К. Коршака, що «ця організація ставить за мету повалити радянську владу, відірвати Україну від СРСР і створити самостійну буржуазно-демократичну державу». Чекісти ставили у провину К. Коршаку, що він «розділяв терористичні погляди членів організації, висловлював терористичні наміри, говорив про необхідність терору над керівниками комуністичної партії та радянського уряду, що могло б прискорити падіння радянської влади». Його звинуватили і в тому, що він «завербував в цю організацію Лавриненка, був організаційно зв'язаний з учасниками організації Сугаком, Магурою, Молчановським, проводив підривну роботу»². Також чекісти вибили свідчення у заарештованих Сугака та Теслі, і у самого К. Коршака. На підставі цих брехливих свідчень К. Коршака обвинуватили в тому, що він «був активним учасником антирадянської української націоналістичної терористичної організації, яка ставила перед собою завдання повалення радянської влади та відрив України від СРСР». Чекісти також вважали, що він «розділяв терористичні погляди і установки організації і виказував терористичні наміри, особисто втягнув в організацію Лавриненка і проводив підривну роботу». Зважаючи на це, чекісти пропонували судити К. Коршака судом Військової колегії Верховного суду СРСР в порядку постанови ЦВК СРСР від 01.12.1934 р. [4, 93–95].

20 грудня 1937 р. відбулося підготовче засідання виїзної сесії Військової колегії в м. Києві. Власне засіданням це назвати важко – просто склали протокол, щоб засвідчити свою участь у розгляді справи, а доля заарештованого нікого не цікавила, він вже був приречений. Голова судилища – диввоєнюрисст А. Орлов, члени судилища – бригвоєнюрисст І. Зарянов та військовий юрист 1-го рангу Ф. Клімін і секретар – військовий юрист 1-го рангу А. Батнер за участі помічника прокурора СРСР Рагінського вислухали матеріали справи на К. Коршака і вирішили: погодитися з обвинувальним висновком і прийняти справу до провадження Військової колегії Верховного суду СРСР; судити обвинувачуваного за ст. 54-8, 54-11 КК УРСР. Справу слухати у закритому судовому засіданні без участі обвинувачення та захисту і без виклику свідків, відповідно до постанови ЦВК СРСР від 01.12.1934 р.; мірою запобігання для К. Коршака залишити утримання під вартою. Того ж дня К. Коршаку було вручено копію обвинувального висновку [4, 96–97]. Наступного дня, 21.12.1937 р. відбулося закрите судове засідання виїзної сесії Військової колегії за участі тих само А. Орлова, І. Зарянова, Ф. Кліміна і А. Батнера. Як свідчать спогади людей, які пройшли через цю м'ясорубку, суд був недовгим, і взагалі судом це назвати не можна, бо це була розправа. Зазвичай подібні справи розглядали за кілька хвилин. Судячи з протоколу, секретар доповів, що підсудний доставлений у суд, а свідків не викликали. Головуючий перевіряв особистість підсудного і запитав, чи отримав він копію обвинувального висновку, на що отримав ствердну відповідь. Підсудному було роз'яснено його права на суді і оголошений склад суду. Підсудний жодних клопотань не заявив і відводу складу суду не просив (та й не міг цього зробити). Тоді за пропозицією головуючого секретар оголосив обвинувальний висновок. Головуючий роз'яснив підсудному суть пред'явлених обвинувачень, і запитав, чи визнає він себе винним. К. Коршак визнав себе винним і повідомив, що більше нічого додати він не може. На цьому судилище завершилося. В останньому слові, якщо вірити протоколу, К. Коршак просив дати йому можливість спокутувати свою провину перед народом. Судилище вийшло на коротку нараду (хоча ніяких серйозних нарад на таких судах не було, всі рішення готували наперед), потім повернулося і оголосило вирок, який був остаточний і оскарженню не підлягав. Відповідно до сумнозвісної постанови ЦВК СРСР від 01.12.1934 р.: К. Коршак був засуджений до розстрілу з конфіскацією особистого майна [4, 98–99].

Як свідчить довідка начальника 12-го відділення 1-го спецвідділу НКВС СРСР лейтенанта держбезпеки Шевелева (документи підписав Філатов), вирок було виконано 22 грудня 1937 р. в м. Києві [4, 100]. Швидше за все, К. Коршак був похований на території спеціального об'єкта НКВС УРСР у Биківнянському лісі.

² Яку саме – не вказано.

Не забули чекісти і про конфіскацію майна К. Коршака. 15 січня 1938 р. співробітники 2-го відділу УДБ НКВС УРСР Померанцев та Толпигін на підставі припису № 894 від 11.01.1938 р. провели опис майна, яке належало К. Коршаку та підлягало конфіскації і передачі на користь держави. При цьому були присутні комендант Всеукраїнського музейного містечка в м. Києві М. Масенко та В. Берестовський. З опису речей можна побачити, як небагато жив науковець. Ось що було вилучено в квартирі К. Коршака: одна проста дерев'яна етажерка, оцінена в 8 крб, 1 столик – 8, 1 чоловічий костюм – 40, 1 валіза – 30, 1 трикотажна майка – 3, 1 труси – 2, 1 старий чоловічий вовняний піджак – 15, 4 чоловічі натільні сорочки – 35, 1 простирadlo – 15, 1 подушка – 20, 3 наволочки – 5, 1 гімнастерка грубошерстна – 10, 3 різні занавіски – 10, ковдра стара – 25, 1 чоловічий гумований плащ – 25, 1 чоловіче пальто з грубої вовни – 40, стара парасолька – 10, ножиці нікельовані – 3, бритва – 4, 2 ложки чайні металеві – 1, 1 ніж – 1, 1 металева столова ложка – 2, 1 металева виделка – 2, 1 підстаканник металевий – 10, 1 термос-пляшка – 8, 2 похідних стільці – 30, дерев'яна скриня – 15, абажур до настільної лампи – 10 крб. Всього вилучено речей на суму 387 крб [4, 89–90].

Реабілітація К. Коршака стала можливою лише після смерті Й. Сталіна. Судячи з матеріалів справи, клопотання порушила його сестра, а також Спілка радянських письменників України, які пам'ятали літературні твори К. Коршака. 19 вересня 1958 р. помічник військового прокурора КВО підполковник юстиції Козін опитав В. Петрова³ про його зв'язки з репресованими у кінці 1930-х рр. науковцями. Той розповів, що працював в АН УРСР з кін. 1919 р. – поч. 1920 р. З 1932 р. після організації ІМК АН УРСР він працював у ньому науковим співробітником, а з 1937 р. – начальником відділу дофеодальної і феодальної археології. З 1941 р. він був позаштатним співробітником Інституту фольклору при АН УРСР, пізніше – директором цього інституту. Працюючи в цих установах, В. Петров добре знав К. Коршака, мав з ними розмови з професійних та побутових питань. На думку В. Петрова, К. Коршак був працелюбним, любив поспілкуватися, мав поетичний дар. Його наукові праці мали археологічне спрямування і нічого антирадянського в них він не помічав. У розмовах В. Петров також не чув від К. Коршака нічого антирадянського. Також він нічого не чув про жодні антирадянські угрупування в ІМК АН УРСР. Щоправда, пригадав випадок 1937 р., коли К. Коршак в одній із розмов, будучи на підпитку, сказав йому, що ненавидить працівників НКВС. На думку В. Петрова, це було пов'язано з тогочасними масовими арештами співробітників ІМК АН УРСР, і К. Коршак був цим незадоволений. Невдовзі після цього К. Коршака заарештували. Отже, цілком ймовірно, що інформація про його настрої стала відомою співробітникам НКВС.

7 березня 1960 р. Козін опитав А. Костенка⁴, який розповів, що під час роботи в 1932–37 рр. в Інституті української літератури ім. Т. Шевченка на посаді наукового співробітника часто стикався зі співробітником Інституту археології (ІМК) К. Коршаком. Але, головним чином, він його знав як поета під псевдонімом «О. Лан». А. Костенко вважав, що в поезіях К. Коршака не було нічого антирадянського, у них йшлося про працю людей, романтику будівництва, силу радянських ідей і радянського народу. Тому поет запам'ятався А. Костенку як «цілком радянська людина, багато з героїв його поезій – це були селяни і батраки, які йшли в міста на заводи та фабрики, у вищі навчальні заклади, де долучалися до культури, сповідуючої робітничим класом». Отже, літературна громадськість знала К. Коршака переважно під псевдонімом «О. Лан». А. Костенко повідомив, що коли в 1958 р. постало питання про підготовку до друку збірника поезій 1920-х рр., до якого мали увійти і поезії «О. Лана», йому довелося побувати на батьківщині поета, щоб зібрати про нього біографічні відомості. На той час його пам'ятали небагато людей, і всі характеризували його позитивно [4, 169].

12 квітня 1960 р. Козін прийняв постанову про прийняття справи К. Коршака до провадження і перегляду [4, 101]. Прокурорські співробітники перевірили інформацію про заарештованих колег К. Коршака, виявили архівні кримінальні справи на них, зробили оглядові

3 Петров Віктор Платонович, 1894 р. н., ур. м. Дніпропетровська, у 1958 р. – ст. наук. співроб. ІА АН УРСР. Жив у м. Києві на вул. Леніна (нині – Б. Хмельницького), буд. 80, кв. 2.

4 Костенко Анатолій Ілліч, 1908 р. н., жив у м. Києві, пров. Коломийський, буд. 9-а, кв. 4. Член Спілки радянських письменників України.

довідки на них, зібрали інформацію про слідчих НКВС УРСР, які проводили слідство в 1937–1938 рр., з'ясувавши, що багато з них згодом було заарештовано та засуджено за порушення законності під час проведення слідства. Також було встановлено, що чимало київських науковців, з яким в роботі контактував К. Коршак, у 1960 р. були реабілітовані.

10 серпня 1960 р. заступник головного військового прокурора СРСР полковник юстиції Б. Вікторов затвердив висновок за справою К. Коршака, складений військовим прокурором відділу Головної військової прокуратури СРСР підполковником юстиції Захаровим та помічником військового прокурора СРСР полковником юстиції Струковим [4, 186–188]. У документі було зазначено, що додатково проведені перевірка і розслідування встановили необґрунтованість засудження К. Коршака. Зокрема, вказаний у свідченнях К. Коршака його «вербувальник» Козубовський, як виявилось, був засуджений необґрунтовано, антирадянською діяльністю не займався і на 1960 р. був реабілітований. Також вже були припинені справи на колег К. Коршака – Синявського, Лагуту, Магуру, Сугака та Теслю. Опитані в 1960 р. свідки – В. Петров та А. Костенко дали К. Коршаку позитивну характеристику. Зважаючи на це, Б. Вікторов пропонував Військовій колегії Верховного суду СРСР переглянути вирок від 21 грудня 1937 р. щодо К. Коршака та припинити його справу у зв'язку з відсутністю складу злочину.

22 грудня 1960 р. Військова колегія Верховного суду СРСР у складі головуючого – генерал-майора юстиції Лихачова, членів-підполковника юстиції Піменова та майора юстиції Семенова винесла висновок № 4н–2217 у справі К. Коршака. Перевіривши матеріали справи, вирок щодо К. Коршака відмінити за нововідкритими обставинами і справу на нього припинити за відсутністю складу злочину [4, 189]. Про реабілітацію К. Коршака повідомили Спілку радянських письменників України та сестру К. Коршака, яка жила в с. Дирдино, Городищенського р-ну Черкаської обл.

А як же склалася доля чекістів, які фальсифікували справу К. Коршака? За постановою Особливої наради при НКВС СРСР від 29 жовтня 1939 р. слідчий НКВС Перкін Петро Рувімович на 5 років був ув'язнений у ВТТ за звинуваченням у підтримці зв'язків з родичами дружини, засудженими за «контрреволюційну діяльність». Також Перкіна звинуватили в тому, що він не виконував директив НКВС СРСР і вносив безлад у агентурний апарат 4-го відділу УДБ НКВС УРСР, систематично інформував свою дружину Перкіну-Іванову про секретну діяльність НКВС. Реабілітований 9 жовтня 1956 р. [4, 177].

Начальник 4-го відділу УДБ НВС УРСР Хатанев Аркадій Меєрович, 1905 р. н., ур. м. Мінська. В 1938 р. працював за наказом № 145 від 09.05.1938 р. помічником начальника УДБ УНКВС м. Ленінграда. 21 травня 1940 р. Військова колегія Верховного суду СРСР засудила А. Хатаневу до розстрілу за участь у «заговорницькій терористичній шкідницькій організації, яка існувала в органах НКВС і за фальсифікацію кримінальних справ та застосування незаконних методів ведення слідства». АКС № 975503 в 1956 р. зберігали в архіві КДБ СРСР [4, 178].

Точілкин Михайло Абрамович, 1914 р. н., ур. колонії Ново-Вітебськ, Сталінського р-ну, Дніпропетровської обл. У 1956 р. жив у м. Запоріжжя, пр. Леніна, буд. 76, кв. 9. Служив в управлінні МВС Запорізької обл. У Червоній армії не служив. Член КПРС з 1942 р. Мав два ордени «Червона зірка», медаль «За відвагу». У вересні 1936 р. був студентом гірничого технікуму м. Кривий Ріг і членом ВЛКСМ. Був направлений Криворізьким обкомом комсомолу на роботу в органи НКВС в м. Дніпропетровськ, в січні-жовтні 1937 р. навчався у Києві в школі НКВС УРСР, після закінчення якої був направлений на роботу в НКВС УРСР в 2-й відділ. До літа 1938 р. він працював помічником оперуповноваженого, до квітня-травня 1939 р. – оперуповноваженим, до березня⁵ 1941 р. – слідчим та старшим слідчим слідчої частини НКВС УРСР, до вересня 1941 р. – помічником начальника слідчої частини НКДБ УРСР, до вересня 1943 р. – помічником начальника особливої інспекції НКДС УРСР. З вересня до грудня 1943 р. М. Точілкин працював начальником відділення слідчого відділу НКДБ у Сталінській області, з 1944 по 1951 р. – помічником начальника, згодом – начальником слідчого відділу УМДБ у

5 Після створення НКДБ.

Запорізькій обл. У лютому 1951 р. переведений на посаду заступника начальника міліції Запорізької обл. [4, 179–185].

М. Точілкин підтверджував, що в 1937–38 рр. заарештовані писали власноручні заяви на ім'я керівництва НКВС УРСР про свою провину і каюття (щоб було видно, що вони самі зізналися у вчинених злочинах) не з власної ініціативи, а з підказки співробітників НКВС УРСР. Часто до заарештованих застосовували методи фізичного та морального тиску: допитували по кілька днів, не давали спати тощо. Ці незаконні методи застосовували працівники НКВС УРСР Волошин, Казін, Друшляк, Бурдан та ін. Іноді фізичні засоби впливу на в'язнів застосовували і колишні наркоми держбезпеки УРСР Леплевський та Успенський [4, 183].

М. Точілкин визнавав, що в ті роки до слідчих матеріалів додавалися лише документи, які вказували на негативні сторони заарештованого. Питаннями службової, політичної та громадської діяльності заарештованих осіб не цікавилися. Позитивна інформація на користь обвинувачуваного до справи не долучали або до уваги не брали. Свідки, які могли б розказати про службу, політичну, громадську діяльність обвинувачуваних, співробітників НКВС УРСР в 1937–1938 рр. не цікавили і слідство вони вели необ'єктивно [4, 183–184]. Працівники НКВС Бурдан та Казін після отримання від заарештованого власноручних свідчень за відсутності обвинувачуваного складали протоколи допитів із зізнаннями про приналежність до «контрреволюційної організації», які потім давали підписувати заарештованим. Якщо ж обвинувачуваний відмовлявся підписувати такі протоколи, на нього тиснули фізично [4, 184].

Колишній нарком держбезпеки УРСР І. Леплевський у 1938 р. був засуджений Військовою колегією Верховного суду СРСР за ст. 58-1 «б», 58-8 та 58-11 КК РРФСР до розстрілу. Звісно, що вирок, винесений за участь у «контрреволюційній організації», був безпідставним. Але під час слідства було з'ясовано, що будучи наркомом держбезпеки УРСР та начальником 5-го відділу ГУДБ НКВС СРСР, І. Леплевський допускав необґрунтовані масові арешти громадян СРСР, фальсифікацію кримінальних справ, застосування фізичних та психологічних методів впливу на в'язнів. Тому його не реабілітували [4, 172].

Чому чекісти свідомо фальсифікували справи? Це, безсумнівно, було тісно пов'язано з ситуацією в країні, зі шпигуноманією, з масовими політичними процесами. Більш-менш розуміли те, що відбувається, лише керівники НКВС. Рядові співробітники усвідомлювали, що якщо вони уникатимуть «брудної» роботи, їх усунуть (а, можливо, і засудять), а на їхнє місце придуть ті, хто будуть робити те, що скажуть. Спрацьовував інстинкт самозбереження. Круговерть сталінської каральної машини на той час вже було не зупинити.

Судячи з матеріалів архівної кримінальної справи, К. Коршак був талановитим науковцем і поетом, міг сприяти розвитку вітчизняної науки. Однак комуністи вважали за краще його розстріляти за підозрою у «антирадянській діяльності». Так підривалася міць української науки. На той час КП(б)У більше були потрібні молоді люди, душею і тілом віддані Комуністичній партії, а не сумлінні науковці. Запідозрених в «ухилах», як видно з долі К. Коршака, жорстоко карали. Політичні репресії сталінського режиму серйозно сповільнили розвиток української науки, наслідки їх відчуваються і досі.

Джерела і література

1. Бажан О. Г., Данилюк Ю. З., Рубльов О. С. Історія під пресою ідеології // **Зневажена Кліо: 36. на пошану акад. НАН України П. Т. Тронька** / Ін-т історії України НАН України. Київ, 2005.

2. Білас І. Г. **Репресивно-каральна система в Україні 1917–1953: Суспільно-політичний та історико-правовий аналіз**: Кн. 1, 2. Київ, 1994.

3. Білокін С. **Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917–1941 рр.): Джерелознавче дослідження**. Київ, 1999.

4. ГДА СБУ, ф. 6, спр. 52578-фп на К.Ю. Коршака.
5. Довгань К. Г. **Київський університет в умовах посилення сталінського тоталітарного режиму (1933–1941 рр.)**. Автореф. дис. ... канд. іст. наук / КНУ ім. Т. Шевченка. Київ, 2008.
6. Заруба В. Знищення київської школи істориків М. Грушевського: За матеріалами архіву ВУАН // **Сучасність**. 1996. № 5.
7. Литвин Н. М. **Політичні репресії проти наукової інтелігенції в радянській Україні в 1920–1930-х роках (ідеологічні аспекти проблеми)**. Дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01 – історія України / НПУ ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2006.
8. Лозицький В. С. **Політбюро ЦК компартії України: історія, особи, стосунки (1918–1991)**. Київ, 2005.
9. **Лубянка: ВЧК–ОГПУ–НКВД–НКГБ–МГБ–МВД–КГБ, 1917–1960: Справочник**. Москва, 1997.
10. **Лубянка: Органы ВЧК–ОГПУ–НКВД–НКГБ–МГБ–МВД–КГБ, 1917–1991: Справочник**. Москва, 2003.
11. **Матеріали Всеукраїнської конференції сумної пам'яті великого терору 1937 року «Злочин без кари», 3–4 листопада 1997 р.** Київ, 1998.
12. **Матеріали науково-теоретичної конференції «Реабілітовані історією. Центральна Україна, 1917–1991 роки», 28–29 жовтня 1997 р.** Кіровоград, [1998].
13. Михайленко О., Лошицький О. **Належить до негайного виконання (слідча справа Кирила Коршака) // 3 архівів ВУЧК–ГПУ–НКВД–КГБ**. 1997. № ½.
14. **Остання адреса: Розстріли соловецьких в'язнів з України у 1937–1938 рр.: У 2-х т.** Київ, 2003. Т. 1. – 471 с., т. 2. – С. 473–1093.
15. Петров Н. В., Скоркин К. В. **Кто руководил НКВД, 1934–1941: Справочник**. Москва, 1999.
16. **Политическое руководство Украины. 1938–1989**. Москва, 2006.
17. **Ректори Київського університету. 1834–2006**. Київ, 2006.
18. **Репресії в Україні**. Бібліографічний покажчик Київ, 2007.
19. Рубльов О. С. **Західноукраїнська інтелігенція у загальнонаціональних політичних та культурних процесах (1914–1939)**. Київ, 2004.
20. **Студенти Київського державного університету – жертви сталінських репресій: рік 1937-й // Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації профспілок України**. 2006. № 3.
21. Табачник Д. В. **Феномен тоталітарно-репресивного суспільства в Україні (кінець 20-х – 50-і рр.): Історичний та етнополітичний аспекти: Автореф. дис. ... д-ра іст. наук / НАН України: Ін-т нац. відносин і політології**. Київ, 1995.
22. **Тоталітарна держава і політичні репресії в Україні у 20–80-і роки: Матеріали міжнарод. наук. конф., Київ, 15–16 вересня 1994 р.** Київ, 1998.
23. Шаповал Ю. **Україна ХХ ст.: Особи та події в контексті важкої історії**. Київ, 2001.
24. Шаповал Ю., Пристайко В., Золотарьов В. **ЧК–ГПУ–НКВД в Україні: особи, факти, документи**. Київ, 1997.
25. Шевченко Л. В. **Доля керівників Київського університету в 30-і рр. ХХ ст. // Історія України: Маловідомі імена, події, факти: Зб. статей / Ін-т історії України НАН України та ін.** Київ, 2002. Вип. 20–21.
26. Юркова О. **Київська історична школа М.С. Грушевського: доля науковців // 3 архівів ВУЧК–ГПУ–НКВД–КГБ**. 1998. № 1/2.

Олена Попельницька

АНТОН КАЗИМИРОВИЧ ЛЕВКОВИЧ – ПЕРШИЙ ДИРЕКТОР ЦЕНТРАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ У КИЄВІ: 1935–1937 РР.

У НМІУ зберігається рідкісний взірєць японської холодної зброї – однолезовий вакідзасі, досконалий за технічним та художнім виконанням. Як означений меч потрапив до музею, повідомляє запис у книзі вступу експонатів, датований 11 липня 1935 р.: *«Кинджал японський середини XVIII ст., катана. Рукоять зі шкіри акули, піхви вкрито чорним лаком. На зворотній стороні піхов вставлено ніжик. На лезі, на правій стороні, глибокої чеканки посталі зображено дракона, що обвився навколо меча. З лівої сторони у техніці глибокого рельєфу зображення воїна надзвичайної чеканки. Чашка гарди, наконечник та інші деталі темного оксидування, прикрашені сріблом – фігурки пташок. Катана виконана при імператорському дворі Мікадо. Дуже рідкісний зразок. Довжина леза 46,5 см, ширина 3 см, руків'я 15,5 см. Дар Антона Казимировича Левковича»* [16, 48].

Як з'ясувалось, згаданий А. Левкович був не лише фондоутворювачем НМІУ, а й першим директором Центрального історичного музею (ЦІМ), колекції якого після реорганізації ввійшли до зібрання НМІУ. ЦІМ був створений у Києві згідно наказу Наркома освіти УРСР В. Затонського від 31 травня 1935 р. та постанови РНК УРСР від 11 вересня 1935 р.; 15 липня 1936 р. новостворений музейний заклад мусив почати приймати відвідувачів [4]. Основою ЦІМ стали колекції Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (ВІМ), утвореного з реорганізованого Київського художньо-промислового і наукового музею, що почав свою діяльність у 1899 р. на сучасній вул. М. Грушевського, 6¹ (у 1930-х рр. – вул. Кірова, 29). ЦІМ повинен був об'єднати музейні предмети історичного профілю, поділені між Всеукраїнським музейним містечком (розташованим на території колишньої Києво-Печерської лаври) та ВІМ. У звільненому (після переїзду звідти ВІМ) будинку на вул. Грушевського, 6 передбачалось створення Українського музею народного мистецтва, до якого повинні були ввійти і експонати колишнього ВІМ, що становили як історичну, так і мистецьку вартість.

Ймовірно, у другій пол. 1935 – на поч. 1936 р. А. Левковича було призначено директором ЦІМ. На цій посаді він перебував щонайбільше до лютого 1937 р., коли обов'язки директора ЦІМ почав виконувати В. Грінченко [21, 114–118; 6]. Після звільнення А. Левкович продовжував працювати у цьому музеї.

У липні 1935 – січні 1936 р. А. Левкович передав до ЦІМ 17 одиниць антикварної зброї. 11 липня до музею надійшли означений вакідзасі та шашка роботи «...відомого тифліського майстра Заар Халіля (1771–1832)» (цитата з музейної книги вступу експонатів. – прим. авт.). 25 липня був переданий сталевий німецький півдоспіх XVII ст., 11 жовтня – кинджал персько-кавказького типу, мисливський ніж роботи майстра-кустаря з Іжевська, п'ять російських багнетів XIX ст. та польський патронташ лядунка поч. XIX ст. У жовтні до музею надійшла офіцерська шашка часів російсько-японської війни та європейський сталевий шолом XVII ст.; у листопаді – ствол англійського пістолета XVIII ст., офіцерський кортик та індо-перський щит кінця XVII ст., виявлений у м. Кам'янці-Подільському під час земляних робіт. 8 січня 1936 р. А. Левкович передав до музею шолом капеліну XVII ст.² [16].

Певно, що А. Левкович усвідомлював історичну та наукову вартість переданих ним речей, оскільки розумівся на антикварній зброї. Про його фахову обізнаність, зокрема, свідчить написана ним у квітні – серпні 1935 р. книга «Арбалет. Его возникновение, развитие и применение (Историческое исследование)». При створенні цієї 56-сторінкової монографії автор залучив інформацію про арбалети XVI–XVIII ст. з зібрання ВІМ, передані до новостворених ЦІМ та Українського музею народного мистецтва (далі – УМНМ). У передмові автор зазна-

1 Зараз у цій будівлі перебуває НХМУ

2 У протоколі 1938 р. обшуку київської квартири А. Левковича згадуються 14-ть одиниць вилученої холодної та вогнепальної зброї [13, 5]



Рис. 3. Сучасний вигляд родинної каплиці Левковичів. Фото А. Дибовського, 2009 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: globus.tut.by

До 1795 р. Пружанський повіт перебував у складі Речі Посполитої, потім – Російської імперії. По завершенню у 1920 р. радянсько-польської війни означений повіт (поль. powiat Prużanski) до 1939 р. був у складі польського Поліського воєводства (поль. województwo Poleskie). На той час власницею Букрабовщизни (зазначеної на польській топографічній карті 1931 р.) була Ірена-Клара Левкович, у заміжжі Суліговська [33; 34; 36; 38]. На сьогодні від маєтку Букрабовщизна³ лишився зруйнований склеп родини Левковичів з надмогильною плитою Казимири Левкович (1879–1909) з написом польською мовою (рис. 3, 4) [3].



Рис. 4. Надгробок Казимири Левкович. Фото А. Дибовського, 2009 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: globus.tut.by

Отже, у А. Левковича були усі шанси «потрапити у поле зору» радянських силових структур: його родичі перебували на окупованій Польщею території, а сам він мав «вороже класове» походження. Фатальним (хоча ми цього не знаємо напевно) для А. Левковича міг стати конфлікт, що у 1935 р. розгорівся у Всеукраїнському музейному містечку [5]. У 1970-х рр. Н. Лінка

³ Місце розташування фільварку – між сучасними селами Бакуни, Байки та Миколайовичі Пружанського р-ну Брестської обл. Республіки Білорусь.

(Геппенер) згадувала, що означений конфлікт спровокувала завідувачка відділу пам'ятників Києво-Печерської лаври П. Николаєнко (Миколаєнко): «...Полина [П. Николаєнко. – Авт.] была не только членом партии, но и успела прославиться своей исключительной подозрительностью и бдительностью... Николаенко выступила с какими-то разоблачениями мнимых злодеяний Постышева, за что и была отмечена в речи Сталина... ее назначили директором Исторического музея⁴ ... К ней тотчас же пришвартовался ученый секретарь музея, некий Мельниченко... типичная фигура доносчика, использовавшего доверие партийной работницы, не способной по болезни и ограниченности самостоятельности разобратся в людях. Мельниченко... ее руками казнил всех, кто стоял на его пути. Типичный клеветник... впоследствии он был разоблачен, судим и репрессирован, но это не могло спасти тех, кого он успел погубить [11]».

Попередник А. Левковича – директор ВІМ А. Костюченко⁵ 5 листопада 1934 р. був звільнений з посади та заарештований. На допиті 25 листопада 1935 р. він згадував, що у 1933 р. П. Николаєнко звинуватила одного з працівників історичного музею у розкраданні музейних цінностей; того заарештувало ДПУ й засудило [4]. Не виключено, що П. Николаєнко та її помічники зібрали «компромат» і на А. Левковича.

Навчаючись у 1935 р. у аспірантурі Української асоціації марксистсько-ленінських наукових інститутів, П. Николаєнко поскаржилась на дружину П. Постышева – секретаря парткому УАМЛІНу Т. Постоловську, яка домоглась виключення П. Николаєнко з аспірантури та з партії. Ця історія стала відома Л. Кагановичу, що прибув до Києва. Повернувшись до Москви, той особисто проінформував Й. Сталіна про «гоніння» на П. Николаєнко. У своїй промові на партійному лютнево-березневому пленумі 1937 р. Й. Сталін згадав П. Николаєнко як «...маленьку людину, рядового члена партії, яка протягом року викривала троцькістських шкідників у Київській партійній організації». Після цього П. Николаєнко поновили у партії та призначили директором УМНМ. 5 березня 1937 р. пленум ЦК ВКП(б) розглянув питання про зловживання владою першого секретаря Київського обкому партії П. Постышева та «недостойну поведінку» Т. Постоловської, звинуваченої у цькуванні П. Николаєнко. Наприкінці лютого 1938 р. П. Постышев був засуджений, у 1939 р. – розстріляний [25]. Можливо, це лише збіг обставин, проте у травні 1938 р. було заарештовано і А. Левковича.

Фатальну роль при засудженні А. Левковича могла зіграти і його національність, оскільки після виходу 9 березня 1936 р. постанови Політбюро ЦК ВКП(б) «Про заходи проти проникнення до СРСР шпигунських, терористичних і диверсійних елементів» проти етнічних поляків почались репресії. 11 серпня 1937 р. НКВС СРСР видав наказ, у якому, зокрема, мовилось про «...розгромлення антирадянської роботи польської розвідки і диверсійно-повстанської Польської організації військової (ПОВ)». Наказ зобов'язував місцеві органи держбезпеки протягом 20 серпня – 20 листопада 1937 р. ліквідувати місцеві організації ПОВ. Арешту підлягали наступні категорії громадян: виявлені в процесі слідства активні члени ПОВ; військовополонені польської армії, які після радянсько-польської війни залишилися в СРСР; перебіжчики із Польщі, незалежно від часу їх переходу в СРСР; політемігранти та політобмінені з Польщі; колишні члени ППС та інших польських антирадянських політичних партій; найбільш активна частина «антирадянських націоналістичних елементів» польських національних районів. Найбільших втрат зазнало керівництво. Репресії поширились на поляків, що працювали на керівних посадах у ЦК компартії Польщі та польської секції Виконавчого комітету Комінтерну, радянських органах, Радянській армії та НКВС, мали заслуги у становленні і зміцненні радянської влади. Наприклад, генерального секретаря ЦК КП(б)У, заступника голови Ради наркомів СРСР, члена партії з 1907 р. С. Косіора засудили до розстрілу, звинувативши у тому, що він, як «емісар Пілсудського в Україні», у 1934 р. створив та очолив «контрреволюційний центр».

Масові репресії, обґрунтовані рішеннями Політбюро ЦК ВКП(б) про посилення боротьби з залишками «капіталістичних класів та ворогами народу», досягли піку у червні 1937 р. під час

4 Це могло відбутись у 1935 чи 1936 р.; спочатку П. Николаєнко стала директором УМНМ.

5 Під час перевірки партійних документів у 1935 р. А. Костюченка виключили з партії, 3 листопада 1935 р. заарештували і 16 березня 1936 р. засудили до трьох років таборів.

суду над офіцерами вищого командування Робітничо-селянської Червоної армії, звинуваченими у підготовці антирадянського військового заколоту.

У 1937–1938 рр. також відбулась «чистка» ВКП(б), з лав якої виключали за «неправильні політичні переконання», «непролетарське походження» та приналежність до «неросійських етносів». Майже усіх виключених з партії незабаром заарештовували, а їх справи передавались на розгляд «судових трійок», у 1937 р. створених за наказом НКВС. Арештовані поділялись на дві категорії. До 1-ї (за якою було засуджено А. Левковича) зараховували «найбільш ворожих осіб», що підлягали обов'язковому розстрілу. До 2-ї категорії належали «менш активні елементи», які засуджувались до перебування у таборах терміном до десяти років [14].

Репресії проти радянських поляків стали наслідком польсько-німецького зближення на антирадянському ґрунті, що у 1933–1934 рр. мало місце після приходу до влади у Німеччині націонал-соціалістів [26, 116–156]. Як «польських шпигунів» засудили 106 660 поляків, з них 84 471 було розстріляно. Лише у Київській області до грудня 1937 р. було «викрито» 87 повстансько-диверсійних та терористичних організацій та 365 «повстансько-диверсійних шкідницьких груп» [10]. На допиті у 1938 р. А. Левкович зізнався, що польські агенти ПОВ завербували його у 1925 р. [13, 21]

Усуненню А. Левковича з посади директора ЦІМ та його ув'язненню (крім дворянського походження, гонінь на етнічних поляків, інтриг з боку колег) міг сприяти і арешт його родички(?) Марії Остапівни Левкович⁶, яку 27 лютого 1937 р. було засуджено у Києві до розстрілу. Проте 14 червня смертний вирок замінили на десять років таборів⁷. Чи існував зв'язок між пом'якшенням вироку М. Левкович та початком переслідувань А. Левковича, невідомо.

Після повернення з таборів М. Левкович була реабілітована, отримувала персональну пенсію, опублікувала спогади як про перебування на засланні, так і про свою революційну молодість: *«Мне ...пришлось по поручению партии бать на подпольной работе в Киевской губернии, в составе сквирской уездной тройки. Живя под. видом учителей, мы печатали и распространяли листовки, ...снабжали партизан боеприпасами и оружием. Это было в период борьбы с Деникиным и Петрлюрой. Во время наступления белополяков мне пришлось работатать в составе черкасской подпольной тройки... мы привезли типографию, выпускали листовки»* [19, 262].

Докази того, що Антон Казимирович та Марія Остапівна Левковичі були одружені, не виявлені. Крім однакового прізвища, вони були майже однолітками (1891 та 1892 р. н.). Їх життєві шляхи могли перетнутись у Харкові, де М. Левкович була секретарем райкому, а А. Левкович працював у центральному апараті ДПУ України. У 1935–1936 рр. Марія та Антон Левковичі мешкали у Києві: вона – як працівник апарату ЦВК України, він – як директор ЦІМ. Певно, цей переїзд відбувся після перенесення у 1934 р. столиці з Харкова до Києва. Київський телефонний довідник 1935 р. серед абонентів згадує лише одну особу на прізвище Левкович, що

6 Народилась 18(30) серпня 1892 р. у польському м. Люблін, навчалась на Московських вищих жіночих педагогічних курсах, у 1918–1919 рр. – член колегії Народного комісаріату народної освіти УНР, у 1919 р. вступила до РКП(б), у 1919–1920 рр. – на підпільній роботі у Сквирському пов. Київської губ., Черкасах та Кременчузі; у 1920–1926 рр. завідувала Жіночими відділами Черкаського повітового та Київського губернського комітетів КП(б)У, відділом робітниць і селянок ЦК КП(б)У; була делегатом кількох з'їздів ВКП(б); з 1926 р. працювала в редакції харківської газети «Комуніст» інструктором ЦК КП(б)У; у 1930 р. очолювала Виконавчий комітет Шевченківської окружної Ради народних депутатів м. Черкаси; у 1931–1934 рр. – секретар Дзержинського райкому КП(б)У м. Харкова. Померла у 1986 р. [20]

7 Чи не став арешт М. Левкович причиною усунення А. Левковича з посади директора музею? Адже саме у червні 1937 р. обов'язки директора ЦІМ виконував не А. Левкович, а В. Грінченко.

8 Про долю М. Левкович після арешту розповіла черкаська журналістка Г. Шквар: *«...колишній редактор черкаської окружної газети, згодом секретар райкому в Харкові, [М. Левкович] не могла і не хотіла мовчати: вона їде в Москву, щоб розповісти Комісії партійного контролю про розгул незаконних репресій в Україні. На пероні вокзалу її заарештовують, із Луб'янки везуть у Лефортовську в'язницю, згодом переводять до Бутирки. Далі будуть довгих десять років таборів на Колимі. Лише у 53-му, після смерті Сталіна, вона вийде із в'язниці. Впродовж багатьох років вона буде підтримувати теплі стосунки з рідною газетою, регулярно надсилатиме журналістам ... листи і вітальні телеграми»* [32]

мешкала номері № 44 одного з кращих міських готелів – «Континенталь» [28, 59]. Нею була М. Левкович, яка на час укладання довідника (вересень 1935 р.), вже перебувала «у полі зору» ДПУ.



Рис. 5. Вакідзасі: фрагмент.

На початку 1935 р. Марія Остапівна брала участь у XIII-у Всеукраїнському з'їзді Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів, а 23 січня на першій сесії ЦВК УСРР XIII-го скликання її обрали у Києві кандидатом ЦВК УСРР [23, № 7, ст. 33]. Після перевірки партійних документів, президія ЦВК УССР 4 серпня 1935 р. ухвалила у Києві постанову «Про Левкович М.»: за «... відсутність класової пильності й приховання свого соціального походження» ЦК КП(б)У виключив М. Левкович з партії. Її також звільнили з посади заступника секретаря ЦВК УСРР, вивели зі складу кандидатів у члени президії ЦВК СРСР та членів ЦВК УРСР [24, № 22, ст. 128]. Через місяць, 7 вересня 1935 р., ГУДБ НКВС СРСР звинуватило М. Левкович у зв'язках з ПОВ. Її арештували наприкінці лютого 1937 р. Майже через півтора року – наприкінці травня 1938 р. – був арештований А. Левкович.

Слід зазначити, що причиною звинуваченні А. Левковича за статтею КК УРСР «зрада батьківщини військовослужбовцем» стала його служба у органах НКВС. Про долю А. Левковича до 1924 р. (коли він вже служив у Харківській ЧК) відомостей обмаль. На допиті він вказав, що у 1913 р., будучи студентом, винаймав квартиру у Харкові [13, 159]. З анкети А. Левковича, складеної під час слідства у 1938 р., відомо, що він не завершив навчання у вищому учбовому закладі, очевидно, через мобілізацію до армії у роки Першої світової війни. Про непоганий рівень загальної освіти А. Левковича, зокрема, свідчить те, що під час написання книги про арбалети він користувався літературою іноземними мовами.

Коли і за яких обставин А. Левкович став чекістом, з'ясувати не вдалося. Можливо, під час революційних подій 1917–1918 рр. він вступив до лав Червоної армії⁹, а потім повернувся до Харкова, де проходили його студентські роки. У 1924 р. А. Левкович був начальником відділу по боротьбі з бандитизмом секретно-оперативного відділу Харківської губернської ЧК. Наказом № 100 Революційної військової ради республіки він був нагороджений Орденом Червоного Прапора № 12541. Це нагородження скасувала постанова Президії Верховної Ради СРСР у 1939 р. після арешту А. Левковича [27]. Точно невідомо, за що А. Левкович удостоївся

⁹ Певний Левкович після організації у 1918 р. в Бересті української адміністрації був місцевим поліцмейстером, потім вступив до загону С. Булах-Булаховича, після розформування якого перейшовши на сторону Червоної Армії [9; 17, 104.].

високої радянської нагороди, яку у 1924 р. (з нагоди створення СРСР) вручили багатьом особам, що відзначились у 1918–1924 рр. Можна припустити, що нагородження співробітників українського ДПУ¹⁰ були пов'язані з успішними операціями, проведеними у Харкові та Києві у 1920–1924 рр.: організацією мережі таємної агентури для боротьби з антирадянськими партіями; викриттям Всеукраїнського з'їзду меншовиків, діяльності білогвардійських «п'ятірок», архіву та підпільної друкарні Харківського комітету і Лівобережного та Правобережного бюро правих есерів тощо [15, 109, 131].



Рис. 6. Зображення буддійського божества Фудо-Мьо-о на клинку вахідзасі.



Рис. 7. Зображення дракона на клинку вахідзасі.

Припускаємо, що антикварний японський меч та інша зброя, передана А. Левковичем до ЦІМ, потрапила до нього під час роботи у «надзвичайці»: це були вилучені під час обшуків «речові докази» [15, 109, прим. 7]. Хоча не виключено, що А. Левкович, який цікавився зброєю, мав власну колекцію, до якої могли ввійти якісь раритети його родини (рис. 5).

10 Державне політичне управління УСРР створене 22 березня 1922 р. декретом Всеукраїнського ЦВК як відділ НКВС; існувало до реорганізації у 1934 р. Завданнями ДПУ були боротьба з бандитизмом, збройними повстаннями, шпигунством; виявлення контрреволюційних організацій; боротьба з контрабандою та незаконним переходом кордонів тощо. Попередницею ДПУ УСРР була Всеукраїнська надзвичайна комісія у справах боротьби з контрреволюцією, спекуляцією, саботажем і посадовими злочинами (ЧК), 3 грудня 1918 р. створена у м. Харкові [22].

При вивченні означеного *вакідзасі* з'ясувалось, що цей взірець холодної зброї є досить рідкісним. На клинку цього меча гравіровані зображення божества *Фудо Мьо-о* та дракона *Курікара-рю-о*, що вказують на зв'язок власника цієї зброї з однією зі шкіл японського езотеричного буддизму – *сінгон*, або з дзен-буддистською школою *риндзай*, серед адептів якої було чимало самураїв (рис. 6, 7). До Східної Європи означений меч міг потрапити у другій половині 1850-х рр., коли японський уряд відкрив свої порти для європейських (зокрема, російських) кораблів. *Вакідзасі* з НМІУ може бути і трофеєм російсько-японської війни 1904–1905 рр. чи бойових дій на Далекому Сході у 1918–1922 рр. Трофейні японські офіцерські мечі представлені у музейних зібраннях¹¹, а серед зброї, у 1935 р. переданої А. Левковичем до ЦІМ, згадується «офіцерська шашка часів російсько-японської війни».

Наостанок зазначимо, що у 1958 р. Військова колегія Верховного суду СРСР реабілітувала А. Левковича через відсутність доказів його вини [13, 83, 167–168].

Джерела та література

1. Адрес-календарь и справочная книга Гродненской губернии на 1911 год. Гродно, 1911.
2. Анисимова М. Армейские японские мечи «тип 19» в собрании ВИМАИВиВС // **Война и оружие. Новые исследования и материалы. Мат-лы Международной научно-практической конференции 12–14 мая 2010 г.** Санкт-Петербург, 2010.
3. Бакуны, часовня-усыпальница Брестская область, Пружанский район. Между дер. Оранчицы и Малеч. в 800 м к северо-западу от деревни, в лесу. Фото: Андрей Дыбовский, февраль 2009 г. [Електронний ресурс]. **Глобус Беларуси. Проект Андрея Дыбовского.** – Режим доступа: globus.tut.by (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрану.
4. Білокінь С. Тридцять роки [Електронний ресурс]. **Персональний сайт Сергія Білоконя – історика України**. – Режим доступа: www.s-bilokin.name (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрана
5. Білокінь С. Словник музейників України (1917–1943) [Електронні ресурси]. **Персональний сайт Сергія Білоконя – історика України.** – Режим доступа: www.s-bilokin.name (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрану.
6. Білокінь С. Центральний історичний музей // **Музей України. Збірка П. Потоцького.** Київ, 2006.
7. Букраба, Василь, хоружий берест. на 1596 // **Леонюк В. Словник Берестейщини.** Т. II. Львів, 2010.
8. **Букраба, Казимир** [Електронний ресурс]. cyclowiki.org (Циклопедія). – Режим доступа: cyclowiki.org/wiki/Казимир_Букраба (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрану.
9. **Булак-Балахович, Станислав Никодимович** [Електронний ресурс]. Википедія (рус.). – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Булак-Балахович,_Станислав_Никодимович (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрану.
10. **Великий терор** [Електронний ресурс]. Вікіпедія (укр.). – Режим доступа: uk.wikipedia.org/wiki/Великий_терор (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрану.
11. Воспоминания Линки Н. «Всеукраинский музейный городок» [1970-е гг.] [Електронний ресурс]. **Архив Александра Н. Яковлева «Альманах Россия. XX век».** – Режим доступа: www.

¹¹ Наприклад, у Військово-історичному музеї артилерії, інженерних військ та військ зв'язу у Санкт-Петербурзі зберігаються мечі, захоплені радянськими військовими частинами під час війни на Далекому Сході. Більшість з них надійшла до музею у 1920-х рр., один меч у 1939 р. передано зі складів НКВС [2, 9]

alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/1021762 (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрану.

12. Гаврилюк Є. Рускі шляхціц на подляській загородзе // **Над Бужом і Нарвою**. 2000, № 4 [Electronic resource]. Genealodzy.pl (Servis Polskiego Towarzystwa Genealogicznego). – URL: genealodzy.pl › ... › Posiadam listę, wykaz – Posiadam listę nauczycieli w Galicji (1868–1914). (Last updated: 23-Jan-2016). – Title from the screen.

13. Дело № 141180 по обвинению Левковича Антона Казимировича по ст. ст. 54-9, 54-1а, 54-8, 54-13 УК УССР // **ГДА СБУ**, ф. 6, спр. 47136 ФП.

14. Доклад комиссии ЦК КПСС президиуму ЦК КПСС по установлению причин массовых репрессий против членов и кандидатов в члены ЦК ВКП(б), избранных на XVII съезде партии. 09.02.1956 (документ № 7) [Электронный ресурс]. **Архив Александра Н. Яковлева «Альманах Россия. XX век»**. Реабилитация: первые годы. – Режим доступа: www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/55752 (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрана.

15. **Золотарьов В.** Структура та кадровий склад органів держбезпеки Радянської України в 1920–1940 рр. Харківська губернська надзвичайна комісія восени 1921 р.: структура, діяльність, особовий склад // **Радянські органи державної безпеки в Україні (1918–1991 рр.): історія, структура, функції: Матеріали круглого столу, 19 грудня 2013 р., м. Київ**. Київ, 2014.

16. Інвентарна книга Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка. Т. 4 (1926–1936 рр., №№ 12696–14153). Рукописна копія // **НМІУ: науково-дослідний відділ обліку та зберігання музейних колекцій**.

17. Левкович, укр. військовик // **Леонюк В. Словник Берестейщини**. Т. II. Львів, 2010.

18. **Левкович А. Арбалет. Его возникновение, развитие и применение (Историческое исследование)**. Киев-Харьков, 1936.

19. **Левкович М.** Отважные дочери украинского народа // **Женщины в революции**. Москва, 1959.

20. Левкович Мария Остаповна [Электронный ресурс]. **Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898–1991 / Биографии**. – Режим доступа: http://www.knowby sight.info/1_UKRA/04660.asp (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрану.

21. **Нестуля О.** Грінченко Володимир Автономович (липень, 15, 1900 – квітень, 19, 1948) // **Реабілітовані історією. Полтавська область. Науково-документальна серія книг**. Кн. 5. Київ-Полтава, 2007.

22. **Органи державної безпеки в Українській СРС** [Електронний ресурс]. Вікіпедія (укр.). – Режим доступа: http://uk.wikipedia.org/wiki/Органи_державної_безпеки_в_Українській_РСР (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрана.

23. Постанова президії ЦВК УССР «Про обрання Президії Центрального Виконавчого Комітету УСРР» // **Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1935 рік**. Вип. 1–48. Без м/в, 1936.

24. Постанова президії ЦВК УССР «Про Левкович М.» // **Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1935 рік**. Вип. 1–48. Без м/в, 1936.

25. Политбюро и «большая чистка» // **Хлевнюк О. Политбюро. Механизмы политической власти в 30-е годы**. Москва, 1996 [Электронный ресурс]. Ситуация в России. – Режим доступа: http://www.situation.ru/app/rs/lib/politburo/part5.htm (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрану.

26. **Рубльов О., Репринцев В.** Репресії проти поляків в Україні у 1930-ті рр. // **З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ**, № 1/2 (2/3). Київ, 1995.

27. **Сборник лиц, награжденных Орденом Красного Знамени (РСФСР) и Почетным революционным оружием. Москва, 1926** [Електронний ресурс]. – Режим доступа: www.kdkv.narod.ru/WW1/index.html (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрана

28. **Список абонентів київської міської телефонної сітки. За станом перереєстрації на 27. IX.1935 р.** Київ, 1935.

29. Список засуджених 26.05.1938 р. «Київ-центр 1 категорія» [Електронні ресурси]. СБУ. Данні про розстріляних / ГДА СБУ, ф. 6, АІДС № 2692, арх. № 47136. – Режим доступа: www.ssu.gov.ua/sbu/doccatalog/document?id=86726 (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрана

30. **Список землевладений в Гродненской губернии.** Гродна, 1890.

31. «Сталинские расстрельные списки». Украинская ССР. Киев-Центр. 25.09.1938 г. 1-я категория (Архив Президента РФ, Москва, оп. 24, д. 419, л. 182) [Електронні ресурси]. **Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал» – Научно-информационный и просветительский центр «Мемориал».** – Режим доступа: stalin.memo.ru/regions/rp81_8.htm (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрана.

32. **Шквар Г.** 800 сторінок гіркої правди. Так можна загалом визначити зміст щойно виданого в Черкасах тому «Реабілітовані історією», восьмого числом». [Електронний ресурс] **«Черкаський край». Інформаційний портал. 28 лютого 2014 р.** – Режим доступа: <http://www.kray.ck.ua/suspilstvo/istorija/item/8295-800-storinok-girkoyi-pravdi-tak-mozhna-zagalom-viznachiti-zmist-schoyno-vidanogo-v-cherkasah-tomu-reabilitovani-istorieyu-vosmogo-chisлом> (дата звернення 23.01.2016). – Назва з екрана.

33. **Epsztein T., Górczyński S. Spis ziemian Rzeczpospolitej Polskiej w roku 1930. Województwo poleskie. Województwo wołyńskie.** Warszawa, 1996 (Indeks zawiera nazwiska 1100 właścicieli ziemskich – poleskie: Nazwisko Imię / Miejscowość (majątek): Lewkowicz – Bukrabowszczyzna)

34. **Malecz P39 S 39 // Mapa Taktyczna Polski 1:100 000, Wojskowy Instytut Geograficzny, Warszawa 1931** [Electronic resource]. **Mapy archiwalne Polski i Europy Środkowej (Mapster).** – URL: igrek.amzp.pl/mapindex.php (Last updated: 23-Jan-2016). – Title from the screen.

35. **Rozanow M. Powiat Pruzanski. Szkic historyczny.** Preprint. Lublin, 2011 [Electronic resource]. **Echa Polesia. Historia i wspolczesnosc Polakow na Polesiu.** – URL: polesie.org/.../Rozanow_Powiat_Pruzanski_ko... (Last updated: 23-Jan-2016). – Title from the screen.

36. Towarzystwo Gimnastyczne «Sokół» II Bydgoszcz-Fordon im. gen. Józefa Hallera w 2013 roku: Zmarła Zofia Suligowska (10.04.2013 r.) [Electronic resource]. **Centrum Informacji Naukowej Sokolstwa Polskiego przy TG «Sokół» II Bydgoszcz-Fordon.** – URL: sokol-cinsp.blogspot.com/2014/01/2013.html (Last updated: 23-Jan-2016). – Title from the screen.

37. Bajki vel Bukrabowszczyzna (nazwa majątku); Bajki / Malecz / Pruzana (gmina / powiat); Irena-Klara Suligowska (własciciel na 1939); identyfikator № 2602 (Nazwy majątków wraz z imionami i nazwiskami właścicieli z województw: Nowogródzkiego, Białostockiego, Poleskiego, Wileńskiego, Wołyńskiego, które odnaleźli pracownicy biura w archiwach Polski, Białorusi, Litwy i Ukrainy. W większości wypadków dokumenty kompletne (własność, obszar, charakterystyka, klasyfikacja lasu, klasyfikacja gleb, ocena finansowa, zabudowania mieszkalne i gospodarcze) stan na 1 września 1939 r.) // Poszukujemy spadkobierców niżej wymienionych majątków z Powiatu Pińskiego, Woj. Poleskiego, jednocześnie podajemy właścicieli majątków na dzień 01.01.1938 [Electronic resource]. **Centrum dokumentacji historyczno-prawnej obszaru Polski w granicach do 1939 r. i po II Wojnie Światowej / «Mienie zabużańskie, odzyskiwanie mienia: JaroslawRokicki.pl».** – URL: www.jaroslawrokicki.pl/podstrona.htm (Last updated: 23-Jan-2016). – Title from the screen.

38. Wykaz z nazwami majątków oraz z imionami i nazwiskami ich właścicieli z województw: Nowogródzkiego, Białostockiego, Poleskiego, Wileńskiego, Wołyńskiego [Electronic resource]. **Biblioteka Kresowa Potyczek z Genealogią.** – URL: kresy.genealodzy.pl/programy/wykaz_z_kresow2.pdf (Last updated: 23-Jan-2016). – Title from the screen.

Ольга Павлова

**МУЗЕЙНИЙ ПЕДАГОГ АФНАСІЙ ЛУНЬОВ (1919–2004):
ДО 60-РІЧЧЯ ПАРХОМІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ А. ЛУНЬОВА**

Історія музейної справи в Україні охоплює широкий спектр діяльності визначних музеєзнавців. Однак, не завжди вистачає інформації про внесок у розвиток тієї чи іншої галузі непересічних особистостей із віддалених населених пунктів. Іноді їхні досягнення висвітлюють засоби масової інформації, але ці люди лишаються відомими лише вузькому колу фахівців. Певною мірою це стосується і музейно-педагогічної діяльності учителя історії сільської школи Луньова Афанасія Федоровича, який створив Пархомівський історико-художній музей (з 2008 р. – Художній музей ім. А.Ф. Луньова) та розробив методику естетичного виховання, яка ґрунтується на залученні учнів до музейної роботи. Бібліографія, присвячена історії Пархомівського музею та діяльності його засновника А. Луньова, налічує понад півтисячі публікацій [1, 60–70]. Це, переважно, публіцистичні та науково-популярні статті, які висвітлюють діяльність А. Луньова як історика, педагога, музеєзнавця, мистецтвознавця, пам'яткознавця та краєзнавця.

Педагогічний і музейний досвід А. Луньова привертав увагу журналістів, педагогів та дослідників музейної справи з 1960-х рр. Першою спробою комплексного представлення діяльності А. Луньова були публіцистичні роботи Л. Лернера та Е. Маркіна [4], О. Кобенко [3, 23–24], в останній час до вивчення та висвітлення його досвіду звертаються П. Луньов [6, 14–16], О. Павлова [9, 5–14] та ін.

Афанасій Федорович Луньов почав педагогічну діяльність у Пархомівській середній школі у вересні 1945 р. У 1937–1940 рр. він закінчив три курси історичного факультету Київського державного університету ім. Т. Шевченка [1, 14] та за станом здоров'я взяв академвідпустку. Працював учителем у Донецькій бібліотечній школі м. Артемівська. Також у зв'язку зі станом здоров'я, у 1941 р. не був мобілізований до армії. У жовтні 1941 р. під час роботи на оборонних спорудах в Сталінській (нині Донецькій) обл. А. Луньов потрапив до німецького полону і з лютого 1942 по серпень 1945 р. перебував у таборах Німеччини [1, 14].

Після закінчення війни і повернення в Україну, А. Луньов отримав посаду вчителя історії Пархомівської середньої школи. У 1947–1949 рр. екстерном закінчив повний курс історичного факультету Харківського державного університету ім. О. Горького (нині – ХНУ ім. В. Каразіна) [9, 9].

На той час важливе значення надавали краєзнавчій роботі, до якої А. Луньов активно долучився сам та організовував пошуково-екскурсійну роботу учнів, які збирали та вивчали експонати. Спочатку це були вихованці Товариства «Юний історик», а потім – мистецького клубу «Райдуга».

Позашкільна робота стала важливим педагогічно-виховним методом А. Луньова. Його головний принцип – згуртовувати учнів навколо практичної музейної роботи допоміг реалізувати і спеціальну освітню 4-річну програму з історії мистецтва. Крім послідовного вивчення історії образотворчого мистецтва, ця програма позашкільних занять містила знайомство з класичною музикою та літературою відповідного періоду, а також передбачала відвідування театральних вистав під час екскурсій до великих міст. Перша така подорож терміном один місяць з відвідуванням міст Києва, Москви, Ленінграда, Риги, Мінська, Полтави відбулася влітку 1956 р. Цей маршрут пролягав територією України, Росії, Білорусі та Прибалтики [2]. Такі подорожі майже за 50-літню історію роботи музею і клубу при ньому сприяли знайомству учнів з багатьма музеями України та Радянського Союзу.

Створення художнього музею А. Луньов будував на багаторівневій комунікації учителя і учнів, а також з педагогічним і батьківським колективами. Цей комунікативний ланцюжок передбачав спілкування учителя і учнів із музейниками та мистецтвознавцями, художниками, реставраторами, літераторами, журналістами, відвідувачами музею: місцевими учнями та жителями, а також приїжджими екскурсантами, як дітьми шкільного віку, молоддю, так і дорослими, в тому числі, представниками культурно-мистецької інтелігенції, зарубіжними гостями та ін. Учитель не міг ігнорувати соціальне середовище та особливості сільської ментальності шкільно-

го колективу і сім'ї зокрема у сприйнятті запропонованих методів виховання. Він розумів певні ризики конфліктності між традиціями освітнього, культурного та повсякденного середовища і запропонованої ним програми естетичного виховання учнів, заснованої на традиціях світового мистецтва. Але авторитет серед учнів та підтримка художньо-мистецької інтелігенції країни сприяли продовженню музейно-педагогічної діяльності.

Відповідальне ставлення до справи А. Луньова і його учнів дало змогу фахово організувати музейну експозицію, режим роботи музею та налагодити екскурсійну роботу. Під час позакласної гуртково-музейної роботи А. Луньов надавав учням можливість відчувати відповідальність за доручення. Набутий ним досвід організації діяльності музею, демонстрував його далекоглядність у використанні принципів та форм роботи з музейною аудиторією. Кожен учень відчував свою причетність до роботи шкільного громадського музею і відповідальність за збереження експонатів, за якими він доглядав. Шкільний музей виховав не одне покоління учнів. Одні, і вони становили більшість, залишалися в селі, інші розліталися світом, взявши з собою частинку цієї історії.

Важливим чинником трансформування шкільного громадського музею в музейний заклад державної форми власності стали довіра художників та музейних працівників до А. Луньова та його учнів, яким вони дарували або передавали на постійне зберігання експонати. Учні брали безпосередню участь у зберіганні музейної колекції та догляді за експонатами під час огляду експозиції відвідувачами.

Структура та режим роботи музею відповідали порядку, установленому для державних музеїв: його «штат» передбачав посади директора та його заступника, екскурсоводів, чергових доглядачів-прибиральників. Ключі від музею зберігалися у обраного учнями-старшокласниками громадського директора, який міг за погодженням з А. Луньовим за потреби (необхідність здійснити музейні роботи чи провести екскурсії) відкрити музей [5, 5]. Музей був відкритий для відвідувачів щонеділі, а в дні шкільних канікул – також щосереди і щосуботи. Книги відгуків, які зберігаються в музеї з 1956 р., свідчать, що його активно відвідували як місцеві жителі, так і екскурсанти з Харківщини, Полтавщини та Сумщини.

Особливе значення в організації музейної діяльності з середини 1950-х рр. (часу визначення пріоритетного художнього профілю музею) належало спілкуванню «райдужан» із художниками, мистецтвознавцями, музеезнавцями. Цей напрям відігравав важливу роль у формуванні художньої колекції та в естетичному вихованні [8, 5–6]. Таке спілкування стало можливим завдяки щорічним екскурсіям-подорожам та активному листуванню як А. Луньова, так і його учнів. У архіві сім'ї А. Луньова зберігається бл. 300 листів від живописців, графіків та скульпторів: В. Фаворського, С. Коньонкова, М. Ромадіна, Б. Неменського, І. Іжакевича, В. Касіяна, В. Савенкова, Г. Зубковського, М. Балясного та ін. [7, 72–75].

Епістолярна спадщина А. Луньова свідчить, що його прагнення створити художній музей знайшло відгук і підтримку з боку художників, мистецтвознавців, творчих спілок. Наприклад, Спілка художників СРСР за клопотанням Б. Неменського (голови естетичної комісії СХ СРСР) взяла шефство над шкільним Пархомівським музеєм. Від СХ УРСР Пархомівським музеєм опікувався Г. Зубковський, від Харківського відділення СХ УРСР – В. Савенков. Ці художники на офіційному рівні представляли інтереси Товариства «Юний історик» і СХ УРСР. Наприклад, Пархомівський музей і клуб «Райдуга» були внесені до експериментальної програми естетичного виховання в школі, створеній при СХ СРСР Естетичною радою на чолі з Б. Неменським. Естетична рада була сформована у 1965 році при Президії Академії педагогічних наук і А. Луньова було обрано її членом. Згодом естетично-мистецька діяльність педагога була високо оцінена – він став членом СХ СРСР.

Основою ж музейного зібрання була подарована А. Луньовим художня колекція, яку поповнили подарунки місцевих жителів, художників України, Росії, прибалтійських республік, Вірменії, Киргизстану, Азербайджану. Особливу турботу про примноження колекції проявив В. Фаворський, який пропонував обміняти свої твори на графіку німецьких, китайських, японських, мексиканських художників, що урізноманітнювало колекцію музею. Твори живопису, графіки та дрібної пластики на постійне зберігання до музею передали Державний музей образотворчих мистецтв ім. О. Пушкіна (Москва), Державний Ермітаж (Санкт-Петербург), музеї Московського Кремля, спілки художників СРСР та УРСР, Харківське відділення СХ УРСР [9, 11]. Завдяки

цьому уже 1960-х рр. у колекції Пархомівського музею були роботи І. Аргунова, Т. Шевченка, О. Іванова, І. Шишкіна, І. Левітана, К. Крижицького, А. Архіпова, В. Серова, І. Репіна, М. Ярошенко, Піранезі, Ван Дейка, О. Калама, О. Верне, Пісарро, П. Пікассо, К. Юона, Ю. Піменова, В. Фаворського, С. Коньонкова, М. Ромадіна, Б. Неменського, І. Іжакевича, В. Касіяна, М. Балясного, В. Сизикова, Л. Чернова [5, 7–10].

З 1986 р. шкільному громадському музею було надано статус «державного». Відтоді він є відділом Харківського художнього музею. Його колекція (понад 6 тис. од. зб. основного та науково-допоміжного фонду) поділена на відділи: вітчизняне мистецтво XVIII – поч. XX ст.; мистецтво XX – поч. XXI ст.; зарубіжне мистецтво; історії, етнографії та народного мистецтва. З 1962 р. музей розташовано в будинку кін. XVIII – поч. XIX ст.

Традиції екскурсійної, виставкової, лекційної діяльності Пархомівського музею також заклав у 1950-х рр. А. Луньов. Ці форми змінювалися, але освітньо-екскурсійна робота музею була завжди важливим складником функціонування музею. Наприклад у 1960-ті рр., певний час у місцевому будинку культури для жителів села члени клубу «Райдуга» перед початком кіносеансів читали мистецтвознавчі лекції та демонстрували репродукції картин. Також були організовані пересувні виставки графічних творів і репродукцій для сільськогосподарських підприємств села.

А. Луньов мріяв про створення при музеї школи мистецтв: час від часу тут діяли гуртки образотворчого мистецтва. Іноді до цього процесу долучалися і видатні художники, які намагалися заочно допомогти організувати творчі художні заняття гуртківців. Доречно згадати, що В. Фаворський надсилав до Пархомівки для «райдужан» штихелі, лінолеум та інші матеріали для зайнять ліногравюрою. І. Іжакевич шляхом листування організовував спільну творчу роботу з гуртківцями зі створення образів Траса Бульби з синами, Катерини та Наймички за творами М. Гоголя та Т. Шевченка. У наш час при музеї працює гурток юних художників.

Нині для об'єктивного розкриття історії формування художньої колекції Пархомівського музею ім. А. Луньова, висвітлення форм музейної роботи та особистого внеску його організатора в створення музею і авторської системи естетичного виховання накопичено достатні історико-графічна та джерельна бази.

Джерела та література

1. **Афанасій Федорович Луньов. Статті, спогади, документи, матеріали.** Харків, 2009.
2. Екскурсія до рідної Москви // **Колективіст Краснокутщини.** 1956. 21 вересня.
3. **Кобенко О.** Педагогіка А.Ф. Луньова // **Скарбниці національної культури: Тези доповідей наук.-практ. конф. з музеєзнавства, присвяченої 40-річчю Пархомівського історико-художнього музею (жовтень 1995).** Харків, 1995.
4. **Лернер Л., Маркин Э.** **Сколько цветов у «Радуги», или дни Афанасия Луньова.** Москва, 1990.
5. **Лунёв А.** **Пархомовская сокровищница: Фотоочерк.** Харьков, 1983.
6. **Лунёв П.** К вопросу об идейно-нравственных основах музейной педагогики Афанасия Лунёва // **«Луньовські читання»: Мат. наук.-практ. семінарів (2010–2014 рр.).** Харків, 2014.
7. **Луньов П., Павлова О.** Про епістолярну спадщину з архіву Афанасія Луньова // **Афанасій Федорович Луньов. Статті, спогади, документи, матеріали.** Харків, 2009.
8. **Луньов П.** Пархомівський історико-художній музей: сторінки історії і сьогодення // **Скарбниці національної культури: Тези доповідей наук.-практ. конф. з музеєзнавства, присвяченої 40-річчю Пархомівського історико-художнього музею (жовтень 1995).** Харків, 1995.
9. **Павлова О.** Основи музейної педагогіки А. Ф. Луньова // **«Луньовські читання»: Мат. наук.-практ. семінарів (2010–2014 рр.).** Харків, 2014

Олена Черняхівська

ДОСЛІДНИЦЬКА І ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА (50-70-і рр. ХХ ст.) У ПЕРСОНАЛЯХ ЙОГО НАУКОВЦІВ

Сьогодні, на нашу думку, надзвичайно корисною і актуальною справою для науковця-музейника може бути вивчення історії своєї установи в різних проявах її діяльності і історичних періодах. Дослідження з цієї проблематики є цікавими не тільки з суто наукової точки зору. Без набутого попередніми поколіннями досвіду проблематично просувати роботу музейної установи; з нього можна черпати натхнення й ідеї для розвитку. Діяльність кращих фахівців минулого також є наочним зразком для молодих працівників музею. Адже без минулого нема майбутнього, і даний напрямок досліджень є доволі затребуваним.

Представлена публікація створена на джерельній базі ф. 157 Державного архіву м. Києва, бібліотеки і архіву відділу кадрів НКПІКЗ, що стали підґрунтям для створення біобібліографічного покажчика співробітників Заповідника 1950–1970-х рр. (2014). Покажчик (упорядники – науковці НКПІКЗ О. Черняхівська і І. Олексюк) позначив не тільки наукові напрацювання музейників, а й їхній життєвий і творчий шлях. Крім того, автору статті стали у нагоді опубліковані звіти результатів археологічних та інших досліджень у Заповіднику зазначеного періоду, видання Заповідника та публікації його науковців різного часу.

Науково-дослідна робота співробітників Державного історико-культурного заповідника «Києво-Печерська Лавра» (30.05.1944–13.03.1962, з 13.03.1962 р. – Києво-Печерського Державного історико-культурного заповідника) спрямовувалася на вивчення історії Києво-Печерської лаври, архітектурного ансамблю та фондів колекцій Заповідника.

У післявоєнні роки колектив нашого музейного закладу провів значну роботу з відродження та збереження комплексу його архітектурних пам'яток. Відновленню підлягали майже всі корпуси Верхньої території, зокрема будівлі колишньої друкарні та палітурні, Ковнірівській корпус, Трапезна палата, Велика лаврська дзвіниця, інженерно-технічні споруди: дренажна система, водогін, каналізація, у перспективі – Успенський собор, знищений 3 листопада 1941 р. Пам'ятки, що оточували Соборну площу, постраждали від повітряної хвилі, спричиненої вибухом собору та в окупаційний період були частково розібрані під приводом загрози обвалів. На території спостерігалися активні провали ґрунту.

Роботи з реставрації та відбудови пам'яток архітектури, інфраструктури Заповідника виконували проектно-реставраційні майстерні тресту «Будмонумент», Київська контора «Шляхбуд», Управління будівництва урядових будинків при управлінні справами РМ УРСР. Для наукового огляду, вивчення та фіксації розбирання руїн Успенського собору Управління у справах архітектури при РМ УРСР за участю ІА АН УРСР та АА УРСР створило архітектурно-інженерну групу. До робіт у різні періоди залучалися також науковці Заповідника В. Демін, В. Ганцев, М. Куницька, В. Покровська, В. Шиденко, Л. Корж та ін. У вересні 1945 р. вчені почали поетапно розбирати руїни Успенського собору, що з перервами тривало до поч. 1970-х рр. Науково-методичне керівництво здійснював архітектор М. Холостенко. Проведені дослідження допомогли реконструювати оригінальний вигляд собору. Вчені зібрали також дані, які допомогли згодом відродити цю унікальну пам'ятку. Про знахідки і відкриття на території зруйнованої пам'ятки керівник експедиції опублікував низку статей [20; 21; 22].

Активізується фондова робота Заповідника. Адже з руїн Успенського собору було вилучено, відправлено на реставрацію та частково повернено до Заповідника понад 5000 культових виробів з коштовного металу та 2000 тканин. На урядовому рівні спеціальна комісія, створена Розпорядженням РМ УРСР № 1487 від 02.12.1947 р., займалася прийомом, обліком та розподілом музейних та бібліотечних цінностей, повернутих з Німеччини та евакуації.

У 1946 р. у Заповіднику була затверджена нова структура, яка проіснувала до 1963 р.: наукова частина (з відділами охорони та вивчення пам'яток архітектури); відділ історії Києво-

Печерської лаври, що займався побудовою Музею «Киево-Печерська Лавра» і створенням тематико-експозиційного плану; відділ обліку та охорони музейних цінностей (брав на облік нові експонати, наглядав за розбиранням руїн Успенського собору); відділ культурно-просвітницької роботи, що проводив екскурсії Заповідником, читав лекції.

У 1951–1952 рр. ІА АН УРСР та науковці Заповідника здійснювали археологічні розкопки на його верхній території (нижня його територія по 1961 р. перебувала у веденні діючого монастиря). У Митрополичому саду було знайдено рештки великої гутної майстерні XI ст., розкопані рештки монастирської стіни XII ст. [17, 158–159]. За результатами досліджень з'явилися публікації В. Богусевича (канд. іст. наук, учасника Другої світової війни, заст. директора Заповідника з наукової роботи (1945–1946)) і зав. відділу слов'янської археології ІА АН УРСР, керівника Лаврського загону експедиції «Великий Київ», консультанта від АА УРСР, канд. архітектури Ю. Асеева.

У 1950 р. Інститут історії і теорії архітектури АА УРСР залучив науковців Заповідника (заст. директора з наукової частини Коваленка, зав. відділу з охорони і вивчення пам'яток Красицького і наук. співробітника Крикотуна) до обговорення дослідження д-р архітектури, професора, академіка АА УРСР С. Безсонова «Архитектура Киево-Печерской лавры в ее историческом развитии» [4, 41–42]. Директор Заповідника І. Корнієнко навіть написав роботу «Историко-архитектурные памятники Заповедника-музея «Киево-Печерская Лавра» на службе повышения политического и культурного уровня народных масс (1926–1950)» (що зберігається у бібліотеці НКПІКЗ) з метою включення до даного дослідження. З приміток С. Безсонова ми дізнаємося, що при створенні його монографії науковці Заповідника Д. Красицький (нащадок Т. Шевченка по лінії його сестри Катерини, знаний шевченкознавець, учасник Другої світової війни, колишній директор Заповідника, згодом – заст. директора з наукової роботи Музею Т. Шевченка АН УРСР у Києві) та Л. Корж підказали йому деякі архівні джерела [23]. На жаль, вказана монографія не була видана з ряду причин. Тільки у 2015 р. у контексті виконання наукового проекту «Наукова спадщина Києво-Печерського історико-культурного заповідника» і з нагоди 130-річчя з дня народження С. Безсонова, вказана праця дійшла до читача за упорядкування і з коментарями О. Черняхівської [1].

З 1955 р. видавалися путівники Заповідником авторства його науковців. Перший післявоєнний путівник вийшов друком під загальною редакцією С. Безсонова [10], і навіть згодом, у 1970-х рр. він перевидавався українською, англійською і російською мовами. Одним з його авторів був Василь Шиденко.

Учасник Другої світової війни В. Шиденко працював у Заповіднику з грудня 1951 по 1995 р.: спочатку наук. співробітником (за розподілом), згодом – головним зберігачем фондів і зав. відділу історії Києво-Печерського заповідника. За архівними документами він вивчав історію Києво-Печерської лаври та її архітектурного ансамблю; біографії майстрів, що його створювали – каменярів, сніцарів, золотарів, фініфтьярів, архітекторів, художників. Результати його досліджень (понад сто статей) публікувалися у журналах «Вопросы истории», «Наука и жизнь», «Людина і світ», «Знання та праця». В. Шиденко був автором путівників, листівок і буклетів, виступав у теле(радіо)передачах, на семінарах з підвищення кваліфікації екскурсіводів, наукових конференціях, читав лекції. Праці В. Шиденка були використані під час розробки Генеральних планів післявоєнної відбудови Заповідника, він підтримував ідею відбудови Успенського собору – пам'ятки архітектури XI–XVIII ст. Враховуючи заслуги вченого у вивченні та популяризації лаврського архітектурного ансамблю, йому було присвоєно звання заслуженого працівника культури УРСР [16]. Неопубліковані праці науковців Заповідника, що збереглися у фондах, бібліотеці та родинних архівах, ми видаємо у наших наукових збірках. Так, у 2006 та 2008 рр. побачили світ роботи В. Шиденка, присвячені лаврським митцям минулого [24; 25].

У 1961 р. науковці С. Кілессо, Ю. Лесневський та В. Шиденко видали ще один путівник Заповідником [3].

С. Кілессо – доктор архітектури, професор, дійсний член АА УРСР, заслужений архітектор України, лауреат Державної премії України в галузі архітектури (1997–2007). У 1958–1960 рр. після закінчення київського Художнього інституту він за направленням працював зав. відділу

охорони та вивчення пам'яток архітектури Києво-Печерського заповідника. Під керівництвом С. Кілеса (у співавт. з Є. Лопушинською) відбулася реставрація Троїцької надбрамної церкви (1958–1962), корпусів лаврських соборних старців і клірошан (1958–1965) [12]. Своїм науковим доробком він поділився у виданнях «Києво-Печерская лавра: памятники архитектуры и искусства» (М., 1975) та «Києво-Печерская лавра» (К., 2000).

У 1963 р. Заповідник вперше видав збірку наукових статей своїх співробітників Б. Білика, В. Крикотуна, Т. Муравльової, П. Степанова та В. Шиденка з історії монастиря «Правда о Києво-Печерской лавре», де на значній джерельній базі були досліджені віхи історії Лаври та Заповідника.

Учасник Другої світової війни В. Крикотун з 1950 р. працював у Заповіднику ст. наук. співробітником [5, 44], закінчив аспірантуру при КДУ ім. Т. Шевченка, з 1951 р. завідував відділом історії, у 1970-ті рр. – відділом науково-освітньої роботи. Основний напрямок його наукової діяльності – вивчення на архівних джерелах економічної історії Києво-Печерської лаври: зростання її угідь, секуляризація, становище монастирських кріпаків. Він є автором путівників Заповідником та одним з його кращих лекторів.

Т. Муравльова, канд. іст. наук, з 1945 р. працювала у Заповіднику, звільнилася у 1978 р. у зв'язку з виходом на пенсію. Вивчала історію Лаври часів Національно-визвольної війни 1648–1654 рр., селянські протести у вотчинах Лаври у XVIII ст., розробила наукову тему «Учебна наукова література, видана друкарнею Києво-Печерської лаври в XVII–XVIII ст.». Її науковий доробок, про який повідомляють архівні джерела, є досить солідним, але багато не було опубліковано, і навіть самі тексти не знайдено.

13 березня 1962 р. ЦК КПУ та РМ УРСР ухвалює Постанову № 267 «Про створення Державного Заповідника з підпорядкуванням Міністерству культури з назвою «Києво-Печерський державний історико-культурний Заповідник». Установі доручалася організація широкої масово-політичної та культурно-освітньої роботи, спрямованої, зокрема, на з'ясування реакційної суті релігії. Тією ж Постановою Заповіднику надавався державний статус і припинялася діяльність відновленого на початку 1942 р. монастиря. Дирекції Заповідника доручалося прийняти на баланс 14 споруд Нижньої лаври, зокрема, печери. Після цього Заповідник сконцентрував увагу на відбудові Нижньої території, наземних церков, укріпленні та вивченні печерних лабіринтів. У лютому 1961 – серпні 1963 р. Територію було зачинено для відвідувань, оскільки приміщення Нижньої лаври та Ближні печери готувалися під експонування. У Заповіднику працював тільки лекторій, де проводилися семінари для пропагандистів Києва [6, 6]. Науковці активно займалися позамузейною роботою: організували пересувні лекторії та фотовиставки, готували і читали лекції, брали участь у теле- і радіопрограмах, шукали у архівах і фондах матеріал для нових експозицій та наукових праць. 22 липня 1969 р. Міністерство культури УРСР затвердило Положення «Про Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник», яке спрямувало роботу колективу на «...підвищення наукового рівня музейної роботи»: збереження, комплектування, вивчення і використання рухомих та нерухомих пам'яток. Було поставлене завдання пошукати роботу з залучення населення до надбань національної матеріальної та культурної спадщини, формування свідомості українського народу. Відповідно до підвищених вимог в структурі Заповідника з'явилися такі спеціалісти, як головний архітектор, головний інженер, головний зберігач фондів [13, 17].

У 1970-х рр. у контексті музеєфікації Ближніх печерах в них були проведені археологічні розкопки за участю науковців Заповідника і ІА АН УРСР, згодом – капремонт у Дальніх печерах (1976), що уможливило ввести цей лабіринт у екскурсійний маршрут. Під час археологічних досліджень було знайдено артефакти XI–XIII ст.: фрагменти посуду, рештки чернечого взуття та одягу, шкіряні хрести-параманди, пояси з тисненням. Були відкриті невідомі раніше підземні ходи, унікальні графіті XI–XII ст. давньослов'янською і вірменською мовами, знайдені старовинні монети, які поповнили фонди Заповідника. Сенсаційною знахідкою стало відкриття під час проведення планових реставраційних робіт у церкві Спаса на Берестові у січні 1970 р. фрески XII ст. «Чудесний лов риби» [7, 22–24].

У 1971 р. співробітник Заповідника М. Кубанська-Попова видала каталог фондової колекції Заповідника: «Киево-Печерський історико-культурний заповідник. Стародруки XVI–XVIII ст. Каталог» [8, 22]. Рецензія на нього провідного українського книгознавця, доктора мистецтвознавства Я. Запаса була опублікована у журналі «Архіви України» [11, 93–94]. Вчений зазначав, що представлена у каталозі збірка стародруків Заповідника (187 видань, з них вітчизняних – 115) цінна з мистецького погляду. Більшість видань мають гарно оздоблені оправи та прикрашені гравюрами. Каталог складається з двох частин: 1) описів стародруків з вступом, 2) репродукцій 92-х книжкових заставок, кінцівок, ініціалів, сюжетних гравюр, зразків художніх оправ. Відзначивши помилки та недоліки каталогу, вчений зауважив, що публікація стародруків потрібна. Це був перший досвід Заповідника у створенні каталогу власної фондової збірки. М. Кубанська-Попова народилася у 1905 р. в с. Андріївська Шенкурського р-ну Архангельської обл. У 1935 р. закінчила антирелігійний відділ Ленінградського комуністичного університету політпросвіти ім. Н. Крупської. Працювала у Заповіднику у 1937–1941 р. та у 1944–1968 р. – наук. співробітником відділу фондів історії. У 1968 р. вийшла на пенсію.

У 1975 р. побачив світ каталог «Українське гаптування та вишивка XVI–XVIII ст. в зібранні Києво-Печерського історико-культурного заповідника», укладачкою якого була науковець Заповідника Г. Кравець. У виданні було представлено 224 од. фондової збірки.

Загальну редакцію обох вказаних каталогів здійснив канд. мистецтвознавства, заст. директора з наукової роботи М. Петренко. Під час Другої світової війни він служив на флоті, був учасником оборони Севастополя. З 06.04.1950 р. працював у Заповіднику зав. відділу історії. У 1967 р. після захисту кандидатської дисертації став заст. директора з наукової роботи по 1978 р., до виходу на пенсію. Фахівець з історії українського золотарства, автор публікацій з історії вжиткового та церковного мистецтва. У 1950 р. написав наукову роботу з історії Заповідника: «Некоторые мероприятия Советского правительства по организации культурно-просветительной работы на территории Киево-Печерской лавры в 1921–1926 гг.», у якій не тільки критикував політику церкви, але й писав про «первые мероприятия советского правительства по превращению очага мракобесия – Киево-Печерской лавры – в Историко-Культурный Заповедник (организация музеев, инвалидного городка, художественных мастерских и пр.)» [9, 27–28]. Досліджував ранню історію Лаври та її печер, був автором численних путівників і буклетів [18]. Публікувався у фахових виданнях і періодиці. Найвагомішою його працею є «Українське золотарство XVI–XVIII ст.» (К., 1970), у якій розглядається становлення і розвиток золотарства в Україні, його регіональні відмінності. До праці додано «Словник-довідник українських золотарів», що вміщує понад 300 біографічних довідок про осіб, багато з яких працювало на замовлення Києво-Печерської лаври. Словник укладений на матеріалах ЦДІАК України та музейних фондів. У ньому вказано, які тавра присутні на виробах кожного з майстрів, зазначені пам'ятки золотарства, що зберігаються у музейних фондах України, зокрема Києво-Печерському заповіднику (67 од. зб.). Автор характеризує розвиток золотарської справи в Україні, вказує на основні її центри, простежує індивідуальні риси творчості золотарів. Книга має 100 кольорових і чорно-білих ілюстрацій. У 2007 р. у збірнику наукових праць Заповідника «Лаврський альманах» (вип. 19) вперше побачило світ дослідження М. Петренка «Українська живописна емаль», створене у 1975 р. Заслугою М. Петренка була участь у організації Музею книги та друкарства України, відкритого у 1975 р. Помер Марко Захарович 04.07.1985 р. [2, 80–81].

У Заповіднику періодично створювалися нові експозиції, більшість з яких була, звісно, атеїстичного спрямування, але у 1972 р. був підготовлений Тематико-експозиційний план (ТЕП) постійно діючої виставки «Архітектурний ансамбль Заповідника» (створена у 1975), яка ілюструвала процес створення ансамблю від найдавніших споруд, розповідала про майстрів та архітекторів, про перспективи розвитку Заповідника. У цьому контексті відзначимо науковий здобуток Л. Корж, що після закінчення Київського держуніверситету ім. Т. Шевченка у 1953–1981 рр. працювала у Заповіднику [19, 126] (спочатку наук. співробітником відділу охорони і вивчення пам'яток архітектури). Брала участь у повоєнній відбудові Заповідника та розбиранні руїн Успенського собору. У 1972 р. її призначили зав. відділу історії печер, де під її керівництвом працювали сектори Ближніх та Дальніх печер. Відділ організував обслуговування та

охорону печер, створював наукові та популярні праці, тексти лекцій, ТЕПів оновлених частин постійної експозиції «Історія лаврських печер». Співробітники відділу долучались до археологічних розкопок у Близьких печерах, проведених у зв'язку з влаштуванням нової системи електроосвітлення. Багато зусиль Л. Корж докладала до вивчення архівних матеріалів з історії лаврської архітектури. У 2006 р. вперше була опублікована її робота «Уточнение датировок отдельных памятников архитектуры Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника на основе архивных и литературных источников» (1971), що й досі не втратила актуальності [15]. Протягом 1970-х рр. дослідниця вивчала архівні документи з історії будівництва Великої лаврської дзвіниці. Підсумком цих студій стало видання у 1983 р. книги [14]. З кінця 1978 р. Любов Павлівна обіймала посаду заст. директора Заповідника з наукової роботи, згодом вийшла на пенсію. Померла 28.10.2001 р.

Музейники-науковці 1950–1970-х рр. разом зі своїм Заповідником пройшли складний шлях його відбудови та формування як сучасного науково-дослідного закладу. Більшість з них пережила воєнні лихоліття, багато чоловіків прийшли працювати туди з фронтів Другої світової. У нелегких повоєнних умовах завдяки їхньому подвижницькому служінню музейній справі, копіткій праці в архівах і на розбиранні руїн в Заповіднику, під постійним тиском суворих ідеологічних обмежень доби тоталітаризму поступово відтворювалася цілісна картина духовної, просвітницької та будівничої ролі Свято-Успенської Києво-Печерської лаври, доля пов'язаних з нею персоналій, а також формувалася новітня історія Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, якому у 2016 р. виповнюється 90 років від дня заснування.

Джерела і література

1. Безсонов С. Архітектура Києво-Печерської лаври в її історичному розвитку (рос. мовою) / Упоряд. Черняхівська О. – К., 2015. – 240 с.
2. Гламазда М. Він був першим (Спогади про Петренка Марка Захаровича) // Лаврський альманах. – Вип. 15 – Спецвип. 6. – К., 2006. – С. 77-81.
3. Государственный заповедник-музей «Киево-Печерская Лавра». Путеводитель / Сост. Килессо С., Лесневский В., Шиденко В. – К., 1961.
4. Держархів м. Києва, ф. Р-1517, оп. 1, спр. 112.
5. Там само, спр. 439.
6. Там само, спр. 273.
7. Там само, спр. 482.
8. Там само, спр. 476.
9. Там само, спр. 110.
10. Дьомін В., Крикотун В., Шиденко В. Київський державний заповідник-музей «Києво-Печерська лавра». Короткий путівник. – К., 1955.
11. Запаско Я. Каталоги українських стародруків // Архіви України. – 1971. – № 5.
12. Килессо С. [Електронний ресурс]. – Web-portal: Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека імені В.Г. Заболотного. – Режим доступу: <http://www.dnabb.org/modules.php?name=Pages&go=page&pid=197> – Назва з екрана
13. Ковалева Л. Зміна назв Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника за 80 років існування // Лаврський альманах. – Вип. 15. – Спецвип. 6. – К., 2006. – С. 13-20.
14. Корж Л. Лаврська дзвіниця. – К., 1983. – 40 с.

15. *Ее же*. Уточнение датировок отдельных памятников архитектуры Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника на основе архивных и литературных источников // Лаврский альманах. – Вип. 15. – Спецвип. 6. – К., 2006. – С. 128-137.
16. *Лазайкін Ф.* У Лавру...закоханий (Спогади про Шиденка Василя Артемовича) // Там само. – С. 90-91.
17. Очерки истории Киево-Печерской лавры и заповедника. – К., 1992. – 288 с.
18. *Петренко М.* Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник: Путівник. – К., 1979. – 262 с.: іл.
19. *Ткаченко М.* На роботу – як на свято (Спогади про Корж Любов Павлівну) // Лаврский альманах. – Вип. 15. – Спецвип. 6. – К., 2006. – С. 126-127.
20. *Холостенко Н.* Исследование руин Успенского собора Киево-Печерской лавры // СА. – XXIII. – М., 1955. – С. 341-358.
21. *Его же*. Исследование руин Успенского собора Киево-Печерской лавры в 1962–1963 гг. // Культура и искусство Древней Руси. Сб. ст. в честь профессора М. Каргера. – Л., 1967. – С. 58-68.
22. *Його ж.* Нові дослідження Іоанно-Предтеченської церкви та реконструкція Успенського собору Києво-Печерської лаври // Археологічні дослідження Стародавнього Києва. – К., 1976. – С. 131-165.
23. *Черняхівська О.* Внесок професора С.В. Безсонова у вивчення розвитку монументального ансамблю Києво-Печерської лаври // Питання історії науки і техніки. – К., 2014. – № 3. – С. 42-52.
24. *Шиденко В.* Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври. – К., 2008. – С. 94-117.
25. *Его же*. Косачинский Иван Павлович (1728–1796) // Лаврский альманах. – Вип. 15. – Спецвип. 6. – К., 2006. – С. 94-117.

Лариса Горенко

ЛУБЕНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ: ІСТОРІЯ, ПОДІЇ, ФАКТИ (ДО 35-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ ПАМ'ЯТІ І. ГОРЕНКА)

Одним із осередків українського музеєзнавства є Лубенський краєзнавчий музей, заснований у 1891 р. Його історія пов'язана з діяльністю Катерини Миколаївни Скаржинської (1852–1932) – мецената, археолога, культуролога, колекціонера старожитностей, культурного та громадського діяча. Про лубенську колекцію старожитностей К. Скаржинської писали відомі вчені й дослідники XIX – поч. XX ст. К. Бочкар'єв, В. Горленко, В. Іконников, Т. Дяченко, І. Зарецький, Ф. Камінський, В. Коротенко, С. Кульжинський, О. Лазаревський, В. Ляскоронський, Д. Яворницький, а також сучасні дослідники Б. Ванцак, І. Горенко, Л. Горенко, В. Коротенко, В. Семенюта, О. Супруненко [1, 43; 2, 125; 3–7; 8, 305; 15, 99; 16–18]. Зібрання К. Скаржинської належить до перших великих музейних колекцій Полтавщини. Осередок, у якому воно зберігається, згуртував провідних фахівців з археології, геології, геодезії, астрономії, археології, археографії, історії, етнографії, культури, фольклористики, природознавства та українознавства [1, 98–103; 8, 305; 9, 59–61; 12, 158]. К. Скаржинська збрала та впорядкувала велику колекцію архівних документів з родинних архівів Райзерів, Скаржинських, Кир'якових, Горленків. Це зібрання старожитностей охоплює ф. 222 (Лубенський музей К. Скаржинської) Державного архіву Полтавської обл. (2647 спр.) [8, 305]. Створюючи колекцію, К. Скаржинська передбачала, що згодом вона стане міським музеєм. У «Статуті Лубенського музею» визначено його навчально-педагогічні, культурологічні та наукові завдання: збирати й зберігати як науковий матеріал різні пам'ятки старовини, переважно місцевого значення; сприяти засвоєнню цього матеріалу кожним охочим учитися і розвиватися, а також «зародженню в людях попиту на вищі інтереси, роблячи їх привабливими для гурту, підкреслюючи всю різноманітність виявів людського духу й творчих сил, за суворою одноманітності законів, що керують ними» [10, 12–13; 14, 129–130]. У музеї здійснювали облік відвідувачів й екскурсійних груп, а вхід до нього був безкоштовним. За три роки (1898–1901) кількість відвідувачів збільшилась. В окремі дні його відвідували близько 300 осіб. Це були лубенчани та гості міста, відомі діячі науки і культури: археологи В. Антонович, І. Зарецький, В. Ляскоронський, Е. Штерн, Д. Яворницький [15, 99]. К. Скаржинську обрали членом кількох наукових товариств (Московського нумізматичного; Всеросійського товариства любителів природознавства, антропології та етнографії), почесним членом Полтавської вченої архівної комісії [6, 165–166; 7, 61–65]. К. Скаржинська здійснювала суспільно-громадську, культурно-просвітницьку та благодійницьку роботу. У листі до професора М. Петрова вона писала: «Я цієї осені відкриваю тут, у Круглику, народну школу, вечірні читання для народу, читальню з бібліотекою». В іншому листі до відомого громадського діяча М. Левицького згадувала: «Ви мені допомогли влаштувати артіль у Круглику» [7, 63–64]. У маєтку К. Скаржинської діяв драматичний колектив, який демонстрував вистави українською мовою, також працювали різні ремісничі майстерні [11, 144–145, 207; 13, 126].

Музей К. Скаржинської налічував 20 000 експонатів: археологія – 1438 од. зб. (понад 3000 предметів), етнографія – 9533, історія – 5178, природознавство – 3836 од. зб. До зібрання належали і пам'ятки народів інших країн, збірка стародруків та наукова бібліотека – понад 4000 томів, серед яких книги К. Скаржинської, Ф. Камінського, С. Кульжинського, Г. Кир'якова. Ідея організації музею у Круглику належить К. Скаржинській, її родичу Г. Кир'якову та родинному учителю Ф. Камінському, котрий у 1870–1880-х рр. як археолог досліджував Лубенський повіт. Останні роки життя Ф. Камінський провів у Круглику, куди перевіз більшість матеріалів своїх розвідок, розкопок та бібліотеку. Зацікавивши К. Скаржинську перспективою створення археологічного музею, Федір Іванович подарував для нього колекції своїх знахідок [7, 64–65] і у 1882 р. став завідувачем і хранителем цього музею. Він створив концепцію експозиції з двох розділів:

- 1) «Місцевий малоросійський край» – Лубенщина й Полтавщина,

2) «Загальноросійська історія і минуле та сучасність іноземних держав». Кожен з цих розділів поділявся на відділи: доісторичної археології, історичний, церковний, етнографічний, художньо-технічний, природничий. Місцеві старожитності зараховували до епохи кам'яного періоду, неолітичної епохи, бронзового віку, еллінсько-скіфського періоду, руських городищ, південно-російської давнини, малоросійської старовини [1, 50–51; 7, 62–63]. Відповідно до цієї структури, в замовлених у Москві та виготовлених у Лубнах вітринах розмістили предмети. Лубенський музей К. Скаржинської проводив археологічні дослідження. Коштами власниці у 1883 р. продовжили початі у 1881 р. Ф. Камінським розкопки курганів на південній околиці Лубен в урочищі Лиса Гора; розкопки кургану доби бронзи-заліза поблизу роменського та давньоруського городища у с. Клепачі (1896); нові дослідження Гінцівської пізньопалеолітичної стоянки (1891). Учень Ф. Камінського, В. Ляскоронський, за кошти К. Скаржинської обстежував пам'ятки Посулля. Археологічне зібрання К. Скаржинської налічувало понад 3 000 предметів (1438 од. зб. та 415 інвентарних номерів каталогу). Переважали предмети з Лубенського повіту й Полтавщини, зокрема, знахідки з розкопок Г. Кир'якова (1871) та К. Скаржинської (1891) у Гінцях. Музей зберігав 293 вироби з кременя, експонував малюнки знахідок з розкопок Ф. Камінського (1873) з музею Лубенської чоловічої гімназії [6, 165–166; 7, 61–65].

Окрасою історико-етнографічної збірки була колекція писанок, що походили з Лубенського та сусідніх повітів Полтавщини, Кам'янець-Подільської, Київської та Чернігівської губерній, Бесарабії. «Описание коллекции народных писанок» музею, укладене дійсним членом Російського географічного товариства С. Кульжинським, містить історико-етнографічний нарис про писанкарське мистецтво в Україні, 33 кольорових та 12 чорно-білих таблиць із зображеннями 2 219 писанок. Матеріальну культуру Лубен XVII–XVIII ст. представляли знахідки з Верхнього Валу та замку Вишневецьких [6, 165]. Музей мав збірки кахлів XVII–XIX ст., виробів з гутного скла та ін.

Значні кошти К. Скаржинська витратила на благодійництво та культурне просвітництво. За 2000 франків, переданих нею Женевській касі взаємодопомоги політемігрантам, була придбана каретна майстерня для працевлаштування вихідців з України та Росії, а у Лозанні був заснований робітничий будинок. Два роки К. Скаржинська утримувала притулок співвітчизників, не відмовляючи у грошовій допомозі. Вона зверталася до швейцарського федерального уряду з проханням відкрити ясла для дітей-сиріт греків, болгар, сербів і турків, убитих під час балканських воєн. Добродійністю К. Скаржинської користувалися деякі політичні партії Росії в еміграції. Допомогала вона й соратникам В. Леніна, з яким була особисто знайома. Деякий час вона зберігала листи О. Горького. Яскравою сторінкою її діяльності за кордоном було видання у Давосі літературно-наукового та політичного журналу «За рубежом». Його редактором був Г. Аврашов, член РСДРП з 1904 р., серед авторів – С. Петров (Скиталець), В. Муйжель, М. Арцибашев, Б. Лазаревський. Окремі розділи журналу вели Л. Мартов та Ф. Дан [1, 48; 8, 305–306; 13, 126]. Славну традицію продовжили наступники К. Скаржинської – директори Лубенського краєзнавчого музею І. Горенко (1924–1982) та В. Семенюта (1926–1998).

Іван Іванович Горенко народився 19 січня 1924 р. в м. Лубни Полтавської обл. в родині представників української інтелігенції. Його батьки – Горенко Іван Петрович та Лисенко Феодосія Леонтіївна – передали сину любов до вивчення історії та культури України, народних звичаїв і традицій, історико-культурної спадщини часів Вишневецьчини і Гетьманщини XVII–XVIII ст., періоду України-Малоросії кін. XVIII–XIX ст. [3, 58–67; 4, 61–70; 5, 5–10; 6, 165–166; 16, 41; 17, 41]. Лубенщина уславлена іменами князів Острозьких, Домонтових, Вишневецьких, шляхтичів Байбуз, Проскур; козацько-гетьманських ватажків С. Наливайка (1594–1596), М. Жмайла, І. Сулими, П. Павлюка, Я. Острянина, Д. Гуні (1625–1638), Я. Барабаша, М. Пушкаря; українських гетьманів І. Мазепи, Д. Апостола, П. Полуботка; представників козацької старшини П. Апостола, І. Кулябки, Я. Маркевич, М. Ханенко [3, 59; 4, 61–70; 5, 5–8; 17, 41]. На особливу увагу заслуговують документи про діяльність лубенського полковника І. Кулябки – автора проекту заснування в Україні-Гетьманщині полкових шкіл [4, 61–70; 18, 265–269].

І.І. Горенко успішно закінчив Лубенську зразкову середню школу № 4 ім. О. Шліхтера (1941) та 10-й клас Лубенської вечірньої школи (1946). З липня 1946 р. працював науковим працівником Лубенського краєзнавчого музею. Новий етап у житті І.І. Горенка почався після

закінчення факультету біології Полтавського педагогічного інституту (1957). З 1963 р. наукову роботу у Лубенському краєзнавчому музеї він поєднував з викладанням у Лубенській середній школі-інтернаті, розташованій у приміщенні колишнього Інституту шляхетних дівчат. З січня 1964 р., після відновлення посади наукового співробітника в музеї, І. Горенко повернувся на цю ж посаду. З 1 січня 1972 р. був старшим науковим співробітником Лубенського краєзнавчого музею. З 10 лютого 1976 р. до смерті 17 травня 1982 р. І.І. Горенко обіймав посаду директора Лубенського краєзнавчого музею. Він був автором перших музейних путівників: «Лубенський краєзнавчий музей. Путівник по експозиції» (1961, 1972) та «Лубенський краєзнавчий музей. Буклет» (1969), численних статей у газетах «Лубенщина» та «Зоря Полтавщини», присвячених актуальним питанням розвитку музейної справи в Україні XVIII–XX ст., науково-дослідних археологічних, культурологічних та українознавчих розвідок [9, 54–57; 10, 5–7]. Йому належать розробки тематично-експозиційних планів побудови експозицій Лубенського краєзнавчого музею, музеїв Лубенщини, Полтавщини та інших регіонів України. Ці матеріали та рекомендації й донині є своєрідними навчально-методичними посібниками для музейників України.

Впродовж 50-90-х рр. XX ст. І. І. Горенко працював у складі археологічних, геодезичних, гідрологічних та етнокультурологічних експедицій у Полтавській, Київській, Сумській, Харківській, Черкаській, Чернігівській областях, АР Крим. Постійним об'єктом археологічних та історико-культурних досліджень для нього були м. Лубни та Лубенщина. Частими гостями Лубенського музею за часів керівництва І. Горенка були відомі археологи, історики, вчені, поети й письменники, митці, культурно-громадські діячі України, Росії, Латвії, Грузії, а також Австралії, Польщі, Канади, Угорщини. І. І. Горенко перебував у складі оргкомітетів багатьох республіканських, обласних та районних науково-практичних конференцій; розробив і впроваджував краєзнавчо-тематичні лекції, організовані Товариством охорони пам'яток культури України, а також розробив тематичний план та курс лекцій для підготовки краєзнавців, музеєзнавців, українознавців Лубенщини та Полтавщини [6, 165–166; 7, 61–63]. Цю роботу І. І. Горенко поєднував з науково-дослідною, педагогічною та культурно-громадською діяльністю. Він був нагороджений державними нагородами та численними громадськими відзнаками.

Лубенський краєзнавчий музей пам'ятає та гідно продовжує традиції своїх професійних сподвижників. Музей і надалі є центром теоретико-методологічних, історико-культурологічних та українознавчих наукових досліджень, а також виконує важливу функцію щодо виявлення, збереження й дослідження пам'яток національної культури України для наступних поколінь.

Джерела та література

1. Ванцак Б., Супруненко О. **Подвижники українського музейництва: (Григорій Кир'яков, Федір Камінський, Катерина Скаржинська, Гнат Стеллецький)**. Полтава, 1995.
2. Г. [Горленко В.] Лубенський музей Е.Н. Скаржинской // **Киевская старина**. Т. 31, № 10, 1890.
3. Горенко Л. Щоденники Я. Марковича та М. Ханенка як джерело вивчення музичного побуту гетьмансько-старшинського середовища першої половини XVIII ст. на Україні // **Рукописна та книжкова спадщина України**. Вип. 3. Київ, 1996.
4. Горенко Л. Іван Кулябка – державний та культурно-громадський діяч XVIII ст. // **Культура України: [Зб. наук. пр.]**. Вип. 19 (Серія: Мистецтвознавство. Філософія). Харків, 2007.
5. Горенко Л. Культурна політика козацько-гетьманської держави другої половини XVII–XVIII ст. (в галузі освіти та культури) // **Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва**. Вип. 2. Київ, 2001.

6. *Горенко Л.* Українознавча діяльність І.І. Горенка – музеєзнавця, педагога та культурно-громадського діяча // **Державна історична бібліотека України: історія, сучасність, майбутнє:** [мат. Міжнародної наук.-практ. конф., приуроченої до 70-річчя заснування ДІБУ]. Київ, 2009.

7. *Горенко Л.* Лубенський музей К.М. Скаржинської: проблеми збереження та дослідження пам'яток національної культури // **Державна історична бібліотека України: історія, сучасність, майбутнє:** [мат. Міжнародної наук.-практ. конф., приуроченої до 70-річчя заснування ДІБУ]. Київ, 2009.

8. *Коротенко В.* Скаржинська (Райзер) Катерина Миколаївна // **Українські архівісти:** [Бібліографічний довідник]. [Вип. 1 (XIX ст. – 1930-ті рр.)]. Київ, 1999.

9. **Лубенський краєзнавчий музей:** [Путівник] / [Упоряд.: І. Горенко та В. Семенюта]. Полтава, 1961.

10. **Лубенский краеведческий музей** (на укр. яз.) / [Упоряд.: І. Горенко та В. Семенюта]. Київ, 1969.

11. Лубенский музей Е. Н. Скаржинской // **Киевская старина.** 1901, Т. 74, № 9, отд. 2, с. 144–149; Т. 75, № 12, отд. 2, с. 206–210.

12. Лубенский естественно-исторический музей г-жи Скаржинской // **Киевская старина.** Т. 83, № 12, отд. 2, 1903.

13. Лубенский украинский музей // **Киевская старина.** Т. 82, № 9, отд. 2, 1903.

14. О музее Е.Н. Скаржинской // **Киевская старина.** Т. 72, № 2, отд. 2, 1901.

15. *Супруненко О.* Археологічне зібрання К.М. Скаржинської // **Археологія.** 1990, № 4.

16. *Gorenko L.* Aus dem tagebuch von Iakiv Markowytsh // **Ukrainische welt.** Kyjiw, 1996, № 4–6. Juli-Dezember.

17. *Gorenko L.* The diaries of Yakiv Markovych // **Ukrainian world.** Kyiv, 1996, № 4–6.

18. *Gorenko L.* Continuity and following of the national education, culture, science: Ukraïnoznavstvo maintenance // **Сучасна молодь і проблема життєвих цінностей: філософські та етико-культурологічні виміри:** [Мат. Міжнародної наук. конф. (15–16 квітня 2010 р., м. Київ)]. Київ, 2010.

**Марина Принь,
Олександр Принь**

**ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗЕЙНИЦТВА:
ТІМАШЕВА МАРІЯ СЕМЕНІВНА (1894 – ПІСЛЯ 1955 р.)**

Для дослідників історії музейної та пам'яткоохоронної справи чималий інтерес являє собою історія створення та діяльність регіональних музеїв, їх керівників в період становлення радянської музейної мережі на початку 1920–1930-х рр. Саме в цей час українське музейництво проходило стадію становлення, музейна робота мала багато невизначеності у своїх напрямках, формах, методах, і це гостро відчували працівники молодих музеїв у регіонах на периферії. В цей час на регіональному рівні долучаються небайдужі до своєї історії люди, життя яких на довгі роки буде пов'язане з музейною справою та пам'яткоохоронною роботою.

Дана публікація присвячена поверненню із забуття сторінок біографії завідуючої окружного Музею Старобільського краю Марії Семенівни Тімашевої, людини, яка присвятила музею десять років свого життя. Біографічні дані М. Тімашевої та інформацію про життєвий та трудовий шлях відтворено за комплексом документів, виявлених у фондах ЦДАВОВ України, ДАЛО, НА ІА НАНУ та ІР НБУВ.

М. Тімашева народилася 1 (14) квітня 1894 р. у м. Старобільському (до 1933 р.) Харківської губернії (нині – м. Старобільськ Луганської обл.). Її батько працював бухгалтером у Старобільській земській управі, мати – домогосподарка. Батько помер 1933 р., мати – після окупації 1944 р.

У 1901–1904 рр. Марія Семенівна отримувала початкову освіту в приватній школі поміщиці Коясухової, з 1905 р. навчалась в жіночій гімназії Старобільська, де вивчала французьку, німецьку мови та математику. Закінчила гімназію в 1914 р. з золотою медаллю, рік працювала рахівником в Земській управі. Але ця посада була малоцікавою для схильної до навчання дівчини, тому, покинувши службу, М. Тімашева більше року готувалася до вступу до Харківських вищих трирічних педагогічних курсів іноземних мов на французьке відділення. Її навчання припало на буремні 1917–1920 рр. Військові дії під час громадянської війни змусили М. Тімашеву повернутись до Старобільська, де з лютого до серпня 1919 р. працювала в місцевій бібліотеці при відділі народної освіти.

Закінчивши на початку 1920 р. навчання на педагогічних курсах, М. Тімашева повернулася до Старобільська, де два місяці працювала вихователькою у дитячому будинку, потім повернулася в бібліотеку, а з листопада 1920 р. почала роботу в Музеї учбових наочних приладів та налагодила спостереження на музейній метеорологічній стації. Через скрутне матеріальне становище, як наслідок голоду 1921–1923 рр., М. Тімашева в 1922 р. переїжджає до Харкова. Початок 1920-х рр. був скрутним у всіх галузях економіки країни та повсякденному житті людей, у всіх державних установах скорочувались штати, і, не знайшовши роботи, М. Тімашева у січні 1923 р. повернулася до батьків у Старобільськ. У березні 1923 р. при сільбудинкові відкрився сільськогосподарський музей, в якому М. Тімашева почала працювати на посаді помічника завідуючого, а згодом завідуючою музеєм [5, 43зв.; 3, 1–11].

У 1924 р. Сільськогосподарський музей при сільбудинкові об'єднався з Музеєм учбових наочних приладів у Музей Старобільського краю, який утримувалися за державний кошт, і підпорядковувався Головному управлінню політосвітньої роботи НКО УСРР [11, 67]. До середини 1920-х р. музей набув краєзнавчого (аграрного) статусу. До структури музею входили природничий, культурно-історичний та економічний відділи. На основі колекції наочних приладів було створено пересувний відділ, відділ наочно-шкільних підручників, хімічна лабораторія, метеорологічна станція та краєзнавчий гурток. Старобільська школа ліквідації неписьменності регулярно користувалася бібліотекою музею, яка налічувала 760 екземплярів книжок, зокрема шкільних підручників [12, 407; 6, 86–89].

Тімашева М. почала роботу в Музеї Старобільського краю як препаратор, згодом завідувала музеєм, одночасно продовжуючи вести спостереження на музейній метеорологічній станції (червень 1921 р. – серпень 1926 р.) та за сумісництвом займаючи посаду завідуючої сільгосподарською бібліотекою при окружному земельному відділі Наркомзему УСРР (жовтень 1927 р. – липень 1930 р.). Впорядкуванню цієї бібліотеки М. Тімашева віддала багато сил та часу, за три роки систематизувавши три тисячі книжок з різних питань, розробивши систематичний та алфавітний каталоги до них. Вона також комплектувала та систематизувала бібліотеку Музею Старобільського краю [5, 43–43зв.; 3, 1–11].

Згідно з загальнодержавною антирелігійною кампанією, у 1926 р. у Старобільській окрузі була створена окружна антирелігійна комісія для перевірки культового майна, що має художню цінність у церквах, монастирях та молитовних будинках для речей, зокрема музейного значення. До комісії увійшли представники окружного адміністративного відділу, агітпропу, окружного відділу народної освіти, окружного відділу ДПУ та місцевого музею [1, 1]. Як зазначає М. Тімашева у листі до музейної секції НКО УСРР, облік вилученого культового майна у музеї не вівся через відсутність експерта, що міг визначити науково-історичної цінності предметів [14, 272].

Наприкінці 1928 р. ситуація з фінансуванням музею загострилася, на поповнення його експонатами було виділено 41 крб 76 коп., і музей перетворювався на виставку. Для поліпшення ситуації окружна інспектура народної освіти вирішила скоротити у штаті музею посаду препаратора. Таким чином, єдиним працівником музею лишилася завідувача [13, 5]. Задля підвищення професійного рівня М. Тімашева у червні – липні 1930 р. прийняла участь у Всеукраїнському семінарі музейних працівників у Харкові.

З жовтня 1928 р. на офіційному листуванні музею з'являється підпис М. Тімашевої як завідуючої музею. Причини зміни керівництва музею з'ясувати не вдалося. Нова завідувача, попри те, що лишилася в штаті одна, продовжила музейну роботу. Незважаючи на відсутність спеціальної освіти та досвіду проведення пам'яткоохоронних робіт, вона доклала зусиль для залучення фахівців для проведення натурних обстежень, археологічних досліджень та пам'яткоохоронних заходів у Старобільській окрузі. 500 крб., виділені з місцевого окружного бюджету на досліді Старобільської округи, були поділені між Харківським археологічним музеєм (О. Потаповим, І. Луцкевичем) та Музеєм українського мистецтва (С. Таранушенком). У цих археологічних і мистецьких дослідженнях брала участь і М. Тімашева [7, 95].

Перша частина коштів була використана на рятівні дослідження курганів біля с. Нещерегове. Виявлені у катакомбному похованні кістяк, бронзові прикраси, керамічний посуд і 28 фотографій процесу розкопок поповнили експозицію та фондову колекцію Музею Старобільського краю [8, 143–144]. Другу частину коштів, виділених окрвиконкомом, витратили на експедицію Музею українського мистецтва під керівництвом С. Таранушенка, яка у 1928 р. вивчала церкви, собори, селянські хати і господарські будівлі Харківської, Дніпропетровської, Чернігівської та Старобільської округ [10].

Прибувши на початку жовтня в Старобільськ, члени експедиції (С. Таранушенко, Ф. Ковальчук та І. Воскобойников) разом з С. Тімашевою за двома маршрутами дослідили та сфотографували зразки монументального будівництва, конструкції селянських і розписи хат, дерев'яних вітражів, зразки вишивки, керамічні вироби [2, 3].

Крім накопичення у фондах музею археологічних речей, М. Тімашева співпрацювала зі Старобільським окружним архівним управлінням з метою поповнення фондової колекції музею печатками та штампами, що вийшли з вжитку й мали історичне значення, але не були архівною цінністю [8, 144].

Під час археологічних, мистецьких та етнографічних досліджень вдалося виявити пам'ятки археології, архітектури та мистецтва, чотири з яких (культові споруди, три – дерев'яні), у 1928 р. були включені в первинний державний реєстр пам'яток Старобільської округи [15, 1; 9, 255].

У 1928–1930 рр. за активного сприяння М. Тімашевої проходять археологічні та мистецькі дослідження Старобільської округи фахівцями-археологами, мистецтвознавцями, що значно поповнило фонди музею.

У жовтні 1931 р. М. Тімашева з батьками виїздить до Харкова, де влаштовується бібліотекарем до Центральної наукової бібліотеки при Сільськогосподарській академії наук. У 1932 р. М. Тімашева продовжила улюблену справу – вивчення мов, пройшовши навчальні курси іноземних мов на відділенні німецької мови.

Досвід роботи з метеорологічних спостережень, отриманий в Старобільську, не був зайвим, і з 13 лютого 1932 р., після зарахування до штату Управління гідрометеорологічної служби при РНК УСРР, починається «метеорологічний» етап в житті Марії Семенівни. Спочатку вона обіймала посаду секретаря, потім – інспектора з організаційних питань, а з 17 червня 1934 р. – спеціаліста-метеоролога в секторі мережі та обробки метеорологічних матеріалів. Крім того, з січня до квітня 1933 р. М. Тімашева працювала за сумісництвом лаборантом у Археологічному музеї Харківського державного університету.

У червні 1934 р., у зв'язку з переведенням столиці УСРР, М. Тімашева разом з установою переїжджає до Києва, де продовжує працювати метеорологом до 7 липня 1941 р. Працюючи в Управлінні гідрометеорологічної служби при РНК УСРР, вона в листопаді-грудні 1936 р. підвищила кваліфікацію на курсах інспекторів-метеорологів.

За часів німецької окупації Києва М. Тімашева лишалася з хворою матір'ю в місті, а з квітня 1942 р. влаштувалась до дитячого будинку прибиральницею, щоб уникнути примусового відправлення на роботу до Німеччини. Після звільнення Києва М. Тімашева з 13 листопада 1943 р. працює на посаді інспектора Управління гідрометеорологічної служби Київського військового округу при РНК УСРР [3, 6–9].

Після реєвакуації Інституту археології АН УРСР з Уфи та Москви до Києва уряд УРСР доручив дирекції Інституту запросити на роботу фахівців-археологів, реставраторів, фотографів, бібліографів та музейних працівників, що повернулись з евакуації та лав Червоної армії: М. Болтенко, А. Добровольський, М. Рудинський, І. Фабриціус, М. Макаревич та невідома широкому загалу М. Тімашева. На початку лютого 1945 р. на ім'я начальника Гідрометеорологічної служби Київського військового округу Т. Богатиря надійшов лист за підписом члена-кореспондента АН УРСР, директора ІА АН УРСР Л. Славіна та вченого секретаря цього інституту М. Рудинського: «...Інститут Археології Академії Наук УРСР просить відпустити на роботу до Інституту тов. Тімашеву Марію Семенівну... Інститут Археології, відновлений після реєвакуації до Києва Академії Наук в липні 1944 року, зараз запрошує до роботи всіх кваліфікованих робітників, які працювали в спеціальних галузях його роботи та близьких до них ділянках, щоб в найскоріший час за директиви Раднаркому УРСР по поновлення і розгортання роботи Академії Наук УРСР забезпечити також і відбудовчу роботу Інституту Археології. Потреба в таких робітниках відчувається Інститутом в далеко більшій мірі ніж по інших установах тому, що значна частина робітників вибули через обставини воєнного часу та евакуації з складу співробітників Інституту...» [4, 11].

З 10 лютого 1945 р. М. Тімашева працювала в Інституті археології АН УРСР бібліотекарем-бібліографом, а з листопада 1953 р. – бібліотекарем [3, 3].

Досвід практичної діяльності М. Тімашевої на музейній та бібліотечній роботі та обізнаність з археологічним та етнографічним матеріалом допомогли їй упорядкувати книжкове зібрання та відновити діяльність наукової бібліотеки. Попрацювавши у ІА АН УРСР 10 років, М. Тімашева 10 квітня 1955 р. написала заяву про звільнення, яка не була схвалена. Проте вік брав своє, здоров'я вимагало тривалого лікування, тому 5 травня 1955 р. М. Тімашева вдруге подала заяву на ім'я директора інституту С. Бібікова з проханням звільнити її з посади бібліотекаря. Керівництво інституту позитивно вирішило прохання М. Тімашевої і 15 травня 1955 р. став останнім днем її роботи в ІА АН УРСР. У віці 61 рік М. Тімашева закінчила працювати в інституті. Після цієї дати простежити подальший життєвий шлях за матеріалами згаданих архівів не вдається.

Проведене дослідження дозволяє простежити основні віхи біографії та трудового шляху М. Тімашевої у 1894–1955 рр., періоди навчання, роботи в музеях, бібліотеках, метрологічній службі тощо. Воно повертає із забуття одне із імен подвижників музейної справи та взагалі доповнює знання з історії українського музейництва. Одним із перспективних напрямів дослідження біографії М. Тімашевої є пошук матеріалів у фондах Галузевого державного архіву Гідрометеорологічної служби України та архіві Національної наукової сільськогосподарської бібліотеки НААН України.

Джерела і література

1. ДАЛО, ф. П–4, оп. 1, спр. 189.
2. ІР НБУВ, ф. 278, № 1358.
3. НА ІА НАНУ, Особова справа М. Тімашевої.
4. НА ІА НАНУ, ф. д., оп. 3, спр. 6.
5. НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, спр. 302.
6. *Принь М.* Музей Старобільського краю: до історії радянського музейництва в Українській СРР у 1920-х на початку 1930-х років // **Технический музей: история, опыт, перспективы:** мат. 3-й Международной науч.-практ. конф., Киев, 24–26 мая 2012 г. Киев, 2012.
7. *Принь М.* Пам'яткоохоронні дослідження Харківського археологічного музею в Старобільській окрузі // **Проблемы истории и археологии Украины:** мат. VIII Міжн. наук. конф. (Харків, 9–10 лист. 2012 р.). Харків, 2012.
8. *Принь О.* Шляхи формування та склад археологічних колекцій окружних музеїв східних округ Української СРР у 20-ті – на початку 30-х років ХХ ст. // **Праці Центру пам'яткознавства:** зб. наук. пр. Вип. 25. Київ, 2014.
9. *Принь О., Принь М.* Первинна державна реєстрація пам'яток археології, архітектури та природи в східних округах Української СРР в 20-х – на початку 30-х років ХХ століття // **Донецький археологічний збірник.** Вип. 16. Донецьк, 2012.
10. *Таранушенко С.* Звіт за досліди в галузі українського мистецтва в 1928–1929 рр. // **Хроніка археології та мистецтва. Видання ВУАН.** Київ, 1930. № 2.
11. ЦДАВО України, ф. Р–166, оп. 5, спр. 262.
12. ЦДАВО України, ф. Р–166, оп. 5, спр. 262.
13. ЦДАВО України, ф. Р–166, оп. 6, спр. 2518.
14. ЦДАВО України, ф. Р–166, оп. 6, спр. 9391.
15. ЦДАВО України, ф. Р–166, оп. 6, спр. 9432.

Тетяна Радієвська
Олена Якубенко

МУЗЕЙНИЙ ВІДЛІК ЖИТТЯ ТАМАРИ ГРИГОРІВНИ МОВШІ

*На старих фотографіях всі молоді.
За роками людина сама себе кличе.
У зіницях печалі, як в чорній воді,
Відбиваються люди, дерева, обличчя.*

Ліна Костенко

2012 р. виповнилося 90 років від дня народження Тамари Григорівни Мовші (1922–2003) – відомого археолога, дослідниці трипільської культури та музеєзнавця (рис. 1). У архіві НМІУ зберігається її автобіографія: «Народилась 1922 р. в м. Любечі Чернігівської обл. в родині робітника. 1925 р. переїхала до Києва, де батько працював слюсарем-мотористом на Суднобудівельному заводі ім. т. Сталіна. 1938 р. в 18 київській середній школі була прийнята до лав ВЛКСМ. Після закінчення школи в 1939 р. вступила в Київський Державний Університет на історичний факультет, де і вчилась до 1941 р. Из-за хвороби матері виїхати не змогла і залишилась на окупованій території. До мобілізації в Германію ніде не працювала. В липні 42 р. змушена була поступити на чорну роботу в І-й затон, на Трухановому острові, де і працювала до 1943 р. Батько заарештований німцями і відправлений до концтабору. Після звільнення Києва відновила навчання в університеті. Закінчила історичний факультет у цьому році, в липні місяці. 2/VIII – 1945 р.» (рис. 2) [3].



Рис 1. Т. Г. Мовша, 1970-і рр.

Того ж року Т. Г. Мовша почала працювати у Київському республіканському історичному музеї. Серед архівної документації музею є її заява: «Прошу прийняти мене на роботу до Історичного музею науковим співробітником. Закінчила в 1945 р. історичний факультет Київського Державного Університету. 2/VIII – 1945 р.» (рис. 3) [4].

У особовій справі [5, 1] вклеєне фото юної Тамари Григорівни Мовші (рис. 4).

Автобіографія

Народився 1922 р. в м. Любечі Тернопіль-
ської обл. в родині робітника. 1925 р. приїхав
до Львова, де батько працював слюсарем-
механіком на Судобудівельному заводі
т. Стаїна. 1938 р. в 13 літ вступив
в середню школу була прийнята до лав
КСМ. Після закінчення школи в 1939 р.
вступив в Київський Державний Універси-
тет на історичний факультет, де і
навчався до 1941 р. З-за хвороби матері
вже не змігши і заїмаючи на окупова-
ній території. До мобілізації в Німеччину
не працював. В липні 42р змушений
був поїти на горну роботу в 1-му
районі, на Бручановому острові, де і працю-
вав до 1943р. Батько заарештований
в липні і відправлений до концтабору.
Після звільнення Львів відновив навчання
в історичній спеціальності, закінчив історичний факультет
Київського університету в липні місяці.

Липень - 1945р. Любеч

Рис 2. Автобіографія Т. Г. Мовші, 1945 р.

Директору Київського
Республіканського історичного музею.
м. Київ, вул. Мовчанівська, 2.

Заява.

Прошу прийняти мене на роботу
історичного музею науковим спів-
робітником. Закінчила в 1945р. історич-
ний факультет Київського Державного
університету.

Липень - 1945р. Любеч

Домашня адреса: вул. Горького-Бенка 2 кв. 1.

Рис 3. Заява Т. Г. Мовші про прийом на роботу, 1945 р.

У перші післявоєнні роки колектив музею поповнили молоді наукові кадри – колеги Т. Г. Мовші – І. та Г. Шовкопляси, Н. Шендрик, В. Герус, Л. Романюк, С. Кілієвич, О. Ганіна, М. Бондар та інші. На фото 1946 р. – колектив музею (рис. 6).



**Рис 6. Колектив співробітників перед будинком музею, 1946 р.
Т. Г. Мовша – друга ліворуч у другому ряду.**

Перед співробітниками музею постали завдання систематизувати колекції, у 1947 р. повернені з американської зони окупації Німеччини, а також реєвакуйовані з Уфи. Разом з іншими науковцями Тамара Григорівна здійснила величезну роботу з упорядкування фондів: атрибування, систематизування, інвентаризування матеріалів доби каменю, енеоліту та бронзи (рис. 7). Саме тоді Т.Г. Мовша познайомилася з колекціями трипільських пам'яток з розкопок кін. XIX ст. – поч. 1940-х рр. (В. Хвойки, М. Біляшівського, С. Гамченка, С. Магури, М. Макаренка, М. Рудинського, В. Петрова, В. Козловської, П. Курінного). Першу післявоєнну експозицію було відкрито для відвідувачів у 1948 р. [20, 15–16].



**Рис 7. Колектив співробітників у інтер'єрі музею, 1950-і рр.
Т. Г. Мовша – друга праворуч у першому ряду.**

З 1 січня 1948 р. Т. Г. Мовша працювала старшим науковим співробітником. У характеристиці від 30 червня 1949 р., підписаній директором музею Г. Полешко, зазначено: «*За время работы в музее т. Мовша провела значительную работу по инвентаризации фондов. Принимала активное участие в разработке экспозиционного плана и в построении экспозиции отдела «Доклассового общества...*» [6]. За цими рядками стоять десятки тисяч експонатів, розібраних з евакуаційних ящиків, атрибутованих за публікаціями, монографіями, каталогами. Рукою Тамари Григорівни написано три з семи інвентарних книг відділу «Первісне суспільство». Першу інвентарну книгу почато 1948 р.



**Рис 8. Проводи на самостійні розкопки у Солончени, 1955 р.
В центрі – Т. Г. Мовша з Т. С. Пасек.**

Вагомий внесок Тамари Григорівни у музейну справу підсумовує її характеристика: «... *Тов. Мовша Тамара Григорьевна 1922 года рождения, украинка, образование высшее – историческое, беспартийная. В музее работает с 1945 г. в должности научного работника отдела Истории Первобытного общества, в апреле 1952 г. выдвинута на должность заведующего этого же отдела. За время работы в музее провела большую работу по научной обработке коллекций отдела, самостоятельно провела в 1952 г. реэкспозицию отдела. Освоила ведение экскурсий по отделам Истории «Первобытного общества», «Скифских племен на территории Украины», «Киевской Руси». Лекции по этим отделам проводит на высоком идейно-теоретическом уровне. В течение ряда лет принимала участие в археологических экспедициях, проводимых профессором Пасек Т. С. по изучению памятников Трипольской культуры. На VI конференции Института археологии Академии Наук Украинской ССР выступала с докладом «К вопросу о развитии Трипольской антропоморфной пластики». Тезисы ее доклада были опубликованы в «Кратких сообщениях Института археологии Академии Наук Украинской ССР», выпуск II. В настоящее время т. Мовша Т. Г. работает над диссертацией «Трипольское поселение в урочище Коломыйщина». Т. Мовша Т. Г. принимает активное участие в общественно-политической жизни музея: работает членом редколлегии стенной газеты и агитатором. Считаю возможным рекомендовать т. Мовшу на должность заведующего отделом Истории «Первобытного общества».*

Директор Киевского Государственного исторического музея (О. Кричевская)» [7].

З квітня 1952 р. Т. Г. Мовша стала завідувачем відділу «Первісне суспільство», і обіймала цю посаду до переведення у серпні 1977 р. до Інституту археології АН УРСР. Вона відповідала за 160 тис. матеріалів археології доби каменю-бронзи.



**Рис 9. Члени Молдавської археологічної експедиції на Дністрі, 1950- і рр.
Т. Г. Мовша – третя ліворуч, Т. С. Пассек – друга праворуч.**

З перших років роботи Тамари Григорівни в музеї тісно переплелися два напрямки її діяльності: «Музей» та «Археологія». За спогадами Т. Г. Мовші, в 1945 р. в експозиційному залі музею завідувач відділу Київської Русі Н. Лінка відрекомендувала їй Т. Пассек, розмова з якою завершилася запрошенням взяти участь у розкопках трипільського поселення у с. Володимирівка на Південному Бузі [40, 165]. Наступного року Тамара Григорівна вперше взяла участь в археологічній експедиції, яку очолювала Т. Пассек. Відтоді стала постійним учасником експедицій, які стали польовою школою, де опановували методику розкопок, вчилися бути відданими науці, сумлінно ставитись до обов'язків, вміти відстоювати власні наукові інтереси та ідеї. Як згадує Тамара Григорівна, «... по суті, Володимирівка взагалі була для мене першим досвідом польової роботи. І тут, звісно, було все: і досвід, і набуті навички, і помилки» [40, 166].

Володимирівка, Солончени, Флорешти, Вихватинці, Голенкани (1946–1959) – пам'ятки, в експедиціях по дослідженню яких Тамара Мовша брала участь разом з однодумцями та друзями. Серед них – К. та О. Черниші, Т. Білановська, В. Маркевич, Т. Попова, В. Титов [15, 168].

З 1955 р. Т. Г. Мовша – один з небагатьох археологів-польовиків музею повоєнного часу. Вона проводила археологічні дослідження самостійно. Перша досліджена нею пам'ятка – багатошарове поселення Солончени II на Дністрі. Розкопки здійснював Солонченський загін у складі Молдавської експедиції ПМК АН СРСР, яку очолювала Т. Пассек. На одному з фото – момент проводів Тетяною Сергіївною учениці на перші самостійні розкопки (рис. 8). Дослідження тривало у 1955, 1956 та 1959 р. (рис. 9). Результати розкопок були опубліковані [21; 22; 25], а знахідки поповнили трипільську збірку музею та знайшли місце у відповідному розділі експозиції (рис. 10).

В архіві НМІУ зберігається заява Т. Г. Мовші, що характеризує важкі побутові умови співробітників музею у повоєнні часи: «... Прошу предоставить мне комнату, которую через некоторое время предполагают освободить т.т. Герус и Шендрик. В музее работаю 11-ть лет, своей жилищной площади не имею, живу в сырой тесной комнате (одна из стен до половины совершенно мокрая), площадью 14 кв. м., в которой кроме меня находится еще три человека. 28/XII-56 г.» [8]. Попри це, самовіддана робота Т. Г. Мовші в музеї продовжувалась.

У звіті про роботу за 1963 р. зазначено, що вона провела 15 екскурсій по експозиції музею, прочитала 15 лекцій на тему «Давньоземлеробська трипільська культура», зашифрувала із занесенням у колекційні списки 4000 предметів, визначила 100 предметів з групи депаспортизованих, проводила практичні заняття із студентами-археологами, надавала допомогу іншим

музеям у створенні експозицій [10, 1–8]. Крім того, Т. Г. Мовша брала участь в укладанні музейних путівників, писала наукові статті, виступала з доповідями на наукових конференціях, продовжувала польові археологічні дослідження, разом з колегами виїжджала з лекціями на село, збирала експонати, була активною учасницею різних культурних заходів колективу музею (рис. 11; 12; 13).



Рис 10. Вітрина з матеріалами поселення Солончени II. Експозиція 1977 р.



Рис 11. Колектив музею на природі. Т.Г. Мовша в центрі.



Рис 12. Співробітники музею на екскурсії. Т. Г. Мовша сидить внизу.

У 1960–1961 рр. археологічна експедиція музею, очолювана Т.Г. Мовшею, розкопувала пізньотрипільське поселення у с. Цвіклівці на Хмельниччині – 2 напівземлянки, 8 ям. Напівземлянку № 2 автор розкопок визначила як кремнеобробну майстерню. Про результати досліджень Тамара Григорівна доповідала на науковій раді музею, археологічній сесії АН СРСР у Москві, ювілейній сесії відділу Первісної археології Державного Ермітажу, а також зафіксувала у статтях [9, 1–8; 23, 131–145; 24, 213–222; 26, 161–170; 28, 129–141]. Найцікавіші знахідки – скарб мідних прикрас та куляста амфора з антропоморфними ручками поповнили експозицію музею (рис. 14).



Рис 13. Музей на екскурсії в Криму. Т. Г. Мовша – внизу ліворуч.

З 1960-х рр. дослідниця зацікавилася пам'ятками Подністров'я, зокрема, багат шаровою пам'яткою Жванець. У 1961–1962, 1967, 1968–1970, 1973–1974 рр. Трипільська експедиція музею досліджувала різночасові поселення в урочищах Лиса Гора та Щовб. Були виявлені оборонний вал, рови та гончарний центр (рис. 15). Про розкопки в Жванці Т. Г. Мовша доповідала на вченій раді музею та Всесоюзній конференції у Тбілісі [11, 10]. Виробничий комплекс з 7-ми двоярусних печей для випалу глиняного посуду нині є найбільшим з відомих трипільських керамічних центрів. На думку Т. Г. Мовші, винайдення подібних горнів та освоєння техніки випалу свідчить про виділення керамічного виробництва в окрему ремісничу галузь [27, 95–97; 29, 84–93; 30, 124–127; 31, 228–234; 33, 83–85; 34, 310–311; 36, 38–39]. Відкриття у Жванці «...докорінно змінюють існуючі уявлення про рівень розвитку племен трипільської культури і встановлюють пріоритет вітчизняної науки» – зазначала Т. Г. Мовша в одному зі звітів [12, 16]. Матеріали з різночасових жванецьких пам'яток, що увійшли до археологічної збірки НМІУ, становлять понад 8000 тисяч од. зб.

Тамара Григорівна, вже як знаний фахівець у вивченні Трипілля, взяла участь у створенні академічного видання «Археологія Української РСР», до першого тому якого (1971) вона написала розділи «Середній етап трипільської культури» та «Пам'ятки типу Коломийщина I» [32, 165–177, 193–196].

З 1973 р. почався капітальний ремонт музею, який тривав до 1977 р. Експозиція була демонтована. Впродовж ремонту довелося кілька разів переносити колекції з одного фондосховища в інше. У цей час Тамара Григорівна працювала над кандидатською дисертацією «Антропоморфна пластика Трипілля (реалістичний стиль)», яку успішно захистила у 1975 р. [35].



Рис 14. Вітрина з матеріалами із Цвіклівців. Експозиція 1960-х рр.

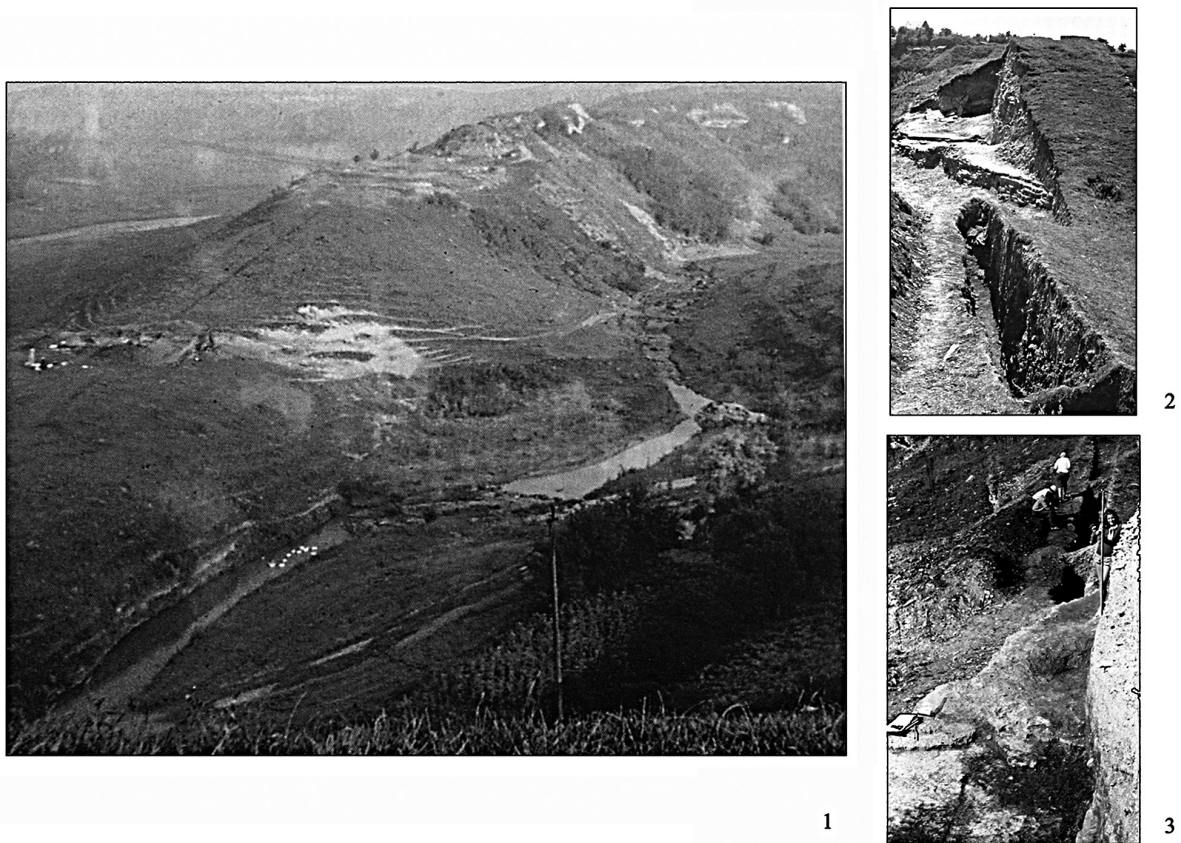


Рис 15. Жванець, розкопки 1970-х рр.: 1 – загальний вигляд на урочище Щовб; 2, 3 – вигляд валу та рову.

Під час ремонту у підвалах музею було знайдено кілька ящиків з кремінними знаряддями, у яких Т. Г. Мовша впізнала матеріали Кирилівської стоянки, які (крім орнаментованих бивнів) вважали втраченими у роки II-ї Світової війни [46, 104]. Зусиллями Т. Г. Мовші депаспортизовані матеріали були атрибутовані за номерами інвентарної книги В. Хвойки та публікацією П. Борисковського [14, 153–175, рис. 71–78] і повернені для науки. Канд. іст. наук. М. Гладких визначив крем'яний комплекс пам'ятки (рис. 16). Було повернуто до наукового життя орнаментовану лопатку мамонта з Городка на Волині [13, 11; 45, 101]. Ці матеріали увійшли до нової експозиції, створеної Тамарою Григорівною, яка вже мала великий досвід у побудові кількох експозицій [18, 8–17; 19, 5–13; 44, 10–14]. Т.Г. Мовша прагнула побудувати академічну експозицію, яка б відтворювала найдавнішу історію України за загальноприйнятою на той час археологічною періодизацією, із збереженням комплексів пам'яток. У 1974 р. вона підготувала тематичну структуру та тематико-експозиційний план розділу експозиції «Первісне суспільство» [2]. В 1976 р. спільно з художниками експонати були викладені для монтажних листів, які зберігаються у відділі археологічних фондів. Були підготовлені тексти, анотації, етикетаж, ілюстративний матеріал та карти.

Новостворену експозицію, за пропозицією автора, розмістили у двох залах, на відміну від попередніх. Початковий розділ «Кам'яний вік» був виділений окремо. Для поглибленого розкриття тем «Ранній палеоліт» та «Неолітичні могилиники» були отримані експонати в ІА НАНУ. Ця частина експозиції, що проіснувала до 2013 р., викликала інтерес у відвідувачів і науковців (рис. 17). Матеріали залу «Мідний та бронзовий віки» висвітлювали історію племен, які населяли територію сучасної степової та лісостепової України. Провідне місце було відведено знахідкам трипільської культури, зокрема, з поселень Солончени II, Жванець, Цвіклівці. Відкрита у грудні 1977 р. експозиція, за словами Тамари Григорівни, була її «лебединою піснею» роботи в музеї (рис. 18).

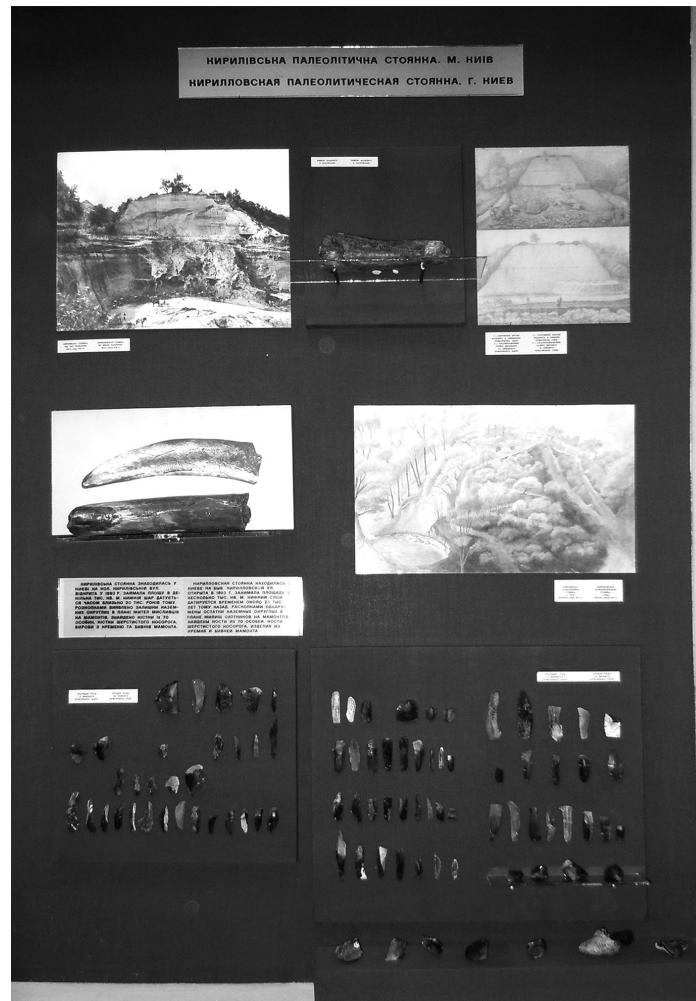


Рис 16. Вітрина з матеріалами Кирилівської стоянки. Експозиція 1977 р.



Рис 17. Інтер'єр зали «Кам'яний вік», 1977 р.



Рис 18. Інтер'єр зали «Доба міді-бронзи», 1977 р. На задньому плані – вітрини з матеріалами Жванця та Цвіклівців.

У результаті польових археологічних досліджень Т. Г. Мовші трипільська колекція музею поповнилась на 17 тис. предметів. Більше 140 (а це третина експонатів виставки) демонструвалися на виставці «Дивосвіт Трипілля» з 1993 по 2012 рік. Предмети з пам'яток Солончени ІІ, Цвіклівці, Жванець, Сушківка, Оселівка (рис. 19) експонувалися у Франції (Париж, 2005), Італії (Тренто, 2007) [48, 64, 67], Канаді (Торонто, 2008–2009) [47, 160–241], «Мистецькому Арсеналі» (Київ, 2009). Почесне місце матеріали з досліджень Т. Г. Мовші займають в сучасній експозиції НМІУ (зал № 2).

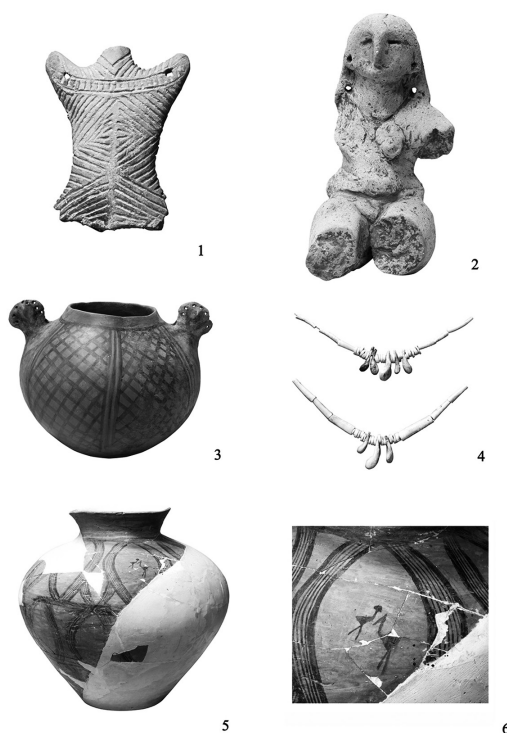


Рис 19. Вироби з розкопок та розвідок Т. Г. Мовші: 1– статуетка із Солончен ІІ; 2 – статуетка жіноча з Сушківки; 3, 4 – амфора з антропоморфними голівками та прикраси з Цвіклівців; 5, 6 – розписна посудина та фрагмент із зображенням птахів із Жванця.

Зазначені експонати гідно репрезентують археологічну збірку у альбомах НМІУ [41, 8, 16; 42, 15–16, 26–27; 43, 14, 26, 36, 41; 17, 16] та буклеті [16, 3–6]. Науковий доробок Т. Г. Мовші становить понад 150 друкованих праць, з них значна частина написана за роки роботи в музеї.



Рис 20. Учасники ювілейної конференції НМІУ. Т. Г. Мовша – друга ліворуч.

З 1977 р. Т. Г. Мовша працювала в Інституті археології АН УРСР, де продовжувала свою наукову та експедиційну діяльність. Але вона не втрачала зв'язку з музеєм: надавала консультації співробітникам, допомагала порадами, передавала матеріали з розкопок, брала участь в музейних виданнях [38, 59–60; 39, 40–51] та конференціях (рис. 20). Автори вважають себе учнями Тамари Григорівни, були постійними учасниками археологічних експедицій під її керівництвом, мають наукові праці у співавторстві з нею [37, 25–27; 1, 1–19]. Матеріали з досліджених Т. Г. Мовшею пам'яток увійшли до золотого фонду трипільлязнавства, до її спадщини буде звертатися ще не одне покоління археологів, а наукові погляди стануть предметом спеціальних досліджень.

Джерела та література

1. Мовша Т. Г., Бузян Г. Н., Якубенко Е. А. Отчет о работе Косеновского отряда Трипольской комплексной экспедиции в 1987 г. // **НА ІА НАНУ**, Фонд експедицій 1987/5а.
2. Тематические структуры и тематико-экспозиционные планы отделов «Первобытное об-во», «Ранний железный век», «Античные государства Северного Причерноморья», «Восточные славяне и древняя Русь» // **НА НМІУ**, ф. Р.-1260, оп. 1, спр. 633.
3. Автобіографія Т. Г. Мовші, 1945 р. // **НА НМІУ**, ф. Р.-1269, оп. 1«Л».
4. Заява Т. Г. Мовші про прийом на роботу, 1945 р. // **НА НМІУ**, ф. Р.-1269, оп. 1«Л».
5. Особистий листок по обліку кадрів (Т.Г. Мовша, 1945 р.) // **НА НМІУ**, ф. Р.-1269, оп.1«Л».
6. Характеристика на Т. Г. Мовшу 1949 р. // **НА НМІУ**, ф. Р.-1269, оп. «Л».
7. Характеристика на Т. Г. Мовшу 1952 р. // **НА НМІУ**. Ф. Р.-1269, оп. 1«Л».
8. Заява Т. Г. Мовші про поліпшення житлових умов 1956 р. // **НА НМІУ**, ф. Р.-1269, оп. 1«Л».

9. *Мовша Т. Г.* Отчет о работе отдела «Первобытное общество» за 1961 г. // **НА НМІУ**, ф. Р.-1269, оп. 1, спр. 197а.
10. *Мовша Т. Г.* План и отчет о работе отдела «Первобытное общество» за 1963 г. // **НА НМІУ**, ф. Р.-1269, оп. 1, спр. 246.
11. *Мовша Т. Г.* План и отчет о работе отдела «Первобытное общество» за 1971г. // **НА НМІУ**, ф. Р.-1269, оп. 1, спр. 469.
12. *Мовша Т. Г.* План и отчет о работе отдела «Первобытное общество» за 1973 г. // **НА НМІУ**, ф. Р.-1269, оп. 1, спр. 528.
13. *Бибиков С. Н.* Музыкальная лопатка из палеолитического поселения Городок II в Ровенской обл. // **Первобытная археология. Поиски и находки**. Киев, 1980.
14. *Борисковский П. И.* Палеолит Украины. Ист.-арх. очерки // **МИА**. № 40. 1953.
15. *Бузян Г. М., Якубенко О. О.* Пам'яті Тамари Григорівни Мовші // **Археологія**. 2003, № 4.
16. **Дивосвіт Трипілля. Фотобуклет**. Київ, 2008.
17. **Колекція зброї та військового спорядження: альбом** / НМІУ. Київ, 2011.
18. **Київський державний історичний музей (путівник)**. Київ, 1955.
19. **Киевский государственный исторический музей. Путеводитель (дооктябрьский период)**. Киев, 1965.
20. *Ковтанюк Н. Г.* Сторінки історії // **НМІУ. Скарбниця історичної пам'яті. Альбом**. Київ, 2009.
21. *Мовша Т. Г.* Трипольское жилище на поселении Солончены II (раскопки 1955 г.) // **ЗООА**, т. 1. Одесса, 1961.
22. *Мовша Т. Г.* Многослойное трипольское поселение Солончены II на Днестре // **Тез докл. первого симпоз. по арх. и этногр. Юго-Запада СССР**. Кишинев, 1964.
23. *Мовша Т. Г.* Новое поздне трипольское поселение Цвикловцы в Среднем Поднестровье // **СА**, № 1. 1964.
24. *Мовша Т. Г.* Трипільське поховання в с. Цвіклівці // **Археологія**. Т. 16. Київ, 1964.
25. *Мовша Т. Г.* Многослойное трипольское поселение Солончены II // **КСИА АН СССР**. Вып. 105. Москва, 1965.
26. *Мовша Т. Г.* Скарб прикрас з пізньотрипільського поселення в с. Цвіклівці // **Археологія**, Т. 18. Київ, 1965.
27. *Мовша Т. Г.* Раскопки трипольского поселения в с. Жванец // **АИУ 1967 г.** Вып. 2. Киев, 1968.
28. *Мовша Т. Г.* Пізньотрипільське житло-майстерня в с. Цвіклівці // **Археологія**. Т. 23. Київ, 1970.
29. *Мовша Т. Г.* Поздне трипольское поселение в с. Жванец (по раскопкам 1961 г.) // **КСИА АН СССР**. Вып. 123. Москва, 1970.
30. *Мовша Т. Г.* Раскопки трипольского поселения в с. Жванец // **АИУ 1968 г.** Вып. 3. Киев, 1971.
31. *Мовша Т. Г.* Гончарный центр трипольской культуры на Днестре // **СА**, № 3. Москва, 1971.
32. *Мовша Т. Г.* Середній етап трипільської культури. Пізній етап трипільської культури: Пам'ятки типу Коломийщина I // **Археологія УРСР**. Т. 1. Київ, 1971.
33. *Мовша Т. Г.* Розкопки багатощарового поселення в с. Жванець // **АДУ 1969 р.** Вип. 4. Київ, 1972.

34. *Мовша Т. Г.* Городище трипольской культуры Жванец-Щовб // **АО 1973 г.** Киев, 1974.
35. *Мовша Т. Г.* **Антропоморфная пластика Триполья (реалистический стиль).** Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Киев, 1975.
36. *Мовша Т. Г.* К проблеме специализированных производственных комплексов в трипольской культуре / **Археологические исследования на Украине в 1976–1977 гг.: Тез. докл. XVII конф. ИА АН УССР, Ужгород, апрель 1978 г.** Ужгород, 1978.
37. *Мовша Т. Г., Радієвська Т. М.* Поселення Борисівка та її значення в історії трипільського населення Середньої Наддніпрянщини // **Тези Всеукр. наук. конф. «Переяславська земля та її місце в розвитку української нації, державності й культури».** Переяслав-Хмельницький, 1992.
38. *Мовша Т. Г.* Взаємодії Трипілля-Кукутені з населенням Карпатського регіону та Центральної Європи // **Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи (мат. юв. між-нар. наук.-практ. конф.).** Київ, 1999.
39. *Мовша Т. Г.* Трипільський феномен за дослідженнями Вікентія Хвойки: зв'язки та духовна культура // **Вікентій В'ячеславович Хвойка та його внесок у вітчизняну археологію (до 150-річчя від дня нар.).** Темат. зб. наук. пр. Київ, 2000.
40. *Мовша Т. Г.* Спомин про вчителя (до сторіччя від дня народження Тетяни Сергіївни Пассек) // **Археологія.** 2003, № 4.
41. **НМІУ. Фотоальбом.** Київ, 2001.
42. **НМІУ. Скарбниця історичної пам'яті. Альбом.** Київ, 2009.
43. **НМІУ. Альбом у 2-х томах. Т. 1.** Київ, 2011.
44. *Полупанова И. М.* **Государственный исторический музей Украинской ССР. Фотопутеводитель.** Киев, 1980.
45. *Радієвська Т., Беленко М.* Перший археологічний досвід В. В. Хвойки // **Науково-дослідницька та просвітницька діяльність Вікентія Хвойки. До 160-річчя з дня народження. Мат. наук.-практ. конф.** Трипілля, 2010.
46. *Шовкопляс И. Г.* Киевский государственный исторический музей // **КСИА АН УССР.** Вып. 1. Киев, 1952.
47. **Mysteries of Ancient Ukraine the Remarkable Trypilian Culture 5400-2700 BC.** Toronto: ROM, 2008.
48. **Ori dei cavalieri delle Steppe. Collezioni dai Musei dell'Ucraina.** Milano, 2007. [Каталог виставки в Італії, м. Тренто].

Віра Павлова**НАДІЯ ШЕНДРИК: СТОРІНКИ ЖИТТЯ**

Надія Іванівна Шендрик народилася 6 листопада 1922 р. у с. Матвіївка Градизького р-ну Полтавської обл. в родині службовців. 1934 р., у зв'язку з перенесенням столиці Радянської України, родина переїхала з Харкова до Києва, де мешкала на вул. Ярославів вал. Надія зі старшим братом Володею закінчили київську середню школу № 21, де вчителювала їхня мати. З початком Другої світової війни, в липні 1941 р. 19-річна Надія виїхала до Тули (Росія), де до 1943 р. служила червоноармійцем у 385-му батальйоні МПВО і, водночас, навчалася в Тульському педагогічному інституті. Пізніше вона згадувала, що з Києва поїхала в літньому одязі, сподіваючись на швидке повернення, але на два довгих роки опинилася далеко від рідних місць. Долаючи страх, під час бомбардувань Тули фашистськими літаками, вона гасила на дахах будівель ворожі запалювальні фугаски. 6 листопада 1943 р. Київ було звільнено від фашистів і Надія повернулася до рідного міста. Від батьків дізналася про зникнення безвісти брата, який добровольцем пішов на фронт у перші дні війни. Довгі роки Надія Іванівна сподівалася на його повернення, заради цього навіть після заміжжя не змінювала дівочого прізвища. У Києві вона продовжила навчання на історичному факультеті Київського державного педагогічного інституту ім. М. Горького, якій успішно закінчила навесні 1944 р. Того ж року її прийняли на роботу до Державного республіканського історичного музею УРСР, якому, за постановою Ради народних комісарів УРСР від 30 травня 1944 р., був переданий будинок колишньої художньої школи по вул. Короленка, 2 (нині – вул. Володимирська). (рис. 1). У цьому музеї Н. І. Шендрик працювала до виходу на пенсію у 1988 р., пройшовши шлях від молодшого наукового співробітника до завідувачки відділу «Східні слов'яни. Давньоруська держава X–XIII ст.». Музей був єдиним місцем роботи в її житті.



Рис. 1. Н. Шендрик 1943 р.

Свій 44-літній шлях роботи в музеї Н.І. Шендрик пройшла з тими, хто був для неї не лише колегами, але й вірними друзями. Це – Г. Василенко (Шовкопляс), С. Піваковська (Кілієвич), Т. Мовша, Л. Черкасова (Романюк), В. Мамуня та ін. З притаманними молодості життєлюбством і завзятістю вони разом ділили тяжкі роки повоєнних років. Надія Іванівна пізніше розповідала, як вони разом розчищали зруйнований Хрещатик, як переймалися долею музею й складали листа до Сталіна і Ворошилова, відстоюючи будинок по вул. Володимирській, 2 для музею. Біля музею були незасипаними після розкопок М. Каргера 1939–1940-х рр. підмурки Десятинної церкви. За спогадами Н. І. Шендрик, музейні археологи розчищали захаращені сміттям траншеї розкопів від бур'янів, відганяли худобу, яку випасали мешканці невеличких хатинок на цій території. В ті голодні роки музейникам дозволяли вирощувати городину на ділянках поруч з музейною будівлею. Але на городах працювали після роботи, а цілий день розпаковували, обліковували, коротко описували, інвентаризували експонати, які повертали музею.

Н. І. Шендрик працювала у відділі «Київська Русь», який до 1952 р. очолювала Н. Лінка (Геппенер). Під керівництвом Надії Володимирівни було проведено складну роботу з упорядкування повернутих музейних експонатів після реєвакації з Уфи, а також вивезених до Німеччини та Румунії колекцій, бо не вся довоєнна облікова документація зберіглася. Впорядкування археологічних фондів і створення першої післявоєнної археологічної експозиції відбувалося в складних побутових умовах (приміщення музею взимку не опалювалось, туалет був на вулиці). Великою радістю було, коли тодішня директорка музею Г. Ніколаєнко, змогла забезпечити співробітників музею валянками та вовняними халатами (рис. 2).



Рис. 2. Співробітники відділу «Київська Русь»: Г. Василенко, Володарська, Н. Шендрик, С. Піяковська, І. Шовкопляс. 1945 р.

Крім фондової, експозиційної та екскурсійної діяльності приділяли увагу й науковій роботі. Складання картотеки і музейних паспортів сприяло каталогізації музейних матеріалів. На підставі опрацьованих музейних збірок співробітники складали наукові розвідки. Перша публікація Н. І. Шендрик була присвячена залізним наконечникам стріл з розкопок давньоруського городища Княжа Гора. Молодою дослідницею були опрацьовані 502 наконечника з музейної збірки, розроблена їхня типологія. Стаття увійшла до I-ого випуску «Праць Київського історичного музею», якій засвідчував високий науковий потенціал співробітників музею. Серед авторів були ті, хто в майбутньому стали відомими науковцями: Т. Мовша – до-

слідниця пам'яток трипільської культури, С. Кілієвич – знаний фахівець з археології Києва, Г. Шовкопляс – дослідниця слов'янських старожитностей. Всі вони завжди з вдячністю згадувала Надію Володимирівну Лінку (Геппенер), яку вважали своїм вчителем. Саме Н. Лінка залучала всіх співробітників археологічного відділу до роботи в експедиціях Інституту археології. Н. І. Шендрик досліджувала Видубицький монастир у Києві (1945–1946), Білгород (1947), Острого (1957–1959), Шестовицький могильник біля Чернігова (1950), черняхівський могильник біля Переяслава-Хмельницького (1945). У 1950 р. Н. І. Шендрик, І. Шовкопляс, Г. Василенко брали участь у роботі сесії польових археологічних досліджень у Москві. Завдяки участі музейних співробітників в роботі польових експедицій, фонди музею постійно поповнювали матеріали з нових розкопок (рис. 3).



Рис. 3. Співробітники відділу «Київська Русь» під час упорядкування археологічних колекцій музею: зав. відділу Н. Лінка (Геппенер), техник Володарська, наукові співробітники Н. Шендрик, Г. Василенко (Шовкопляс). 1947 р.

На наукових конференціях, в експедиціях, під час наукового опрацювання археологічних збірок зав'язувалися ділові й дружні стосунки з відомими істориками, археологами, нумізматами. Серед них були відомі вчені: М. Каргер, Б. Рибаків, Т. Макарова, А. Кірпічников, Л. Поболь, В. Рябцевич. Тісні ділові зв'язки Н.І. Шендрик й її колеги підтримувала зі співробітниками ІА АН УРСР: В. Довженком, Є. Махно, Д. Телегіним, Є. Максимовим, В. Бараном, П. Толочком. Пізніше, у вітальній адресі до 80-ліття Н.І. Шендрик від співробітників ІА НАН України, було зазначено: «З вдячністю сприймають Вашу співпрацю з археологами не тільки співробітники Інституту археології, але і наші колеги з Петербургу, Москви, всі, кому пощастило працювати з Вами. Жоден фахівець, що досліджує пам'ятки Середньої Наддніпрянщини, не може обминути складеної Вами археологічної карти Київщини. Глибокою обґрунтованістю та ретельністю в підготовці позначаються і Ваші праці по вивченню колекцій з розкопок таких видатних пам'яток, як Княжа Гора, Шестовиця, Райки та Колодяжин. Вам пощастило в тісних дружніх стосунках працювати з Д. Бліфельдом, Б. Рибаківим, Г. Корзухіною, В. Довженком, Т. Макаровою, М. Седовою та багатьма іншими. І ми впевнені, що пощастило також і їм – адже саме Ваша творча участь в значній мірі сприяла успіху їх наукового доробку» (рис. 4).

Значущою подією в історії музею стало відкриття у 1977 р. нової експозиції, в якій Н. І. Шендрик була автором розділу «Східні слов'яни та Давньоруська держава Київська Русь». Понад 30 років цей розділ був найбільш популярний у відвідувачів музею. За вимогами того часу, показ історичного процесу в археологічній експозиції обов'язково спирався на праці класиків марксизму-ленінізму й обов'язковим було цитування рішень чергових партійних з'їздів. Але нова археологічна експозиція була новаторською. Надія Іванівна змогла відстояти новий комплексний принцип побудови, коли теми розкриваються археологічними матеріалами з розкопок однієї пам'ятки. Яскравим прикладом став розділ «Городища – адміністративні та господарські центри Київської Русі», створений за матеріалами археологічних знахідок з Княжої Гори біля с. Пекарі Черкаської обл. (літописне місто Родень). Схвальні відгуки на нову експозицію надали колеги з Інституту археології і Інституту історії АН УРСР. Співпраця з науковцями академічних установ сприяла тому, що археологічна експозиція мала відповідний науковий рівень. Не одне покоління студентів історичних факультетів київських вишів і аспірантів академічних установ опановувало знання з історії й археології в експозиції Державного історичного музею УРСР. Велике значення при створенні експозицій і виставок надавала Н. І. Шендрик художньому оформленню. Саме їй належала ідея створення діорами «Давній Київ» в розділі експозиції «Столиця Київської Русі». Надія Іванівна, спираючись на наукові консультації археолога П. Толочка й архітектора Ю. Асеева, підготувала матеріали художнику О. Казанському, який створив діораму, що є візитівкою музею і досі. Окрасою двох основних залів експозиції, навіть після реекспозиції у 2012 р., є дерев'яні барельєфи «Землеробство» та «Русь» художника І. Білея, й вітражі художника О. Мельника, виготовлені за консультаціями Н. І. Шендрик. Велику зацікавленість відвідувачів викликали виставки, автором яких була Н. І. Шендрик. У травні 1982 р. в музеї відкрилася велика виставка «Києву – 1500 років», яка працювала протягом року. Вперше в історії музею були презентовані унікальні археологічні матеріали, що комплексно висвітлювали різні періоди існування міста з початку його заснування до початку XIII ст. Популярною була виставка, присвячена 800-річчю видатної пам'ятки давньоруської культури – «Слову о полку Ігоревім» (1985).

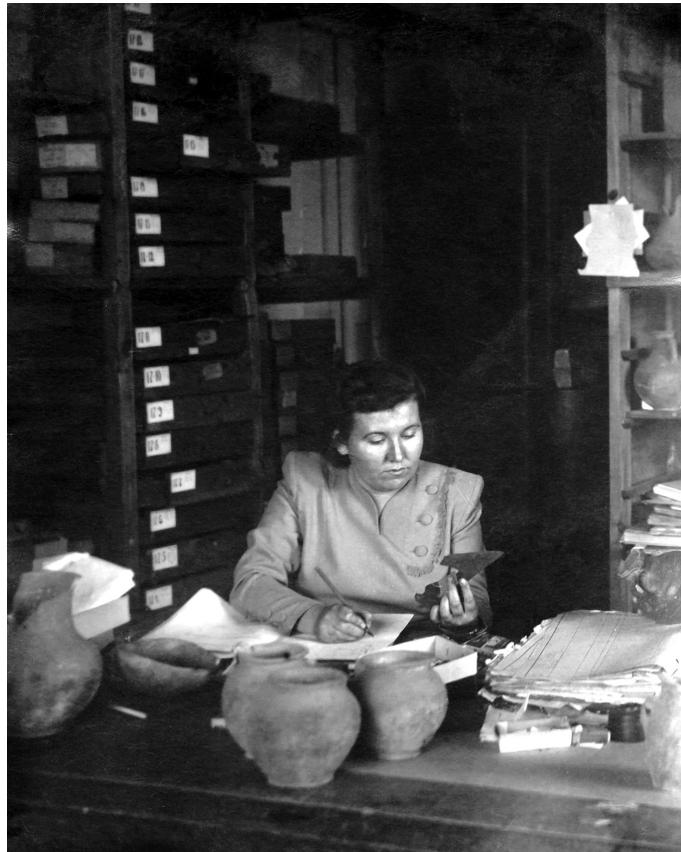


Рис. 4. Надія Шендрик опрацьовує матеріали в археологічних фондах музею. 1946 р.

Декілька років наполегливої праці Н. І. Шендрик присвятила збиранню, описуванню та систематизуванню даних про археологічні дослідження Київщини. «Довідник з археології України (Київська область)», що вийшов друком у видавництві «Наукова думка» 1977 р., вміщує відомості про тисячі пам'яток археології від доби каменю до XVIII ст., має високий попит серед археологів, істориків, краєзнавців й сьогодні.

За роки роботи Надія Іванівна опанувала всі види музейної діяльності. З метою надання методичної допомоги з фондової та експозиційної роботи вона, як методист Міністерства культури УРСР, об'їздила всі області України, допомагала співробітникам великих й маленьких музеїв. Н. І. Шендрик брала участь у створенні багатьох провідних музеїв України: Меморіального комплексу «Національний музей Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років», Національного Переяслав-Хмельницького історико-етнографічного заповідника, Музею історії міста Києва, Пам'ятника-музею «Київська фортеця» та ін. Надія Іванівна була чудовим популяризатором вітчизняної історії, її публікації про пам'ятки давнього Києва друкували в улюбленій газеті киян «Вечірній Київ», брала участь у радіопрограмах, читала лекції в школах, колгоспах, військових частинах. Незабутніми є лекції, які дослідниця натхненно читала для ліквідаторів аварії на Чорнобильській АЕС: у червні 1986 р. музейна лекторська група (Т. Євстаф'єва та В. Павлова) під її керівництвом протягом тижня працювала в Зоні відчуження в Іванківському р-ні Київській обл.

Варто згадати про Національний музей-заповідник «Битва за Київ у 1943 році» в с. Нові Петрівці Вишгородського р-ну Київської обл., де Надія Іванівна часто проводила екскурсії (рис. 5). «Пам'ятник-музей звільнення Києва від фашистських загарбників» був філією Державного історичного музею УРСР. Його натхненником й завідувачем, а потім першим директором, був Василь Матвійович Герус – людина легендарної долі. Учасник Другої світової війни, за активну участь у партизанському русі на території Українського Полісся та Чехословаччини був нагороджений багатьма вітчизняними та чехословацькими орденами та медалями. В. Герус спеціалізувався по історії радянського періоду (1917–1945), обіймав у музеї посади наукового співробітника, методиста, заввідділу. Доля звела В. М. Геруса й Н. І. Шендрик в музеї на Володимирській, 2. Вони побралися у 1948 р. й разом прожили 50 років (В. М. Герус помер у



Рис. 5. Н. Шендрик і В. Герус. 1970 р.

1988 р.). Дітей у подружжя не було, їхньою спільною справою був музей, в якому вони працювали разом все життя. Надія Іванівна передала комплект нагород В. М. Геруса на збереження в рідний для них обох музей. На ювілейній міжнародній науково-практичній конференції до 100-річчя НМІУ нею було оголошено повідомлення про внесок В. М. Геруса в музейну справу України. 13 вересня 2013 р. Н. І. Шендрик тихо дівійшла у вічність, була похована поруч із В. М. Герусом на Лісовому кладовищі Києва (рис. 5).

Всі, кому пощастило спілкуватися з Н. І. Шендрик, пам'ятають, що вона сприймала життя без зайвої метушні. Зовнішніми ознаками її спілкування з людьми були врівноваженість, неспішність, неголосна промова. Проте у відповідальних питаннях вона була завжди послідовна й принципова. Надія Іванівна любила повторювати вислів філософа Е. Канта: «Одна людина, дивлячись в калюжу, бачить бруд, друга, в цій самій калюжі, бачить зірки». Вона сприймала світ, розуміючи його складність, але всім своїм життям стверджувала вірність свої музейній справі і мала чесноти шляхетної людини (рис. 6).



Рис. 6. Н. Шендрик. 1982 р.

Основні друковані праці Н. І. Шендрик:

1. Наконечники стріл з Княжої Гори // Праці Київського історичного музею. Вип. І. Київ, 1958, с. 158–174.
2. Нове в шкіряному виробництві часів Київської Русі // Нове в музеях України. Вип. 2. Київ, 1965, с. 49–52.
3. Кушнірські інструменти з городища на Княжій Горі // Археологія, 1970, Т. 23, с. 221–224.
4. Історія міст і сіл УРСР (Київська область). Київ, 1971 [Підбір ілюстративного матеріалу археологічних знахідок з колекції Державного історичного музею УРСР]
5. Довідник з археології України (Київська область). Київ, 1977.
6. Государственный исторический музей УССР. Фотопутеводитель. Киев, 1988 [у співавт. з Романюк Л., Климовою К. та ін.]
7. Сільськогосподарські знаряддя з Княжої Гори // Музей і сучасність. Темат. зб. наук. пр. Київ, 1989, с. 74–84.
8. Герус В.М.: сторінки життя // Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи (мат. ювілейної міжнародної наук.-практ. конф.). Київ, 1999, с. 94–95.

Людмила Авер'янова

**ХУДОЖНЄ СКЛО ЗАСЛУЖЕНОГО ХУДОЖНИКА УКРАЇНИ С. СМІЯН (1940 р.н.)
З КОЛЕКЦІЇ НМІУ
(ДО 75-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Особливою манерою виконання вирізняються роботи Сусанни Костянтинівни Сміян, яка однією з перших звернулася до пошуків художньої виразності кришталю, розширюючи його гутні пластичні можливості.

Народилася С. Сміян у 1940 р. у м. Новгород-Сіверському, Чернігівської обл. (рис. 1). У 1955–1960 рр. навчалася у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша. У 1966 р. закінчила Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, відділення кераміки (нині – Львівська національна академія мистецтв), де викладали В. Якунін, В. Борисенко, В. Гаврилов. Після закінчення навчання 2 роки працювала викладачем на кафедрі художнього скла Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Потім С. Сміян продовжила освіту в Ленінградському вищому художньо-промисловому училищі ім. В. Мухіної на відділенні художнього скла за спеціальністю «художник декоративно-ужиткового мистецтва» (1967–1970), навчалася в аспірантурі під керівництвом професорів В. Маркова, Б. Смирнова, Ф. Ентеліса.

На Ленінградському заводі художнього скла С. Сміян на практиці оволоділа технікою та технологією накладного скла, а також ознайомилася з палітрами і властивостями сульфідцинкового скла. У 1971–1975 рр. працювала старшим викладачем на кафедрі художнього скла Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва [1].

У 1975 р. С. Сміян почала працювати на Київському заводі художнього скла художником (а згодом стала провідним художником заводу). Тоді ж вона вступила до Співки художників СРСР. Її глибокі знання технології та матеріалу, творче чуттєве сприйняття допомогли під час створення високохудожніх технологічних та оригінальних зразків серійного і масового виробництва, які мали високий художній рівень. Працюючи з композиціями, які склались з двох-трьох предметів, художниця використовувала фактурні прийоми та гутне декорування.



Рис. 1. С.К. Сміян. Заслужений художник України.

С. Сміян першою звернулася до своєрідних пластично-просторових форм, що наближаються до скульптури. Першою роботою в цьому напрямку (1975) був декоративний набір «Золота осінь» (рис. 2), під час виготовлення якого автор застосувала такі новаторські прийоми як створення отворів у середній частині тулуба вази, вм'ятин у вигляді стилізованих листків, підсилених вільно спадаючою ниткою скла. Цей набір експонували на виставці у Москві та Ленінграді. У 1977 р. на виставці «Національне мистецтво України» (м. Лос-Анджелес) за цей набір художниця отримала першу премію.

У цій техніці був виконаний і декоративний набір «Ажурний» (1988), доповнений технікою накладання горизонтальних та вертикальних джгутів (рис. 3). За цим принципом майстер створювала багато декоративних наборів, змінюючи конфігурацію форм та об'ємів і кольорову гаму, що надає виробам неповторності та унікальності [4, 28–33].

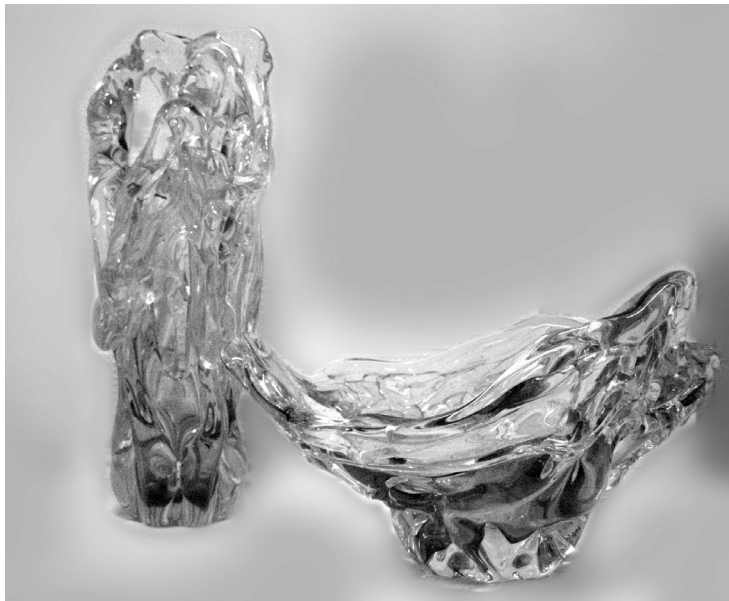


Рис. 2. Набір ваз «Золота осінь». 1975 р. КЗХС.



Рис. 3. Набір «Ажурний».



Рис. 4. Декоративний набір «Павич». 1979 р. КЗХС.

У процесі переорієнтації заводу на випуск виробів з кришталю С. Сміян почала інтерпретувати гутні техніки у склі. Наприклад, у 1979 р. у декоративному наборі ваз «Павич» (рис. 4), художниця застосувала авторську техніку, що нагадує міллефіорі – розпис багатобарвним дротом з кольоровим розтягуванням, поєднаним з технікою «повітряні пухирці». Міллефіорі надає виробам легкості та оригінальності, а «повітряні пухирці» створюють об'єм. Декоративний набір «Павич» серійно виготовляли у кількох варіантах до закриття заводу. Цей набір брав участь у понад десяти міжнародних виставках, і отримав диплом першого ступеня на ВДНГ УРСР та бронзову медаль ВДНГ СРСР. 1980 р. набір визнали кращим промисловим зразком року [4, 28–33].

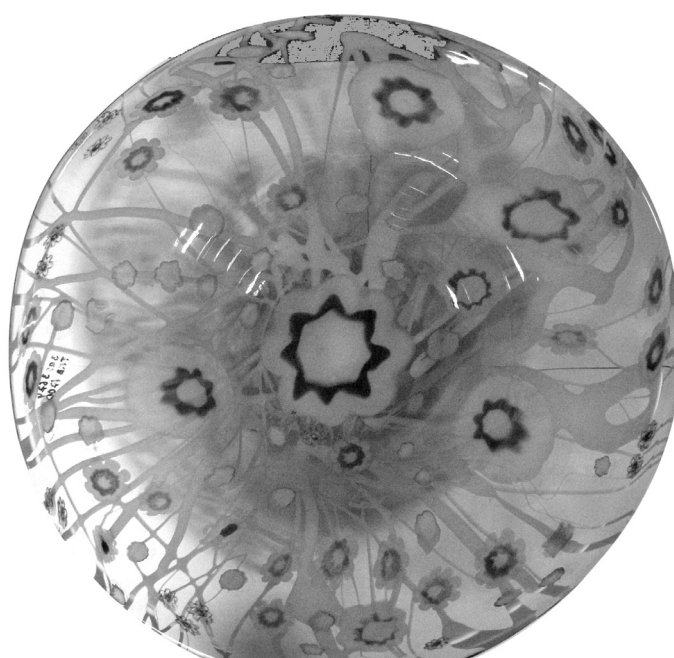


Рис. 5. Блюдо «Цвітіння». 1975 р. КЗХС.

Працюючи на заводі, С. Сміян вдосконалила та урізноманітнила техніку мілlefiorі, поєднавши її з гутною технікою вплавлення у скляну масу кольорових хвилястих смуг та розріджених ниток. До цих робіт можна зарахувати: блюдо «Цвітіння» (1975) (рис. 5); декоративний набір «Прапори» (1979) (рис. 6); декоративний набір «Букет» (1980) (рис. 7); блюдо «Меандр» (1981), декоративна ваза «Місячна доріжка» (1981), «Рух» (1983) (рис. 8); декоративний набір «Сади цвітуть» (1989) (рис. 9) [2].



Рис. 6. Декоративний набір «Прапори». 1979 р. КЗХС.



Рис. 7. Декоративний набір «Букет». 1980 р. КЗХС.



Рис. 8. Декоративний набір «Рух». 1983 р. КЗХС.



Рис. 9. Декоративний набір «Сади цвітуть». 1989 р. КЗХС.

Надаючи перевагу гутництву, С. Сміян використовувала техніки накладання та вплавлення, поєднані з піскоструменевою обробкою. У такий спосіб був виготовлений у 1993 р. авторський декоративний набір «Зимова казка» (рис. 10).

С. Сміян урізноманітнювала декоративні, пластичні та кольорові можливості скла та кришталю. Оригінальна композиція 1995 р. «На баштані» (рис. 11) є інноваційною для створення інтер'єрних композицій у кольоровому кришталі.

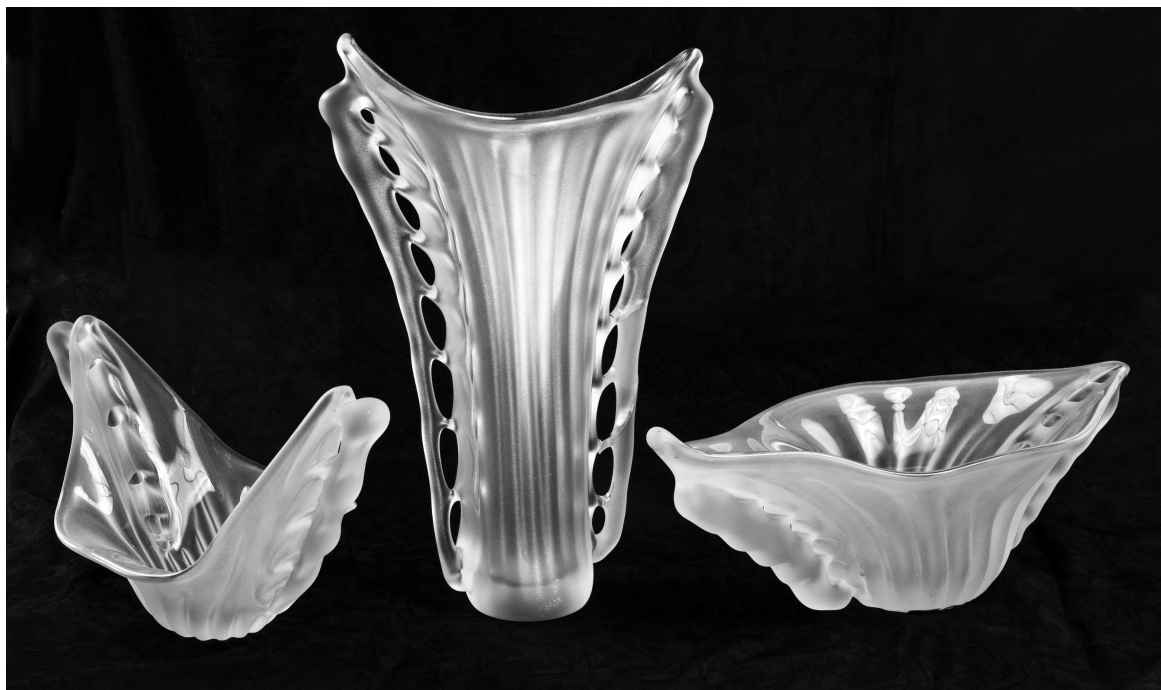


Рис. 10. Декоративний набір «Зимова казка». 1993 р. КЗХС.



Рис. 11. Композиція «На баштані». 1995 р. КЗХС.

У 1970-ті рр. художниця акцентувала увагу на створенні виробів з більш пластичними формами. Форми вільної гутної обробки стали більш скульптурними, динамічними та напруженими. Безмежні можливості формотворення привели С. Сміян не тільки до декоративних, а й філософських пошуків [7, 14]. У 1982 р. художницею були створені декоративні скульптурні композиції «Міжнародний екіпаж» та «Міжпланетний екіпаж» з циклу «Космос» (рис. 12, 13, 14) [5, 69]. У 2014 р. ескізи та композиції автором були передані в подарунок НМІУ.



Рис. 12. Композиція «Міжнародний екіпаж». 1982 р. КЗХС.



Рис. 13. Композиція з циклу «Космос».



Рис. 14. Композиція з циклу «Космос».

Після експериментів із формотворенням художниця повернулася до традиційних форм. У наборі ваз з трьох предметів «Хвилі Дніпра» (1985) (рис. 15) продумана взаємодія кольорів від золотавого до ніжно-блакитного, які змінюються при кожному новому ракурсі. Автор використала прийом заливки, що дав змогу виявити можливості матеріалу, його оптичні ефекти – рух маси скла асоціюється із водою. Головним акцентом в оздобленні комплекту стало кольорове скло. За допомогою спеціальних пінцетів досягнуто ефекту прозорого рифлення. І якщо у більш ранніх творах наліпи були декоративною прикрасою, то в останніх роботах вони органічно поєдналися з об'ємами, доповнюючи виразність форми, створюючи цілісний образ.



Рис. 15. Набір ваз «Хвилі Дніпра». 1985 р. КЗХС.

Для створення виробів та впровадження авторських пластичних прийомів С. Сміян використовувала інструменти, створені за особистим кресленнями. Для оздоблення у 1985 р. декоративних ваз «Салют Перемоги» були розроблені спеціальні щипці з фігурними штампами на кінцях, за допомогою яких створювали мереживо з дрібних прозорих квітів. У цих вазах поєднано яскравість образів та функціональність форм.



Рис. 16. Набір для соків «Квіти на снігу». 1978 р. КЗХС.

Інструменти, створені для виготовлення декоративного набору «Сади цвітуть» (1989), у 2014 р. були передані художницею в подарунок музею [6].



Рис. 17. Декоративний набір «Агати». 1989 р. КЗХС.

С. Сміян також працювала над відродженням і розвитком складної техніки філіграні: вироби з безбарвного прозорого скла декорували скляними молочними або непрозорими кольоровими нитками [3, 251]. В поєднанні з технікою «міллефіорі» був виконаний набір для соків «Квітка на снігу» (1978) (рис. 16).

Наприкінці 1980-х рр. художниця експериментувала з розширенням виразності виробу за рахунок колористичних ефектів – у 1989 р. створила декоративний набір «Агати» (рис. 17) з прозорого різнокольорового та глушеного скла, засобом якого досягається своєрідна імітація каміння [8]. У 1991 р. у Львові на міжнародному симпозиумі по склу набір отримав III премію. Цього ж року С. Сміян отримала диплом III ступеня на міжнародному симпозиумі «Glassprom-91».



Рис. 18. Декоративний набір «Бузок». 1979 р. КЗХС.

У створенні художнього образу таких робіт, як «Бузок» (1979) (рис. 18), «Роздуми» (1980) (рис. 19), набір ваз «Ранок» (1980), «Квіти полонини» (1986), головна роль належить не формі, а кольору, завдяки якому і виникають асоціації які автор пропонує в назвах [7, 13].

Під час роботи над створенням наборів ваз «Променистий» (1978), «Рання весна» (1985), «Літний вечір» (1988) автор шукала гармонію форми, і зупинилася на лаконізмі художніх засобів, елегантності та вишуканості [7, 10].

За роки праці С. Сміян створила сотні зразків декоративно-ужиткового мистецтва для масового та серійного виробництва. У техніці холодної обробки скла майстерність художниці вирізнялась розумінням змісту і форми. Часто митець відмовлялася від кольору: алмазною гранню і матовим гравіруванням вона розкривала можливості скла. Наприклад, набір ваз «Пробудження» (1983), набір для вина «Вишенька» (1985), ваза для фруктів «Каштан» (1986), набір для компоту «Київські каштани» (1991) виконані в техніці гравірування, гранування та матової доробки. Художниця також зверталася до розробки форм для пресу з додатковими прийомами холодної обробки, як приклад – створений у 1988 р. набір для сервірування столу «Мушлі» (рис. 20). Для художниці характерні сплюснені форми, узгоджені і поєднані з чітким малюнком. Поєднання технік алмазного гранування та ручного матування підкреслює світлотіньові можливості кристалю [2].



Рис. 19. Декоративний набір «Роздуми». 1980 р. КЗХС.



20. Набір для сервірування столу «Мушлі». 1988 р. КЗХС.



Рис. 21. Декоративні вази «Золоті ворота» 1980 р. КЗХС.

Рисами творчості С. Сміян є ансамблевість мислення та сміливість експериментів. Тому вона є однією із небагатьох майстрів, яким доручали виконання державних замовлень. Твори майстра прикрашали свята та ювілеї, їх як подарунки отримували іноземні гості. Також, художниця брала участь у створенні монументальних тематичних і декоративних композицій, таких як декоративний набір ваз «Золоті ворота» (1980) (рис. 21), скульптурна композиція «Ні» (1983) – робоча назва «Ні війні» (рис. 22). Ці роботи, також у 2014 р. були подаровані художницею НМІУ.



Рис. 22. Скульптурна композиція «Ні». 1983 р. КЗХС.

За 26 років своєї праці С. Сміян своїми роботами сприяла розвитку сучасного мистецтва. Її творчі пошуки та сміливість експериментів зі склом впливали на становлення та формування Київської школи художнього скла, сформованої на Київському заводі художнього скла у 1960-ті рр. [7, 15]. Творчий шлях С. Сміян неодноразово був відзначений багатьма преміями, медалями та дипломами міжнародних та всесоюзних виставок в Україні, Росії, Білорусі, США, Франції, Італії, Кореї. Її твори зберігаються в музеях Росії, Чехії та Словаччини, приватних колекціях США, музеях України у Києві, Чернігові, Дніпропетровську та Каневі. У 1992 р. С. Сміян було присвоєно звання Заслуженого художника України. На жаль, С. Сміян не мала жодної персональної виставки, але у 2005 р. до 65-річчя з дня народження художниці про творчі успіхи мисткині вийшла друком стаття «Есть такая профессия – гений» в журналі «Стекло и керамика». Після виходу на пенсію майстриня не припиняє творчої діяльності і мріє влаштувати персональну виставку до 75-ти річчя з дня народження. Найбільша збірка її творів (302 од. зб.) зберігається в колекції НМІУ, а кращі її роботи понад 10 років демонструвалися на музейній виставці «Барви художнього скла» і опубліковані в однойменному альбомі.

Джерела та література

1. **Особова справа С.К. Сміян** // Архів Нац. спілки художників України.
2. **Робочий зошит С.К. Сміян (1974–1997 рр.)** // Архів музею Київського заводу художнього скла.
3. **Європейське скло XVI – поч. XIX ст. зі збірки Музею етнографії і художнього промислу ІН НАНУ у Львові** / Авт.: Каспшак А., Скоропадова Г. Варшава, 2008.
4. *Одринская В.* Есть такая профессия – гений // **Стекло и керамика**. Ежемес. науч.-тех. и призыв. журнал. 2005, № 4-5.
5. *Олійник Д., Мітченко В.* **Скло України**. Київ, 2007. Т. 2.
6. **Запис розмови з С.К. Сміян від 19.11.2014 р.** (рукопис).
7. *Сом-Сердюкова О.* **Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950-х – 1990-х років**. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвозн. Львів, 2000.
8. *Петрякова Ф.* **Сучасне українське художнє скло**. Київ, 1980.

**Олександр Сердюк,
Анастасія Куваннікова,
Юлія Ізюмченко**

**ВІЗУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТА ПРИКЛАДИ АВТОРСЬКОЇ ГРАФІКИ В. КОРОЛЕНКА «ПРО МУЛТАНСЬКУ СПРАВУ»
(ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ ПОШУКАЧАМ АРХІВІВ, СІМ'Ї А. ДЯДЮЧЕНКО ТА ІЛЮСТРАТОРАМ «МУЛТАНСЬКОЇ СПРАВИ»)**

Наприкінці XIX ст. с. Старий Мултан у В'ятській губернії перейменували на честь українського письменника та графіка Володимира Галактіоновича Короленка (1853–1921), який допоміг розкрити т. зв. «Мултанську справу», за якою невинні селяни були засуджені за звинуваченням у ритуальному людському жертвоприношенні. Ця справа почалась з того, що два селянина с. Анік, посварившись із жителями Старого Мултана через відмову останніх прийняти їх в земельну спільноту, вбили жebraка, щоб перекласти вину на мултанців та захопити їхні землі.

З десяти заарештованих мултанців суд, що відбувся 10–11 грудня 1894 р., визнав винними сімох. Проте адвокат М. Дрягін, виявивши чимало порушень в ході слідства та суду, домігся повторного розслідування, після якого 29 вересня – 1 жовтня 1895 р. відбувся другий суд, що підтвердив вину засуджених. Проте третій суд (28 травня – 4 червня 1896 р.), проведений на вимогу адвоката, визнав мултанців невинними та звільнив їх з-під варті [4].

«Мултанська справа» набула широкого розголосу не лише в Росії, а й за кордоном. В спростуванні наклепу на мултанців велику роль зіграли вчені, діячі культури чи громадські діячі: Г. Верещагін, П. Луппов, П. Богаєвський, Н. Карабчевський, А. Коні, В. Суходоев, Ф. Патенко, О. Баранов, О. Жирнов, Е. Беллін¹ [1]. Завдяки малюнкам, зробленими В. Короленком безпосередньо на місці злочину, було зібрано достатньо доказів невинності селян та виграно судовий процес.

Після того, як завершився перший суд, у вересні 1895 р. В. Короленко на запрошення журналістів місцевих газет, які вважали судові рішення несправедливим, прибув до м. Єлабуги. Під час другого суду В. Короленко не зміг отримати дозволу виступити захисником на процесі, який вдруге виніс звинувачувальний вирок селянам. Після цього В. Короленко опублікував у різних виданнях низку статей і заміток, присвячених «Мултанській справі»², виїхав до с. Старий Мултан, де спілкувався з місцевими мешканцями, оглянув культові місця та місце виявлення тіла жebraка К. Матюніна [5]. Письменник також умовив взяти участь у судовому процесі відомого адвоката Карабчевського, який погодився на це безоплатно. У 1896 р. В. Короленко виступив на 3-му судовому засіданні як експерт-етнограф від захисту. На восьмий день засідання суд виніс виправдувальний вирок.

Малюнки В. Короленка, зроблені ним з 27 вересня 1895 р. і до судового розгляду у травні-червні 1896 р., є одним з перших прикладів використання графіки в стилі прерафаелізму³ як речових доказів у формах адвокатської практики, так і авторських малюнків з судової зали.

1 Беллін Еміль Федорович (1852–1902) – перший міський лікар м. Харкова, громадський діяч кінця XIX ст. На засіданні Харківського медичного товариства у 1896 р. виступив з доповіддю, у якій виправдав селян-мултанців [1, 1–34; 3, 7–8]

2 Короленко В. Мултанское жертвоприношение к отчету о мултанском жертвоприношении (письмо в редакцию) / «Русские ведомости», № 288, 18 октября 1895 г. // В.Г. Короленко. Собрание сочинений. Т. 5. Москва, 1953 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_0780-1.shtml (дата звернення 19.03.2016). – Назва з екрана.

3 Прерафаеліти (англ. Pre-Raphaelites) – напрям в англійському живописі др. пол. XIX ст., що витупав проти академічних традицій і сліпого наслідування класичним взірцям. Назва напрямку означала духовний зв'язок з флорентійськими художниками раннього Відродження «до Рафаеля» і Мікеланджело. Прерафаеліти зробили значний внесок у розвиток фотомистецтва, зокрема, користувались фотографіями під час занять живописом. Їхні знімки намагались відтворити внутрішній світ моделі, вирізнялись увагою до деталей.

Автори цієї публікації, на жаль, не мали змоги працювати з оригіналами графічних творів В. Короленка, а лише з їх репродукціями, деякі з них фотограф Дніпропетровського історичного музею Ю. Воротніков виготовив з ілюстрацій зі зниклого архіву дніпропетровського дослідника та колекціонера А. Дядюченка. У цьому приватному архіві перебували і листи дніпропетровського письменника І. Шаповала, що стосуються «Мултанської справи»: «Посередницька місія І. Акінфеева⁴, дослідника-ботаніка зі світовим ім'ям, у листах до Ф. Брокгауза, І. Ефрона і В. Короленка» та «Іван Манжура⁵ в листуванні з Ф. Брокгаузом та І. Ефроном».

Чотири репродукції малюнків олівцем, створених В. Короленком під час судового процесу⁶ як ілюстрації до повісті Б. Вахтіна, присвяченої «Мултанській справі», у 1970 р. були опубліковані у №№ 7–9 журналу «Наука і релігія» [2].

У малюнках В. Короленко використовував олівцеві штрихові тіні як для приховування світла, так і для поглиблення контрастності об'єктивних і характерних деталей. Для смислових деталізацій (просвітлення неба, присутність повітря, плинність часу) автор використовував алегорії: світлий трикутник неба, ймовірно, символізує повітря, час і простір як уособлення зіткнення божественного світу з надземним і земним.



Рис. 1. В. Г. Короленко. Автопортрет, створений під час перебування в Мултані. 1895 р.

Графічні твори В. Короленка «про Мултанську справу» представляють особливий тип відображення реальності у розвитку криміналістики Росії та продовжують традиції фотографів (Є. Буринський)⁷ і художників, які виступали в судах із замальованими речовими доказами. «Прийом В. Короленка» у зображенні пейзажів колекціонер А. Дядюченко вважав запозиченим у фотографів-прерафаелітів та зараховував до стилістичних авторських перформансів.

Графічні малюнки В. Короленка часів «Мултанської справи» створювались тоді, коли фотографія ще не до кінця вважалась речовим доказом [6], а «фіксуєчий» малюнок був різновидом інтелектуальної власності та відображав філософську позицію смислового адвокатського резюме по даному питанню. Так, графічний автопортрет В. Короленка являє особливий авторський ідеалізований і репрезентативний тип зображення, що висуває самостійний, концептуальний, і одночасно правдивий образ нового демократичного детектива кінця ХІХ–ХХ ст. (рис. 1). Авторські ідеї графічних малюнків В. Короленка «про Мултанську справу» гідно вті-

4 І. Акінфеев, як і В. Короленко та І. Манжура, був автором листів на захист засуджених селян-мултанців.

5 Манжура Іван Іванович (1851–1893) – український поет, фольклорист, етнограф, журналіст, лексикограф, перекладач, історик і соціолог. На події в Мултані відреагував листом до видавців Ф. Брокгауза та І. Ефрона.

6 Автопортрет В. Г. Короленка; вигляд стежини, на якій був знайдений труп К. Матюнина; колишній Лексановий млин; вигляд молитовного куреня, де нібито було скоєно жертвоприношення.

7 Буринський Євген Федорович (1849–1912) – вчений-криміналіст, засновник судової фотографії та судового почеркознавства у Росії.

лювались ним в життя: т. зв. «таврійський стиль мислення» став частиною правового європейського захисту удмуртських селян.

Варто відзначити особливий художній почерк В. Короленка, для якого характерний прихований символічний сенс і «фіксуєчий» стиль, що відображають деталі вбивства К. Матюніна. Дослідниця А. Куваннікова вважає, що перш за все В. Короленко замальював молитовний курінь, де нібито відбулося криваве людське жертвоприношення. Не відомо, робились ці замальовки з фотографії чи «з натури». Ці малюнки можна розглядати як опосередковані докази невинності селян-удмуртів: на них видно, що дах куреня пошкоджений і потребує ремонту, тож до будівлі легко могли потрапити атмосферні опади. Проте слідчі, що розслідували означене вбивство, припустили, що виявлена в курені вода лишилась після змивання людської крові, слідів якої, власне, не виявили (рис. 2).

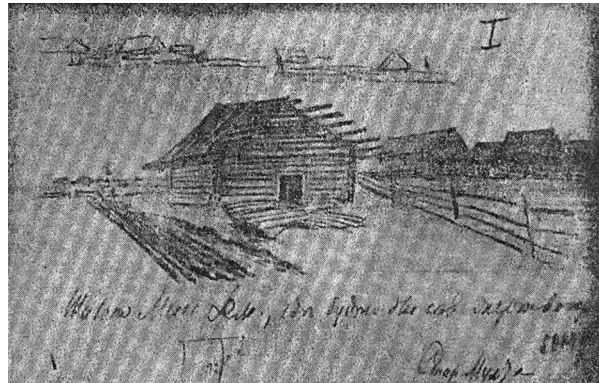


Рис. 2. В. Г. Короленко.
Молитовний шалаш, де нібито відбулося жертвоприношення. 1895 р.

Графічні твори В. Короленка ілюструють готовність їхнього автора до ведення адвокатської практики в суді на тогочасному європейському рівні. Автор малюнків «про Мултанську справу» продемонстрував своє бачення фактів в натуральних формах і візуальній фіксації. Мистецькими засобами В. Короленко передав особливості місцевості ранньої весни і пізньої осені (коли він перебував в с. Старий Мултан): заболочену ділянку лісу та викладену колодами стежку, де виявили людське обезголовлене тіло. Решта замальовок В. Короленка – це портрети обвинувачених та інших присутніх у судовій залі.

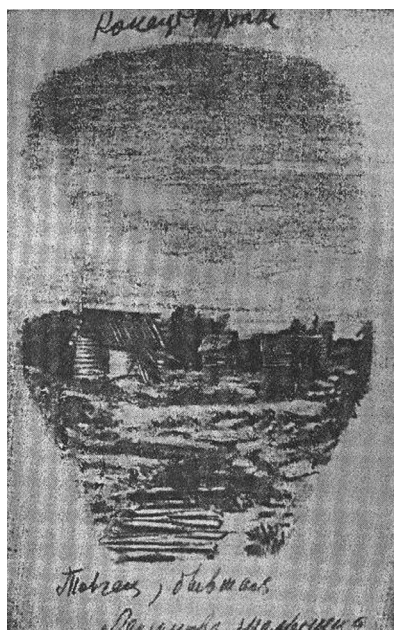


Рис. 3. В. Г. Короленко. Малюнок (1895 р.), виконаний в стилі дагеротипії.

Підсумовуючи викладене, відзначимо, що графічні твори В. Короленка, які стосуються «Мултанської справи», мають такі особливості:

- ексежеративно⁸-авторське уявлення відтворення пейзажів;
- документально-фотографічна манера;
- змішана техніка книжково-журнальних стилів;
- подібність до фотовіньєтного монтажу без зображення неба, з порожніми полями (рівномірними та нерівномірними, а також без полів);
- ексежеративні пейзажі з авторським уявленнями та спогадами про ландшафт.

Деякі графічні та живописні твори мають рукописні написи, розміщені угорі та унизу в дугоподібній манері.

Певну групу графічних зображень В. Короленка (наприклад, малюнок із зображенням кінця стежини біля колишнього Ленсанова млина (рис. 3)) колекціонер листів, фотографій та малюнків з Дніпропетровська, А. Дядюченко зараховував до перфомансних авторських зображень під назвою «Повіка неба» (рос. «Веко неба») з не заштрихованими кутами, що надає зображенню вигляду дагеротипу з відмитими кутами полів.

Література

1. [Беллин Э. Ф.] **Судебно-медицинская экспертиза в деле мултанских вотяков обвиняемых в принесении человеческой жертвы языческим богам.** Оттиск из газеты «Врач», 1896 г. № 12. Санкт-Петербург.
2. Вахтин Б. Это мултанское дело // **Наука и религия.** 1970. № 7 (с. 42–52), № 8 (с. 46–51), № 9 (с. 54–59).
3. Лесовой В., Перцева Ж., Ольховский В., Кравченко Ю. Э. Ф. Беллин – яркий представитель харьковской медицинской школы XIX века (к 160-летию со дня рождения) // **Медична газета.** 2012. № 12.
4. **Мултанська справа** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мултанська_справа (дата звернення 19.03.2016). – Назва з екрана.
5. Чиркова О. **Участие В. Г. Короленко в Мултанском деле (по материалам фонда редких, ценных и краеведческих документов)** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: vtnkor.ru/index.php?id=144 (дата звернення 19.03.2016). – Назва з екрана.
6. Шимановский М. **Фотография в праве и правосудии.** Одесса, 1894

8 Англ. exaggeration, exaggerate – перебільшення.

Дмитро Степовик

**ПЛАН ВНУТРІШНЬОГО МИСТЕЦЬКОГО ОФОРМЛЕННЯ
ВОЛОДИМИРСЬКОГО СОБОРУ:
ІКОНОСТАСИ І НАСТІННЕ МАЛЯРСТВО**

Усі автори, які писали про Володимирський собор, не оминають того факту, що кандидатура Адріяна Прахова як головного проєктанта внутрішнього оздоблення нав'язав Києву Петербург. Одні автори писали про це з неприхованим розчаруванням, інші – начебто вибачаючись. Так, Київське церковно-археологічне товариство (далі – КЦАТ) не затвердило надані на розгляд А. Праховим попередні рисунки, плани, проєкти. Певно, що товариство не було упередженим проти цілей А. Прахова. Але українська творча інтелігенція все ж зауважила його активність у «проштовхуванні» наспіх зроблених рисунків інтер'єрів собору.

Папери А. Прахова рецензував професор Київської духовної академії і член КЦАТ І. Малишевський, який радився з головним міським архітектором О. Беретті, можливо – з керівником Київської рисувальної школи М. Мурашком, художниками М. Пимоненком та І. Їжакевичем та напевно – з архітектором В. Ніколаєвим. Останній мешкав у Києві з 1873 р. до свого упокоєння 1911 р.; був міським архітектором (1873–1887), єпархіальним архітектором Київської православної митрополії (1875–1898), архітектором Києво-Печерської лаври (1893–1899). І. Малишевський доручив йому розглянути альтернативний «прахівському» план-проєкт іконостасів та розписів собору. Виконавши це доручення, В. Ніколаєв представив на розгляд КЦАТ кошторис майбутніх робіт, орієнтуючись на архітектурно-мистецькі традиції Київської Русі-України, зокрема, Софію Київську, яку він реставрував, як і Андріївську церкву, Успенський собор Києво-Печерської лаври. Завершував він і спорудження Володимирського собору (після інтриги проти О. Беретті і його усунення), будував Трапезну палату з церквою свв. Антонія й Феодосія у Києво-Печерській лаврі; споруди Флорівського, Братського Богоявленського і Введенського монастирів; Микільський та Покровський собори у Покровському жіночому монастирі тощо.

У 1888 р. В. Ніколаєв «поставив крапку» у затягуванні спорудження у Києві бронзового пам'ятника Б. Хмельницькому, створивши для нього проєкт постаменту у вигляді степового пагорба і переконавши громадськість, що місце пам'ятника – на Софійському майдані. Пізніше В. Ніколаєв керував спорудженням за проєктом П. Бойцова і В. Городецького будівлі нинішнього НХМУ (вул. Грушевського, 6) та нинішньої Національної опери України за проєктом В.-Й.-Г. Шретера (вул. Володимирська). Цілком можна погодитися з твердженням, що В. Ніколаєв «...відзначався надзвичайною творчою активністю і застосуванням найрізноманітніших стильових форм: неоренесансу, необароко, неоготики, неороманіки, так званого цегляного стилю, неоросійського, неовізантійського, неомусульманського тощо». Можна уявити, які владні важелі задіяв А. Прахов, щоб усунути такого авторитетного архітектора як В. Ніколаєва і домогтися затвердження своїх власних планів. Коли Володимирський собор був розмальований за проєктом А. Прахова, цю історію забули й відгукувались про собор переважно схвально. Втім, навіть у потоці похвал (яких побільшало після приїзду у серпні 1896 р. на освячення собору царя Миколи II) об'єктивні оглядачі відзначали певні недоліки плану А. Прахова. Видавець С. Кульженко, написавши про внутрішнє убранство собору чимало добрих слів, м'яко натякнув на відсутність належного естетичного відчуття у проєктанта розписів, а, можливо – і у митців-виконавців: «...Назагал собор, не зважаючи на деякий еkleктизм в його внутрішньому убранстві, на деяку навмисну парадність яскравих та пістрявих барв малярства, на чудернацькі орнаменти, що бавлять погляд, на безліч позолоти, справляє сильне і цілісне враження».

У тогочасній літературі, присвяченій Володимирському собору, автори часто протиставляли архітектуру і малярство. Мовляв, архітектура нікудишня, собор «...мало вражаючий зовні, приземистий від контрфорсів» (В. Дедлов); «...таких ми й без того маємо з подостатком» (І. Александровський). Малярство ж оцінювалося як світле, витончене, прекрасне! Тому ремарка С. Кульженка про еkleктизм та чудернацькі орнаменти сприймалася як безтактність.

Час показав, що у протиставленні архітектури і малярства не було сенсу, оскільки позитивні моменти архітектури наче продовжились в пристосованому до неї малярстві, як і недоліки будови відобразились у живописі. В самому протиставленні, на мій погляд, віддзеркалені певні симпатії або антипатії критиків, які явно переоцінили В. Васнецова і упереджено недооцінили О. Беретті.

На жаль, сьогодні не можна простежити зміни в архітектурі собору за проектами, які по чергово представляли І. Штром, П. Спарро і О. Беретті з поправками й доповненнями Ю. Бернгардта і В. Ніколаєва. Цікаво було б глянути на проект І. Штрома, за яким будівництво собору планувалося біля Золотих воріт. Але усі плани І. Штрома забрав в Петербург і доля їх невідома. Проміжні плани П. Спарро і О. Беретті також не збереглися, бо переробки плану собору тривали близько трьох десятиліть. Зберігся остаточний графічний рисунок головного фасаду собору (очевидно, в редакції О. Беретті), який майже без змін простежується у сучасному вигляді собору. У будівлі собору немає жодної приземкуватості: він струнко й потужно підноситься вгору; він «не потонув» навіть серед сучасної багатоповерхової забудови Києва. А серед невисоких київських будинків другої пол. XIX ст. це був елегантний красень!

У рисунку фасаду про візантійську архітектуру нагадують лише вузькі вікна з півциркульними завершеннями та три потужні арочні уступи. У всьому іншому бачимо пропорції ренесансного стилю, і чим вище сягає зір, тим це враження міцнішає. У куполів нема нічого від присадкуватості та приплюснутості греко-балканських чи візантійських бань. У центральному куполі та чотирьох менших впізнаємо у зменшених формах обриси собору св. Петра в Римі. Це – не куполи московитських храмів, а гранчасті куполи західних базилік або давніх українських храмів: кожна грань широка унизу біля барабана, але вужчає, наближаючись до хреста. Грані чітко відділені одна від одної лініями, які посилюють враження чіткої пропорційності.

Симетричність дещо порушена в інтер'єрі храму; зокрема, це стосується арок північної та південної сторін головної нави. Але вона майже непомітна, оскільки асиметрію «приховує» малярство: барвиста поверхня стін та стовпів, масивні освітлювачі-панікадила відповідають пропорціям внутрішнього простору, його сприйняттю як гармонійного цілого. Не в останню чергу цьому сприйняттю допомогли здібності А. Прахова як декоратора, який розробив проекти п'яти різьблених мармурових іконостасів.

Якби КЦАТ наполягло на програмі розписів В. Ніколаєва, розмалювання собору завершили б за 4 роки, оскільки розміщення живопису планувалося лише на окремих ділянках стін, переважно у віттарі головної нави. До речі, В. Васнецов погодився їхати до Києва на розписи собору, тому що А. Прахов обіцяв йому контракт на 4 роки. Але, оскільки А. Прахов спланував «килимову» систему замалювання стін, не залишивши жодного квадратного метра без малярства, живописні роботи розтяглися на 10 років (1885–1895). Внутрішнє убранство Володимирського собору перетворює його на один з найбільш декоративних храмів Києва: крім численних живописних однофігурних постатей святих і багатофігурних сцен на біблійні теми, в соборі багато орнаментів, різьбярства по мармуру, бронзового лиття тощо.

Декоративні уподобання проектанта налаштували членів Комітету будівництва собору погодитися на однарусні іконостаси: головний у центральній наві та 4 – у південній та північній навах і на другому поверсі (т. зв. хорах). А. Прахов хотів, щоб у віттарях були видні намальовані постаті й щедрі декоративні композиції, які б закрили високі п'ятирусні іконостаси. Усе це вписувалося в заявлену «килимову» систему розписів і, відповідно, у можливість отримання більшого фінансування. До того ж, однарусні іконостаси (на відміну від кількарусних, які б не витримали ваги каменю) мали бути споруджені з дорогого каррарського мармуру. На жаль, це спричинило те, що віряни бачать в іконостасах переважно блиск полірованого інкрустованого мармуру, а не красу і духовність ікон, розташованих між колонками й округлими завершеннями.

Система розмалювань Володимирського собору складна і багатопланова. Сумнівно, щоб вона повністю була опрацьована перед початком малярства. А. Прахов, з'явившись у Києві на початку 1880-х рр., коли собор ще був добудовувався, захопився реставрацією малярства Кирилівської церкви і шукав мистця, який би намалював ікони для її намісного яруса. Тоді в Київ

з Італії було привезено чимало блоків мармуру, і А. Прахов запропонував для Кирилівки (як іноді кияни називали цей храм) однарусний мармуровий іконостас. Ікони для нього могли б намалювати місцеві українські мистці – вихованці Рисувальної школи М. Мурашка чи Ікономалярської майстерні Києво-Печерської лаври. Втім, з цим завданням могли б впоратися і світські мистці М. Пимоненко, М. Мурашко, П. Мартинович, І. Їжакевич, В. Красицький, М. Ге, які добре знали іконографію і стилістику української національної школи ікономалярства.

Працюючи в Кирилівці, А. Прахов обдумував шляхи, як йому вийти на провідну роль в майбутніх розписах майже готового Володимирського собору. Спробувавши діяти через КЦАТ й отримавши відмову, А. Прахов поїхав до Петербурга, щоб заручитися підтримкою Міністра внутрішніх справ графа Толстого та знайти мистців для малювання ікон для іконостасу Кирилівської церкви. Для цього А. Прахов вирішив скористатись авторитетом відомого професора Петербурзької академії мистецтв П. Чистякова: «У черговий приїзд до Петербурга Прахов навідався до академічної майстерні Павла Чистякова, сподіваючись знайти серед його учнів виконавця роботи. Під час розмови у двері постукали, і в майстерню увійшов стрункий, худорлявий молодий чоловік середнього зросту, із блакитними очима, світлим волоссям, обличчям неслов'янського типу. Чистяков вигукнув: «Ну, ось, на ловця і звір біжить! Ось тобі й художник! Кращого, талановитішого і більш підходящого для виконання твого замовлення я не можу рекомендувати». Це був 28-літній М. Врубель. На початку літа 1884 року він приїхав до Києва, де почався найкращий, найяскравіший період творчості мистця, який згодом назвуть київським» [3, 26].

А. Прахов залучив М. Врубеля до роботи над настінними мальовилами Кирилівської церкви, головним з яких було «Зішестя Святого Духа на Богородицю й апостолів». Не обтяживши себе вивченням затвердженої церквою іконографії кожного з дванадцяти апостолів, М. Врубель змальовує усіх «з натури» – з киян, які погодились йому позувати: прототипом Богородиці стала М. Єршова; апостола Якова – А. Прахов, Івана Богослова – священик Петро Лебединцев. Київські церковні та світські кола були незадоволені композицією «Зішестя Святого Духа на Богородицю й апостолів» на хорах Кирилівської церкви, але це не зупинило ні А. Прахова, ні М. Врубеля. За порадою А. Прахова М. Врубель у листопаді 1884 – травні 1885 р. виїхав до Венеції, де на прикладі мозаїк і фресок собору св. Марка і церкви Богородиці Привітної (Санта Марія дель Салюте) вивчав іконографію святих у візантійському стилі. У Венеції М. Врубель на цинкових бляхах намалював 4 ікони для київського Кирилівського іконостасу: Христа, Богородиці та двох святих отців ранньої церкви Христової – Кирила та Афанасія Олександрійських. У Венеції М. Врубель багато запозичив від колориту майстрів Дж. Белліні, Карпаччо і Канальяно. Та у Києві він знову вдався до малювання облич святих з конкретних людей. Про те, що обличчю пресвятої Богородиці Марії в намісному ярусі Кирилівського іконостасу М. Врубель надав рис дружини А. Прахова, Емілії Львівни, в яку був закоханий, гомонів увесь Київ. У церкву перестали ходити на Літургію і за требами: «Ми на Льолю Прахову молитися не будемо!». Виправдання М. Врубеля і А. Прахова, що, мовляв, це – образ, почерпнутий з венеційської поїздки М. Врубеля, не були привидиві. Багато років по тому син Прахових, Микола, згадував: «У нашої матері були чудові очі темно-василькового кольору й гарно окреслені уста. Зберігся в родині дуже цікавий рисунок італійським олівцем, на якому зображена напівпостать матері у профіль, схилена над якоюсь роботою. Мабуть, мати залишила роботу й вийшла з кімнати, а Врубель перевернув цей шматок ватманського паперу й накидав, у три чверті повороту голови те ж саме обличчя в іншому плані, як воно йому уявлялося доречним до типу Богородиці. Так, відштовхнувшись від цілком реального першого рисунка у профіль, після другого – з натяком на майбутній образ – він створив по пам'яті третій рисунок, що тепер зберігається в Державній Третьяковській галереї. Останній, четвертий робочий рисунок голови Богородиці він нарисував на піваркуші ватманського паперу «торшон», де на звороті була прекрасна акварель «Букет квітів». Тут, на рисунку, зробленому по пам'яті, велика портретна схожість з оригіналом, який дав мистцеві ідею обличчя Богородиці» [3, 107–108; 4, 116–117]. Мало хто з вірян та відвідувачів Кирилівської церкви (що багато років була музеєм) не замислювався над дивовижним зображенням Богородиці пензля М. Врубеля. Зокрема, А. Ахматова так говорила про неї: «Київський Врубель. Богородиця з божевільними очима в Кирилівській

церкві. Дні, наповнені такою гармонією, яка, відійшовши, так до мене й не повернулася» [3, 109].

Тим часом А. Прахов працював над програмою «килимового розмальовування» Володимирського собору, розраховану на кілька сотень квадратних метрів площі. Треба також було виготовити ікони для п'яти іконостасів, подбати про різьблення, виливання з металу, золочіння тощо. Розмах роботи був співмірний кипучій активності А. Прахова, якого Міністр внутрішніх справ граф Толстой призначив головним організатором внутрішнього оформлення собору. Отримавши владу й кошти, мистецтвознавець не міг не замислитися, де брати взірці облич і постатей для численних святих, намальованих на стінах, стелях, у куполах, на барабанах, стовпах, на іконах іконостасів. А. Прахов не заперечував, щоб малярі, яких він запросив, змальовували святих в «портретних варіантах», тобто з окремих людей. Як діяч з претензіями на провідного мистецтвознавця Росії, А. Прахов мав би знати, що малювати святих з облич пересічних людей заборонив Сьомий Вселенський собор Церкви 787 р. [6, 256–269]. Таку практику не схвалювали як західні мистці Ч. Ченніні, Л.Б. Альберті, Дж. Вазарі, Дж. Б. Арменіно, так і східні ікономалярі, зокрема, афонський ієромонах Діонісій з Фурни. Для мистців були розроблені спеціальні лицьові Біблії та збірники взірцевих святих церковної історії [1, 13–30]. Можливо, А. Прахов знав про це, але його та найнятих ним мистців чомусь влаштувало малювати святих з «живства», хоч це й суперечило практиці сакрального мистецтва. Прикладом «іконографічного самоправства» були сакральні мальовила М. Врубеля, які схвалював А. Прахов, але відкидав Комітет будови собору. На невдоволення А. Прахова, після скандалу з розписами у Кирилівській церкві, М. Врубелю у Володимирському соборі дозволили малювати лише орнаменти та різні обрамлення.

Сам же А. Прахов у товаристві сина графа Толстого та головного маляра собору В. Васнецова відбув у закордонні поїздки, завдяки яким російське сакральне мистецтво могло бути виведене з ізоляції [3, 26].

Можна припустити, що на формування програми розписів собору вплинула думка Комітету будови собору, Митрополії та КЦАТ. Зокрема, немає інформації щодо ролі Київської митрополії як учасника програми, наглядового органу чи консультанта. Спорудження й розмальовування собору (1885–1895) тривало при шести київських митрополитах: Філареті Амфітеатрові (1837–1857), Ісидорі Нікольському (1858–1860), Арсенії Москвині (1860–1876), Філотей Успенському (1876–1882), Платоні Городецькому (1882–1891), Йоанікії Рудневу (1891–1900). Двоє останніх мали б бути безпосередньо причетні до складання та втілення програми малярства собору мистцями, яких запросив А. Прахов. Митрополити та їхні представники, певно, не благословили б малювання святих з натурників-киян, навіть коли б такий намір мав іменитий мистець. Вони б не дозволили, щоб на іконах святих зображували у півпрофіль і вони б дивились убік, а не на вірян, що моляться, як того вимагає іконографічний канон.

Своє бачення програми й системи розписів собору А. Прахов виклав у листі від 17 червня 1885 р. до В. Васнецова, з яким у квітні того року було укладено договір на розпис Володимирського собору: «Милий друже, Вікторе Михайловичу, душевно радий, що Ви вдало з'їздили та вивезли сильні і нині для Вас дуже важливі враження. Бажаю тепер добренько відпочити та в жодному разі не буду Вас даремно турбувати. Тепер же я керуюся такими міркуваннями.

1. З огляду на таку важливу і тривалу роботу, Вам необхідно на цей час ґрунтовно застановитися в Києві, щоби ніщо й нікуди Вас не тягнуло й не відвертало Ваших думок від головного. Нам же з Вами треба добре зіспіватися й до початку роботи біля стін з'ясувати все. Стосовно купола також все залежить від Вас. Я, зі свого боку, потурбувався про Ваше бажання й заклав ніші, так що широкий цілісний пояс уже готовий. Сюжети такі: 1. На дні купола – Ісус Христос Вседержитель. 2. Матір Божа. 3. Іван Предтеча – Деїсус. Нижче вікон – Рай. В парусах – чотири євангелісти, а між ними в замках арок – чотири медальйони. 4. Святий убрус (Нерукотворний образ Ісуса Христа. – прим. авт.). 5. На чотирьох арках головного квадрата зазвичай малювалися сорок мучеників у медальйонах – по десять на кожній арці. Якщо ми не втримаємо сорок мучеників, то відповідне число медальйонів – з ангелами або російськими святими. 6. Нижче медальйонів – постаті й орнаменти, між вікнами – орнаменти тощо. Стосовно собору повідо-

мляю Вам, що ми спільно придумали: Вселенську Церкву; стародавню Церкву гонінь: Яків – брат Господній; Ігнатій Богоносець; папа Климент Римський; архідиякон Стефан; архідиякон Лаврентій.

2. Представники християнської освіти й літератури першої епохи торжества Церкви: Афанасій Великий, Василій Великий, Григорій Богослов, Іван Золотоустий, Кирило Єрусалимський, папа Римський Григорій Двоєслов, Кирило Олександрійський, Микола Мирлікійський.

3. Засновники монашества: Антоній Великий, Пахомій Великий, Сава Освячений, Федір Студит.

4. Поети й музиканти: Іван Дамаскин, Косьма Маюмський.

Російська Церква: Кирило і Мефодій – просвітителі слов'янства; Михаїл – перший митрополит Київський; блаженний Іларіон – митрополит і учитель Церкви Російської; Леонтій – єпископ і просвітитель Ростовський; новгородський архієпископ Ніфонт; єпископ Володимирський святий Симеон; митрополити Київські, Московські і всієї Руси Петро і Олексій; просвітитель Пермі Стефану просвітитель Казанський Гурій; просвітитель Іркутський Інокентій; Димитрій Ростовський; Митрофан Воронежський; Тихон Задонський. Начальники іночеського життя й письменники: Антоній і Феодосій Печерські, Сергій Радонезький, Зосима і Саватій Соловецькі, Нестор Літописець.

Обидві Церкви (святі Вселенської та Російської Церков. – прим. авт.) повинні зайняти низ продовговуватих вівтарних стін, а що залишиться – по боках на сусідніх пілонах.

Ваша думка пов'язати пророків із зображенням Богоматері у головній апсиді – гарна і знаходить підтвердження у стінописі та в іконописі. В цьому випадку пишуться такі пророки: Мойсей, Даниїл, Яків, Давид, Ісая, Захарія, Валаам, Соломон, Єзекиїль, Аарон, Авакум, Геден, Єремія. Увесь Ваш – А. Прахов» [2, 13–14].

Означений лист був написаний після повернення М. Васнецова з Італії, куди, услід за М. Врубелем, А. Прахов порадив йому поїхати для вивчення візантійського мистецтва. Подорож В. Васнецова тривала місяць: він відвідав Венецію, де зрисував та змальовував мозаїки в соборі св. Марка, по кілька днів був у Равенні, Флоренції й Неаполі. У Римі художник відвідав церкву св. Климента.

Програма, викладена А. Праховим у листі до В. Васнецова, зазнала змін під час її виконання: нові постаті і багатофігурні композиції додавались до цього списку з запрошенням нових мистців. Програма, накреслена у листі А. Праховим, свідчить про його поверхневі знання Святого Письма й історії Церкви. Зачислення Кирила і Мефодія до Російської Церкви не витримує критики. У список святих потрапили маловідомі діячі Гурій Казанський, Митрофан Воронежський та деякі інші. Дивує і список перелічених А. Праховим пророків: замість 16-ти пророків, книги яких увійшли до канону Старого Заповіту (Ісая, Єремія, Єзекиїл, Даниїл, Осія, Йоїл, Амос, Овдій, Йона, Михей, Наум, Авакум, Софонія, Огій, Захарія, Малахія). Саме їх зображували у християнських храмах. А. Прахов називає осіб, що не є пророками канону. Якщо царя Давида відносять до пророків, то царя Соломона, суддю Гедена, Якова й Аарона – ні. Валаам же є швидше негативним персонажем Біблії – про його переступ мовить книга «Числа», а також Новий Заповіт «Вони покинули просту дорогу та й заблудили, і пішли слідом за Валаамом Беоровим, що полюбив нагороду несправедливості, але був докорений у своїм беззаконні: німа під'яремна ослиця проговорила людським голосом, та й безум пророка спинила» (Друге Соборне послання святого апостола Петра, 2:15–16); «Горе їм, бо пішли вони дорогою Каїноюю, і попали в оману Валаамової заплати, і загинули в бунті Корея!» (Соборне Послання святого апостола Юди, 1:11). Тож незрозуміло, нащо А. Прахов пропонує В. Васнецову малювати Валаама поруч справді великих і славних пророків.

Оселившись у 1885 р. у Києві, В. Васнецов за кілька тижнів підготував 22 ескізи майбутніх розписів. А. Прахов схвалив їх і відвіз до Москви, де показав тамтешнім мистцям, насамперед, П. Третьякову, який пізніше придбав їх. Тим часом треба було думати про решту розписів і їх

виконавців, оскільки програма роботи для В. Васнецова, розрахована на три роки, була заповнена вщерть.

План розписів храму складався поступово через складне внутрішнє планування Володимирського собору. Його перший поверх поділений на три нави: вищу центральну та нижчі бічні. У них розміщено три іконостаси: головний на шість намісних ікон, північний (на честь рівноапостольних Константина і Єлени, Кирила і Мефодія) та південний з іконою св. великомучениці Варвари (моці якої в коштовній раці перебувають у соборі), свв. Арсенія Великого, Філарета Милостивого та Миколи Чудотворця. На другому поверсі (хорах) собору, що має вигляд широкого балкона на потужних стовпах, розташовані північний Борисоглібський та південний Ольгинський іконостаси.

Ці п'ять мармурових іконостаси були встановлені після завершення основних малярських робіт. Священначальство непокоїло, що усі вони були лише з намісними іконами, однорядні, що суперечило православній традиції спорудження п'ятиярусних іконостасів, що передбачала розміщення у нижніх ярусах ікон з т. зв. жертвами старозаповітних патріархів Ноя, Авраама, Мелхиседека та Мойсея, у 3-му ярусі – 12 ікон із зображеннями великих свят церковного року, у 4 та 5-му ярусах – образів апостолів та пророків. Очевидно, керівник розписів переконав духовенство, що високі іконостаси закрийуть розписи у вітварях та й кам'яні іконостаси недоцільно робити високими через дорожнечу мармуру і його вагу. Було знайдено компромісне рішення: образи і сюжети, які не увійшли в іконостаси, малювали на стінах собору, оскільки їх значна площа уможлиблювала втілення цього грандіозного задуму. Для цього потрібно було розмалювати собор «килимовим» стилем, запросити до виконання малярства цілу артіль мистців та одержати значно більше коштів, ніж планувалося спочатку. Ці проблеми не можна було вирішити за передбачувані три-чотири роки, тому оздоблювальні роботи розтяглися на десятиліття. Саме тоді стало у нагоді уміння А. Прахова переконувати і «вбивати». На завершальному етапі розмалювання собору до роботи запросили українських мистців, які завершили з професійною майстерністю те, що намічав у ескізах В. Васнецов.

При плануванні розписів найважливіші образи і сюжети розташовували в центральній наві. У головному куполі – неодмінний образ Господа Ісуса Христа Вседержителя (грецькою – Пантократора), який в одній руці тримає Святе Письмо, а другою благословляє молільників. Розташовані нижче підкупольного простору, у барабані, 12 вікон з півциркульними завершеннями обрамлювали тільки орнаменти. Під вікнами, в нижньому поясі барабана, А. Прахов також спочатку планував розмістити орнамент, який би був неспівмірно великим. Тому пізніше у цьому поясі розмістили для не зовсім традиційну для православних храмів композицію «Перед входом до Раю». На чотирьох трикутних площинах (які у хрестово-купольних та базилікальних храмах утворюються у місці завершення барабана і початку плафона) були зображені чотири євангелісти.

На плафонах головної нави передбачалось зображення Розп'яття Господнього та Бога Отця, що приймає Господа Ісуса Христа; над входом до храму, під хорами, мав бути зображений Святий Дух у вигляді голуба на тлі блакитного неба.

Так планувалося представити на склепіннях головної нави собору Святу Трійцю, наче розділену на три окремі сюжети, що втілювали догмат про те, що в трьох особах – один Господь. Проте, це не була ані ікона Старозаповітньої Трійці (три янголи), ані Новозаповітна Трійця.

Тридільні плафони бічних нав мали бути замальовані сценами на сюжети Старого Заповіту Біблії: шість площин надавалися для змалювання Бога Отця, що упродовж шести днів творить Всесвіт, Землю, океани, материки, рослин, тварин і людину. Ідея таких композицій була зустрінена схвально, але створені і реалізовані конкретні сюжети були після розпису центральної нави.

Особливу увагу А. Прахов і його дорадники приділили композиціям у головному вітварі храму. Округла форма конхи (традиційного місця для розміщення образу Богородиці) наче символізує перехід від неба до землі, втілений в образі Пречистої Діви, покликаної змінити світ і врятувати його від панування гріха і смерті. В малярстві конхи й апсиди Володимирсько-

го собору мала наслідуватися копозиційна побудова константинопольської св. Софії з мозаїками Богородиці Молільниці й Заступниці (Оранти) та сценою Євхаристії (причастям Господом Ісусом Христом апостолів). У нижній частині апсиди мало розташовуватися сідалище (трон), який під час Божественної Літургії займав архієрей. На бічних стінах вітваря передбачалося зобразити шість найвизначніших святих отців ранньої Церкви Христової та шість вітчизняних святих. Це відповідало ідеї собору, який мав утвердити спадкоємність східноєвропейського православного християнства від стародавньої Церкви і Візантії.

Ідея «русскості» мала запанувати в малярстві центральної нави, фланкованої з боків масивними стовпами, на які опиралися широкі арки. Чотири грані кожного стовпа мали достатню висоту й ширину, щоб намалювати того чи іншого святого у повен зріст. Цих «стовпових» постатей мало бути тридцять. Коли, по кількох роках праці мистців, ця галерея була викінчена і кожна постать обвита рослинними орнаментами, відкрилася доволі строката панорама осіб, з якої віками складалося поняття «русская вера»: «Тут ми бачимо мучеників, юродивих Христа ради; святих жінок; князів – то в пишних князівських строях, то у всеозброєнні; то схимників у чорних рясах, які відмовилися цього світу. Уся історія руської віри, усі поривання духу, який шукав правди й подвижництва, оповіджені в цих глибоко національних постатях. Вони, незважаючи на свій реалізм та історичну вірність різним епохам російської історії, наповнені загальнолюдським розумінням і яскраво виражають вкладені в них ідеї боротьби – і всепрощенського смирення; нестримної душевної спраги, і спокою, навіяного розумінням звершеного доброго подвигу» [5, 37; 7, 740–744].

Отже, при плануванні настінних розписів на найбільш видне місце, де буває багато молільників, винесена ідея «святої Русі» як компонент ідеї цього собору, а для євангельських сюжетів залишені бічні нави. З-поміж сюжетів, які А. Прахов подав до Комітету, священочальство митрополії порадило змалювати у бічних навах сцени перед страстями і під час страстей Господа Ісуса Христа – від воскресення Лазаря до Розп'яття Ісуса Христа на Голгофі. Можливо, отці передали право вирішення що і де малювати керівникові розписів та самим мистцям. А даремно, тому що розміщення сцен між південною й північною навою спочатку було доволі вільне і, швидше всього, пристосоване до розміру стін та числа персонажів на кожному зображенні. При цьому порушувалася хронологічна послідовність описаних в Євангеліях подій. Проте коли почалося змалювання бічних нав, втрутилися члени митрополійного комітету, або ж корективи внесли самі мистці. Розташована праворуч головного входу до собору південна нава мала вміщувати три настінних сюжети: «Чудо воскресіння Лазаря» (західна стіна), «Тайна Вечеря» (східна стіна), «Вхід в Єрусалим» (південна стіна). У північній наві передбачались такі настінні композиції: «Молитва Ісуса Христа про чашу у Гефсиманському саду» (східна стіна), «Суд Понтія Пілата над Ісусом Христом» (північна стіна), «Розп'яття Господа Ісуса Христа на Голгофі» (західна стіна).

Залишалось спланувати настінні розписи у західній частині головної нави при вході до собору, тобто над хорами. Праворуч входу розташована хрещальня, де пізніше встановили мармуровий мозаїчний киворій. Тут же планувався розпис, присвячений Хрещенню Ісуса Христа в Йордані. Над входом до хрещальні на стіні передбачалася композиція «Хрещення князя Володимира». На протилежній стороні головної нави – ліворуч головного входу до собору, над сходами на хори, була запланована композиція «Хрещення киян у Дніпрі». На західній стіні над головним входом мав бути представлений Страшний Суд, причому стінопис наче обіймав вхідні двері угорі, праворуч і ліворуч та спускався додолю. Ідея настінних мальовил на теми Страшного Суду, яку з виховною метою мали споглядати молільники, залишаючи храм, у християнському мистецтві відома з перших віків ранньої Церкви.

Володимирський собор двоповерховий. Потужні чотиригранні стовпи підтримують другий поверх – балкон, який у вигляді літери «П» обперізує інтер'єр храму з трьох сторін: північної, південної і західної. Хоч цей простір зазвичай називають хорами, але власне хористи співають тільки у західній частині другого поверху. Північна й південна частини цього балкона – невеликі церкви на пошану страсотерпців-князів св. Бориса і Гліба і рівноапостольної княгині Ольги. На другий поверх вели мармурові сходи з поручнями, розташовані ліворуч входу в собор. Ними кожного дня піднімалися співаки, регенти і ті, хто служив у Борисогліб-

ській чи Ольгинській церквах. За однарусними іконостасами у вівтарях Ольгинської і Борисоглібської церков були заплановані настінні малюнки Різдва та Воскресіння Христового. Малі куполи над вівтарями в цих храмах повинні були мати зображення хреста в крузі, від рамен якого і від круга відходили б зірчасті промені, сягаючи крилатих херувимів. У плафонах горішніх церков намічалось зобразити Христа Підлітка («Отрока»), Переображення Господне, Вознесіння Господне, Перших людей в Раю, Гріхопадіння Єви, Вигнання Адама і Єви з Раю.

На стінах обох церков другого поверху мали бути намальовані святі у медальйонах. Одночасно з однофігурними та багатофігурними зображеннями планувалося зображення різноманітних орнаментів, медальйонів, картушів, які А. Прахов добирав із своїх подорожніх замальовок, з книжок, альбомів. У цьому він був фахівцем і, крім зразків візантійських орнаментів, використовував т. зв. арабески, малюнки капітелів колон, проекти різьби по мармуру для балюстрад, форми колон для мармурових іконостасів тощо.

Отож, ще до початку розпису собору була виконана велика підготовча робота в рисунках. Звичайно, усе передбачити було неможливо, тому планування деталей тривало аж до освячення собору у 1896 р. Попередні рисунки зазнавали змін та корекцій. Але цілісна концепція розпису була сформована 1885 р., пройшовши богословську апробацію членів комітету, і мистецьку апробацію фахівців щодо образотворчого мистецтва.

Література

1. *Василиев А. Ермینیи: Технология и иконография.* Софія, 1976.
2. *Киркевич В. Собор Святого Владимира в Киеве: историко-искусствоведческий очерк.* Київ, 1995.
3. *Марголіна І. Ангели Врубеля.* Київ, 2012.
4. *Прахов Н. Страницы прошлого: очерки-воспоминания о художниках.* Київ, 1958
5. *Собор св. князя Владимира в Киеве.* Киев, 1898.
6. *Туркало Я. Нарис історії Вселенських Соборів.* Нью-Гейвен; Брюссель, 1974
7. Чудесне явлення зображення Богоматері // *Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. Вип. 69-70: Хрестителі землі руської.* Київ, 2007.

ПОРТРЕТ ДИМИТРІЯ РОСТОВСЬКОГО В КОЛЕКЦІЇ НМІУ

Унікальним явищем в українському мистецтві XVIII ст. та обов'язковим предметом інтер'єру тогочасного храму були ктиторські портрети – зображення благодійників та фундаторів церкви. У мистецькій колекції НМІУ зберігається один з кращих зразків ктиторського портрета київської школи доби бароко – образ митрополита Дмитрія Ростовського, який нині є окрасою розділу експозиції «Культура України XVI–XVIII ст.».

Запозичена з Візантії традиція використання ктиторських зображень у церкві відома з часів Київської Русі, як, наприклад, зображення родини Ярослава Мудрого в київському Софійському соборі. Портрети ктиторів (донаторів) особливо були поширені в українському живописі за часів козацької держави. Здебільшого їх створювали на замовлення громади або родичів портретованого з благословення настоятеля церкви. Вважали, що благодійника мали знати усі прихожани храму, за нього замовляли молебні. Ктиторами та фундаторами були представники різних верств населення – духовенство, козацька старшина, міщани, селянство. Утворився певний канон написання ктиторського портрета, який в кожному художньому осередку мав свої особливості.

Портретисти цього періоду були переважно іконописцями і не підписували свої твори, що значно ускладнює їх наукову атрибуцію. Для атрибуції портрета митрополита Дмитрія Ростовського з НМІУ проведемо іконографічне, порівняльне, архівне, просопографічне та техніко-технологічне дослідження. Дмитрій Ростовський (Данило Савович Туптало) – один з видатних просвітників та церковних діячів XVII – поч. XVIII ст., який зробив внесок у розвиток освіти, писемності та мистецтва. В житті святий характеризується так: «Сеї богобоязливий муж был острого разума, великого просвещения, искусный в славянском, греческом, латинском, еврейском и польском языках, великую имел склонность к наукам» [8]. Народився Д. Туптало 11 грудня 1651 р. у родині козацького сотника Сави Туптала (1599–1703) у містечку Макарові неподалік Києва. Через 10 років з батьками переїхав до Києва. З 1662 р. навчався в Колегіумі Богоявленського монастиря. У віці 17 років під іменем Дмитрія прийняв чернечий постриг від ігумена Кирилівського монастиря Мелетія. До 1675 р. виконував писарський послух в Кирилівському монастирі, потім – в Густинському монастирі біля Прилук та Батурицькому монастирі на Чернігівщині. У 1684 р. Дмитрій на запрошення Варлаама Ясинського став проповідником Києво-Печерської Лаври де взяв послух на написання праці «Четві Мінєї» («Життя святих»), над якою працював понад 20 років. Д. Туптало також є автором опису історії України, десятка проповідей, повчань, праць духовного змісту («Руно орошенное»), богословських та драматичних творів («Різдвяна драма»), віршів, комедій та пісень («Ісусе мій люб'язний»), які охоче виконували лірники і кобзарі. У різні часи був ігуменом батурицького Крупицького Миколаївського (1682–1683, 1683–1692), глухівського Петропавлівського (1694–1697), чернігівського Єлецького Успенського (1697–1699), новгород-сіверського Спасо-Преображенського (1699–1701) монастирів. У січні-червні 1697 р. по смерті Інокентія Монастирського був ігуменом київського Кирилівського монастиря. У 1701 р. Петро I сприяв обранню Дмитрія митрополитом Тобольським і Сибірським, однак за станом здоров'я святий лишився у Москві. У 1702 р. Дмитрій був призначений Петром I у Ростов, де очолив кафедру митрополита Ростовського та Ярославського. Приставився Дмитрій Ростовський у ніч на 28 жовтня 1709 р. і за заповітом похований у ростовському Спасо-Яковлівському монастирі. Під час його похорону митрополит Стефан Яворський сказав пророчі слова: «Свят Дмитрій, свят». Восени 1752 р. митрополит-мученик Арсеній Мацієвич під час ремонту церкви Зачаття Богородиці у Ростові відкрив нетлінні мощі Дмитрія Ростовського. Через 5 років – у 1757 р., його зарахували до лику святих [13, ст. 589–590; 10, 180–183].

Після канонізації Дмитрія Ростовського з прижиттєвих живописних портретів та гравюр почали створювати його портрети-ікони. Про популярність святих Дмитрія свідчить велика кількість його зображень, створених професійними та народними українськими та ро-

сійськими художниками. На більшості зображень він представлений як церковний ктитор. Перші образи святителя знаходилися в Кирилівській церкві, Спасо-Яковлівському монастирі та Олександро-Невській лаврі в Санкт-Петербурзі.

Портрет Дмитрія Ростовського з НМІУ (129 x 95 см) написано на полотні олійними фарбами за каноном ктиторського репрезентативного портрета київської школи іконопису 60–80 рр. XVIII ст. Портретований зображений на повен зріст, у святковому митрополичому вбранні (сакосі, омофорі та митрі), з хрестом та панагією на шії. Він стоїть біля столу з книгами релігійного змісту та розп'яттям, ліворуч – за вікном видно церкву, праворуч – зображено родинний герб Тупталів. Одяг святителя зображено у площинній манері. Сакос з дорогої тканини золотавого кольору оздоблений пишним квітковим орнаментом з червоних троянд та блакитних квітів, схожих на волошки. Сакос та поручі оздоблені перлами, митрополичий одяг та митра – дорогоцінним камінням.

Обличчя Дмитрія Ростовського написано у реалістичній манері. Навколо його золотого німба розміщено напис: «Святитель Христов Дмитрій Ростовський новий чудотворець». В правиці він тримає архієрейський посох, в лівій руці – хрест, яким спирається на текст розгорненої на столі книги. Те, що митрополит тримає хрест у лівій руці, свідчить про те, що портрет написаний із гравюри. На розгорнутій книзі видно слова з праці «Розыск о Раскольнической Брынской вере, о Учении их, о Делах их, и изъявление, яко Вера их неправа, Учение их душевредно, и Дела их не Богоугодна», яку святитель писав у 1709 р.: «Вера ихъ не права, ученія ихъ... душевредны, дело их не богоугодно». Дмитрій Ростовський не міг змиритися із способом життя людей ростовського краю, їхньою безбожністю, небажанням вивчати Святе письмо, ходити до храму та причащатися святих дарів. «Розыск» поширювався в списках, а у 1745 р. був опублікований у Москві [16, 143]. Крім «Розыска», на столі зображено інші книги в дорогих шкіряних палітурках – твори Дмитрія Ростовського, зокрема, «Житіє святих» («Четьї Мінеї»). Те, наскільки ці книги детально виписані, свідчить про те, що іконописець був знайомий з працями Дмитрія Ростовського і намагався підкреслити внесок святителя у розвиток літератури та просвітництва.

У правому верхньому куті портрета-ікони розміщено родовий герб Туптал – червоне серце із перехрещеними стрілами на блакитному щиті із літерами навколо: «Д [Дмитрій], Б [Божею] – М [Милостію], П [Православний] – А [Архієпископ], М [Митрополит] – Р [Ростовський], И – Я [Ярославський]». Слід зазначити, що герб С. Туптало одержав за благодійництво Троїцькій церкві Кирилівського монастиря [20]. У лівому верхньому куті портрета за вікном зображено Кирилівський монастир – тринефний храм із прибудовами та огорожею. Подібне зображення бачимо на Панегірику на честь І. Мазепи (1706) київського гравера І. Мигури [18, 308] та на плані Києва 1692–1695 рр. І. Ушакова [10, 178].

Відомості про портрет з Кирилівської церкви знаходимо в «Пам'ятках меморіальної екзафіки, зв'язаних з особою Дмитра Туптали Ростовського» з архіву українського історика, етнографа, письменника О. Левицького [7, 1–4]. З цього документа дізнаємося, що у 1889–1892 рр. в правому аркосолії Кирилівської церкви був портрет С. Туптала – копія, 10 січня 1760 р. створена з прижиттєвого портрета, що зберігається в НХМУ. Поруч нього розміщувалася ікона-портрет Дмитрія Ростовського в архієрейському одязі, з розкритою книгою та чотками. Угорі ікони розміщено напис, ідентичний напису на портреті з НМІУ: «Святитель Христов Дмитрій Новый Чудотворець» [7, 3]. Можна припустити, що портрети Дмитрія Ростовського і С. Туптала були написані у 1760 р.

Родина Туптал була ктиторами Кирилівського монастиря і розміщення там їхніх портретів не випадкове. Відомо, що написаний у 1703 р. портрет С. Туптала висів над його могилою в Троїцькій монастирській церкві (нині – НКПІКЗ). Копія, цього портрета, виготовлена у 1760 р., знаходилася в Кирилівському монастирі до кін. XIX ст. [17, 266]. У цьому ж монастирі була похована мати святителя, Марія Михайлівна, та його сестри – ігуменя та черниці київського Йорданського монастиря Параскева, Памфілія та Февронія.

Ігумен Кирилівського монастиря Феофан Жолтовський, відновлюючи храм після пожежі 1734 р. та пограбування 1757 р., залучив кращих архітекторів та іконописців. Архітектурні

проекування було доручено І. Григоровичу-Барському. 27 квітня 1757 р. Феофан Жолтовський заключив з Алімпієм Галиком контракт на виконання іконописних робіт в Кирилівській церкві, який разом із своїми учнями-помічниками Мойсеєм Якубовичем та Іваном Кодельським оздоблював інтер'єр Кирилівської церкви [10, 243]. А. Галик працював у лаврській майстерні з 1724 р., у 1744–1755 рр. був її керівником. Через стан здоров'я та погіршення зору за дозволом архімандрита Луки з 1755 р. оселився в Дальніх печерах Києво-Печерської лаври, та продовжував виконувати замовлення. Іконописець також писав ікони для церков у Китаєві, Пирогові, Голосієві, Осокорках, Стародубщині, Вишеньках, Пакулі. Писав як ікони, так і портрети ктиторського та світського характеру. Феофан Жолтовський гадав, що лаврські іконописці працюють дорогими венеційськими фарбами. Та А. Галик використав дешевші барвники, якими він писав, надаючи образам святих реалістичності [10, 244–245; 3, 111–112].



Рис. 1. Галик Алімпій. Портрет митрополита Дмитрія Ростовського. Київ, 1757–1760 рр. Полотно, олія. 129 x 95 см. НМІУ. Інв. № М-454.

Під час реставрації у 1987–1988 рр. портрета з НМІУ в Київському державному художньому інституті (зараз – НАОМА) завідувач кафедри Я. Беляєв разом зі студентом 6-го курсу А. Ткачуком провів техніко-технологічне дослідження, та з'ясував, що полотно картини – конопляне, крупнозернисте, зшите з 2-х частин; авторський ґрунт – тонкий, білого кольору, одношаровий, із застосуванням олії як зв'язувального компонента, свинцевих білил та крейди як наповнювачів; фарбовий шар – тонкий, щільний, із застосуванням олії, білого пігменту, свинцевих білил, ртутної кіноварі, умбри, яскравої мідянки, берлінської глазури; живопис – багатошаровий, із застосуванням лесирування¹. Під час реставраційних робіт полотно було дубльоване і портрет частково втратив свою автентичність, натомість отримавши експозиційний вигляд. Використання при написанні портрета простих (не венеційських) фарб та конопляного полотна вказує на те, що його автором міг бути майстер лаврської школи другої пол. XVIII ст.

Серед лаврських кужбушків є портрет Дмитрія Ростовського роботи А. Галика 1760 р [1, 39-а]. На ньому святитель, як і на портреті з НМІУ, зображений на повен зріст, в архієрейському одязі, однак у лівій руці він тримає розгорненою одну зі своїх праць, а правицю відвів у сто-

¹ Результати цих досліджень оприлюднені у реставраційному паспорті НАОМА № 691, копія якого зберігається у фондах НМІУ

рону, немов декламуючи. Завдяки такій композиційній побудові портрета автор підкреслював освіченість Дмитрія Ростовського, його майстерність як проповідника. Ліворуч зображена келійна ікона святителя – Пресвята Богородиця Ватопедська XVII ст. (зберігається у фондах НКПІКЗ).

Зображення Дмитрія Ростовського з кужбушок має світський, невимушений характер



Рис. 2. Левицький Григорій. Портрет митрополита Дмитрія Ростовського. 1757–1760 рр. Папір, мідьорит. 12,6 x 7,2 см. ІР НБУВ (ф. 1, № 7557).

і не могло слугувати прототипом ктиторсько-епітафійного портрета Дмитрія Ростовського з Кирилівської церкви строгого канонічного письма. Натомість Феоктист Жолтовський схвалив граверне зображення святителя роботи Г. Левицького. Г. Левицький тривалий час був гравером Києво-Печерської лаври та правником типографії, а на час створення гравюри (1757–1760) – священником в Михайлівській церкві в Майчці, та продовжував виконувати замовлення для Києво-Печерської лаври [14, 587; 18, 294]. Його гравірований портрет Дмитрія Ростовського на титульному аркуші рукопису «Келейный летописецъ Дмитрия Ростовского» зберігається у фондах ІР НБУВ [15, титул. арк.; 18, 315]. Однак живописний та кужбушковий лаврський портрети схожі манерою зображення обличчя, чого не можна сказати про гравюру: овальне, видовжене аскетичне обличчя серйозного чоловіка, з високо піднятими бровами, карими очима, чорною хвилястою бородою, гострим з горбинкою носом, як у С. Туптала. Отже, хоча живописний портрет композиційно схожий на гравюру Г. Левицького, обличчю святителя автор надав портретної схожості, передав його характер та просопографічні риси, спираючись на спомини очевидців та прижиттєвий портрет, написаний італійським живописцем П. Ротарі портрет для Спасо-Яковлівського монастиря, в якому розміщена гробниця святителя [4, 412–414].

Творів А. Галика, на жаль, атрибутовано сьогодні не багато. Серед ктиторських портретів, які мистецтвознавець П. Мусієнко приписує йому, – портрет донського отамана Д. Єфремова [11, 61–62], за манерою виконання та композиційним рішенням схожий із портретом Дмитрія Ростовського. Як і святий, портретований зображений на повен зріст, біля столу із розп'яттям, у верхній частині праворуч – герб. Акцент зроблено на зображенні обличчя, пишно декорований одяг написано площинно.

Подібна до портрета Дмитрія Ростовського манера написання «личного письма» (обличчя та рук) є в іконі Архангела Михаїла з Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври роботи А. Галика. Тож, за іконографічними, порівняльними та техніко-технологічними дослідженнями можна зробити висновок, що портрет Дмитрія Ростовського з НМІУ належить пензлю А. Галика.

У 1784 р. Кирилівську церкву відвідала Катерина II, якій не сподобалися розміщені там козацькі портрети. Настінний церковний живопис імператриця наказала забилити, а монастир у 1786 р. був закритий. У монастирських будівлях розмістили лікарню для душевнохворих, а в Кирилівській церкві служили лише панахиди [9, 13].

Кирилівська церква перебувала у запустінні, доки у 60-х рр. ХІХ ст. у ній не почалися ремонтні роботи. У 1883–84 рр. під керівництвом А. Прахова реставрували Кирилівський монастир та розкрили давні розписи [6, 200]. На поч. 90-х рр. ХІХ ст. на портрет-ікону Дмитрія Ростовського з Кирилівської церкви звернув увагу колекціонер Т. Кибальчич (1848–1913) [5]. Розуміючи історичне та культурне значення портрета Дмитрія Ростовського, вчений 17 червня 1892 р. передав його на зберігання до Київської міської думи. Після відкриття Київського музею старожитностей та мистецтв (нині – НМІУ), 28 жовтня 1899 р. портрет Дмитрія Ростовського поповнив музейну колекцію.

У Церковно-археологічному музеї при Київській духовній академії знаходилася копія портрета Дмитрія Ростовського (нині – в НХМУ), виконана у 1825 р. «з давнього портрета Києво-Кирилівського монастиря» [17, 40]. Отже, портрет-ікону святого з Кирилівського монастиря українські художники використовували для пізніших списків образу Дмитрія Ростовського.

З гравюри Г. Левицького писали і інші київські художники лаврського та софійського осередків. Кожен іконописець вносив своє бачення образу митрополита Дмитрія Ростовського. Найбільші відмінності простежено в обличчі святого, деякі – в композиції. До портрета Дмитрія Ростовського з НМІУ за композиційним задумом найбільш подібні зображення з Державної Третяковської галереї (Москва), НКПІКЗ (КПЛ–п-1) [18, 174] та НХМУ (Ж–055) [2, 122–123; 12, 393]. Наявність епітафіального напису на останньому портреті дає підстави припустити, що його також писали для Кирилівської церкви або галереї митрополитів в Софійському соборі. На портретах з київського Військово-Микільського собору (нині – НХМУ, Ж–453) та Переяслава-Хмельницького (нині – НКПІКЗ, КПЛ–ж-205) зображення неначе дзеркальні: постать святого зображена у $\frac{3}{4}$ ліворуч, герб – ліворуч, а віконний отвір – праворуч, а палицю портретований тримає в лівій, а не правій руці. Правицю він поклав на одну зі своїх книг. У НХМУ зберігається ще один подібний портрет: Дмитрій Ростовський благословляє правицею, а праворуч зображені як герб, так і віконний отвір із зображенням церкви (НХМУ, Ж–456).

У російському іконописі також можна бачити образ Дмитрія Ростовського: в архієрейському одязі, з Євангелієм та благословляючим жестом на тлі ростовського Спасо-Яковлівського монастиря. На відміну від українського іконопису, в російському поруч із Дмитрієм Ростовським зображували невеликі фігури людей (у 10 разів менші за постать святого), що стоять навколішках біля його мощів, угорі ліворуч – келійну ікону святого Богородиці Ватопедської (ДТГ, 28604, Державний музей-заповідник «Ростовський Кремль») [19, 293, 296]. Співробітниця Центрального музею давньоруської культури та мистецтва ім. А. Рубльова Я. Зеленіна відмічає чималу кількість ростових портретів Дмитрія Ростовського, подібних до гравюри Г. Левицького, із не характерними для російського живопису епітафіальними написами [4, 402]. Шанування святого, що має українські корені, перейшло до російського живопису (Ростовської та Ярославської єпархій), як і традиційний український канон зображення

ктиторів. Також дослідниця зазначає, що нині відомий лише один прижиттєвий портрет Дмитрія Ростовського поч. XVIII ст. з Державного музею Палехського мистецтва (РФ) [4, 409].

Провівши комплексне дослідження твору можна сказати, що ікона-портрет з НМІУ виконана лаврським майстром А. Галиком з учнями у 1757–1760 рр. з гравюри Г. Левицького є одним із перших зображень святителя, створених після його канонізації. Реалістичне обличчя Дмитрія Ростовського написано з прижиттєвого портрета, а одяг відтворено у площинній манері. Завдяки порівняльному аналізу доведено, що з гравюри Г. Левицького писали портрети святителя в українському живописі доволі часто, однак в авторських інтерпретаціях. Зображення Дмитрія Ростовського як ктитора церкви було поширене не тільки в Україні, а й у Ростові та Ярославлі. Портрет Дмитрія Ростовського з НМІУ є одним з кращих зразків київської школи іконопису другої пол. XVIII ст.

Джерела і література

1. Альбом разных ученических упражнений в рисовании [лаврські кубушки: XIX–121/XX–41] // **ІР НБУВ**, ф. 229, оп. №17.
2. **Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII**. Ленинград, 1981.
3. **Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст.** Київ, 1983.
4. **Зеленина Я. Иконография св. Дмитрия Ростовского: взаимовлияние живописи, иконописи и графики // Святитель Дмитрий, митрополит Ростовский: исследования и материалы.** Ростов, 2008.
5. **Історичне криминологічне (кінець XVIII – початок XX століття): Біобібл. досл.** Сімферополь, 2003.
6. **Київ. Історико-біографічний енциклопедичний довідник.** Київ, 2007.
7. **Левицький О.** Пам'ятки меморіальної екзафіки, зв'язані з особою Дмитра Туптало Ростовського // **ІР НБУВ**, ф. 81, № 34.
8. **Малков Г. Святитель Дмитрий Ростовский и его труды** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.pravoslavie.ru – Назва з екрана.
9. **Марголіна І. Кирилівська церква в історії середньовічного Києва.** Київ, 2001.
10. **Марголіна І. Київська обитель Святого Кирила.** Київ, 2005.
11. **Мусиенко П.** Забытый украинский художник XVIII в. // **Искусство**, 1958, № 4.
12. **Пархоменко Н.** Портреты святителя Дмитрия Ростовского и его отца Саввы Туптало в собрании Национального художественного музея Украины // **Святитель Дмитрий, митрополит Ростовский: исследования и материалы.** Ростов, 2008.
13. **Ровинский Д. Подробный словарь русских гравированных портретов.** Санкт-Петербург, 1889. Т. 1: А–О.
14. **Ровинский Д. Подробный словарь русских гравированных портретов XVI–XIX вв.** [В 2-х т.]. Санкт-Петербург, 1895, Т. 2: К–О.
15. **Ростовський Дмитрій (Туптало).** Летописец келейний // **ІР НБУВ**, ф. 1, оп. 7557.
16. **Рубцова М.** Жизнь, труды и эпоха св. Дмитрия Ростовского // **Святитель Дмитрий, митрополит Ростовский: исследования и материалы.** Ростов, 2008.

17. **Указатель церковно-археологического музея при Киевской духовной академии.** Киев, 1897.
18. **Український портрет XVI–XVIII ст.: каталог-альбом.** Київ, 2006.
19. **Федотова М.** Житие, почитание и прижизненные чудеса святого Дмитрия Ростовского // **Святитель Дмитрий, митрополит Ростовский: исследования и материалы.** Ростов, 2008.
20. **Шоколо И.** Сложение композиции и особенности иконографии портретов Саввы Туптало, отца митрополита Дмитрия Ростовского [Электронный ресурс]. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль». – Режим доступа: www.rostmuseum.ru. – Назва з екрана.

Анастасія Вітрянська

ГРАФІЧНІ ТВОРИ ХУДОЖНИКІВ АЛЬБРЕХТА ТА ЖАНА ВІКТОРА АДАМІВ В КОЛЕКЦІЇ НМІУ

В процесі роботи з колекцією графіки НМІУ автора повідомлення зацікавила папка «Французька армія в Росії. Роботи Адама», а саме – прізвище художника. Виявилось, що в ній зберігаються літографії двох майстрів: француза Жана-Віктора Вінсента Адама та німця Альбрехта Адама, що дають уявлення про бойові дії, побут французів та їх союзників у Вітчизняній війні 1812 р., типи військових тощо.

А. Адама¹ по праву можна назвати військовим кореспондентом ХІХ ст. Під час воєн всі події фіксувалися репортерами; зокрема, художники, ризикуючи життям, швидко і детально образотворчими методами нотували події війни. Хоча свобода переміщення кореспондентів в армії не обмежувалась, вони були зобов'язані повідомляти про кожну зміну свого місцеперебування у штаб армії [7].

А. Адам був баварським художником-баталістом і гравером. Пройшовши школу навчання мистецтву рисування та живопису, він звернув на себе увагу цінителів мистецтва. Це був період наполеонівських війн і по мірі того, як Баварія, де він навчався, брала в них участь, змінювалося коло замовників: художник пише портрети наполеонівських генералів, державних діячів.

Через деякий час Альбрехт отримав пропозицію вступити на службу до віце-короля Італії Є. Богарне в званні капітана за умови супроводжувати Богарне в подорожах і війнах. [4, 4–5]. А. Адам згадував: «Едва я начал рисовать поле сражения, как ядро просвистело у меня над ухом и сорвало кору с дерева так, что щепки полетели мне в лицо» [1, 75]. Або ось як різко змінюється настрій і фізичний стан Адама, коли він сильно занедужав і почув перші звуки канонади Бородіно: «Как наэлектризованный воспрянул я со своего ложа, лихорадка исчезла, силы и жизнь возродились во мне, я вскочил на коня и помчался туда, где бушевала битва» [4, 6].

10 червня 1812 р. у Вілленберзі (Східна Пруссія) Адам приєднався до штабу Богарне, який командував 4-м корпусом наполеонівської армії і супроводжував Богарне до Москви. На початку вересня він захворів, проте стійко переносив всі негаразди і 14 вересня 1812 р. зі штабом Богарне ввійшов у Москву. Але хвороба не відступала і через десять днів, отримавши відпустку, Адам вирушив до Німеччини.

Через півроку в Мілані Альбрехт показував рисунки Є. Богарне, який залишився ними задоволений. «В 1815–1825 гг. наряду с другими работами выполнил я для принца Евгения по собранным в России рисункам нечто вроде живописного дневника – альбом воспоминаний о русской войне – 83 изображения маслом на бумаге» [4, 6].

Означений альбом зберігається в Державному Ермітажі (Санкт-Петербург). Для нього художник використав не всі рисунки, вивезені з Росії. Тому в 1827–1833 рр. він виконав літографований варіант альбому «Живописна і воєнна подорож від Вілленберга в Пруссії до Москви у 1812 р., відображена на місці подій і літографована Альбрехтом Адамом», виданий мюнхенським видавництвом Германа і Барта з коментарями французькою і німецькою мовами з щоденника художника і спогадів інших учасників походу. Літографований варіант (95 арк.) відрізняється від живописного. Багато сюжетів, суто особистого характеру для Богарне, були

1 А. Адам народився 16 квітня 1786 р. в Нердлінгені в Швабії в родині кондитера Єремії Адама, який збирав гравюри, писав аквареллю і не був проти захоплення сина. Альбрехт штудював популярну на той час «Історію мистецтв Швейцарії» Фюслі, копіював гравюри. Але поворотним в його біографії став 1800 р., коли Нердлінген заповнили французькі солдати і любов до рисування принесла матеріальну винагороду. Художник робив зарисовки військових французької армії, які користувались великим попитом. Згодом Адам отримав велике замовлення на «портрети» 12-ти коней зі стайні князів Валерштейн. В 1804 р. над художником нависла загроза рекрутського набору. Батько відправив його до Нюрнбергу (Баварія) учнем кондитера, де вільний час Адам проводив в школі рисування. Два роки, проведені в Нюрнберзі, зробили його професійним художником. Остаточо живописна манера А. Адама сформувалась в Мюнхені, де на нього справила враження Королівська картинна галерея. [4, 4–5]

замінені жанровими або батальними сценами. Літографії надходили у продаж окремими випусками, без дотримання хронологічної послідовності сцен та подій. Після того, як уся серія була віддрукована, аркуші були систематизовані і переплетені в один або два томи з додаванням титулу (з портретом А. Адама), аркушів з портретами Наполеона, Є. Богарне і Мюрата авторства Д. Енгельмана і заключного аркуша «Батальна сцена» (напад козаків на свиту Є. Богарне під Магдебургом 1813 р.), літографованого Адамом за живописним оригіналом К. Хайдека. Цей альбом (100 арк.) став широко відомим і приніс Адаму заслужену славу [4, 9–10].

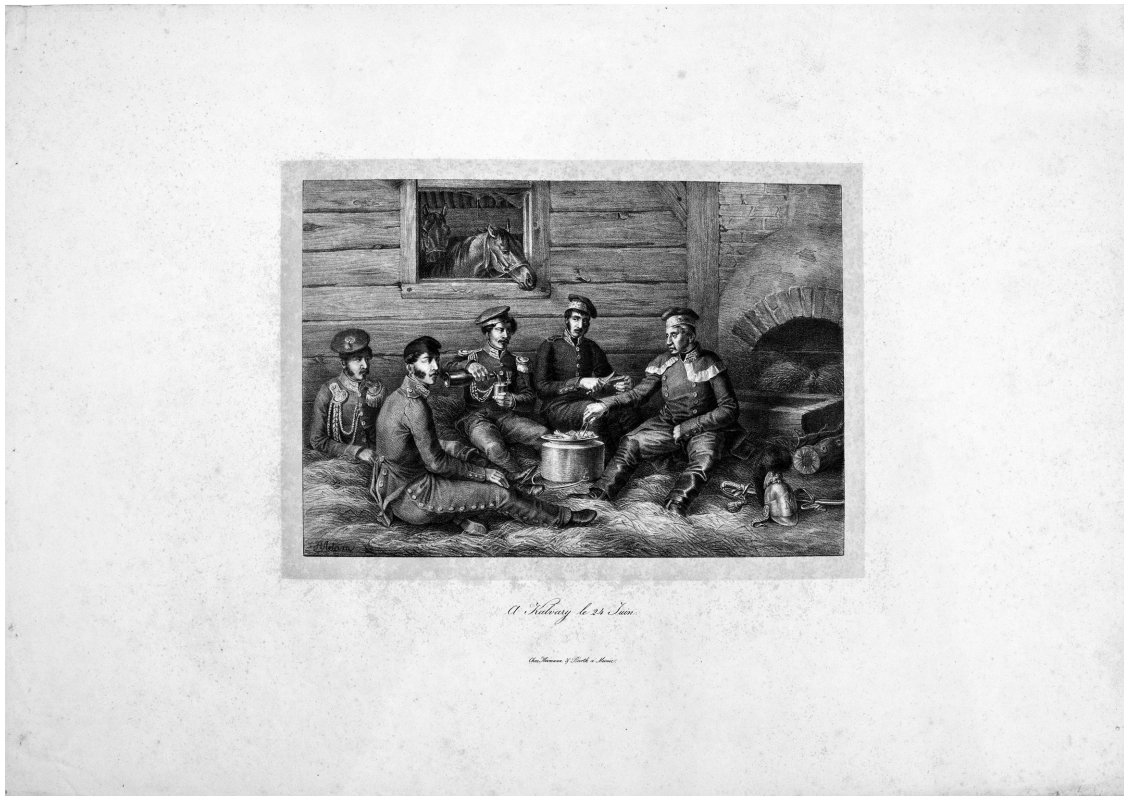


Рис. 1. Адам А. Кальварія, 24 червня. Літографія. Вид-во Германа і Барта. Німеччина, Мюнхен, 1827–1833 рр.

Близько 50-ти аркушів означеного альбому (деякі представлені 2–3-ма екземплярами) в 1956 р. надійшли до музею з Музею українського мистецтва. Три аркуша (ГРЛ–3701/27, ГРЛ–4863, ГРЛ–4868) походять з колекції відомого збирача П. Потоцького², про що свідчать позначки олівцем: дріб з двох цифр, де верхня – порядковий номер аркуша, нижня – загальна кількість аркушів та вартість в рублях. Решта аркушів не мають позначень, які могли б підказати джерело надходження; можливо, вони походили з тієї ж колекції.

Автор повідомлення відібрала 18 аркушів, які за сюжетами поділяються на дві групи: побут військових та батальні сцени.

Побут військових представлений сценами перед головними квартирами командуючих, де солдати відпочивають, спілкуючись між собою, а також вживають алкогольні напої (ГРЛ–4642) або насолоджуються довгоочікуваним сном (ГРЛ–4858). Їх начальники в цей час, ймовірно, обговорюють план наступної битви (ГРЛ–3701/316). На аркуші під назвою «Кальварія, 24 червня» (ГРЛ–4642) (рис. 1) зображені солдати французької армії, які сидять в сараї в м. Кальварія Великого Герцогства Варшавського (де корпусу Богарне оголосили наказ про початок війни

² Потоцький Павло Платонович (12.12.1857, с. Просяниківка, тепер Кобеляцького р-ну Полтавської обл. – 27.08.1938, Київ) – колекціонер, військовий історик. Закінчив Петровську полтавську військову гімназію (1868–1874), математичне відділення Михайлівського артилерійського училища в Петербурзі (1874–1877), Артилерійську академію (1878–1881). Брав участь у російсько-турецькій (1877–1878), російсько-японській (1904–1905) та I Світовій (1914–1918) війнах. Генерал від артилерії. З кін. 80-х рр. XIX ст. почав збирати колекцію в Петербурзі.

з Росією) і святкують початок війни. В живописному варіанті «Головна квартира в Кальварії 24 червня 1812 р.» сюжет мав інший вигляд: «В центрі, перед будинком, що зайнятий головною квартирою, – віце-король (спиною до глядача), який розмовляє з двома генералами, правіше – офіцери свити. Ліворуч – обозні вози. На караулі – гренадери королівської гвардії» [4, 16]. Як бачимо, літографований варіант є спрощеним.

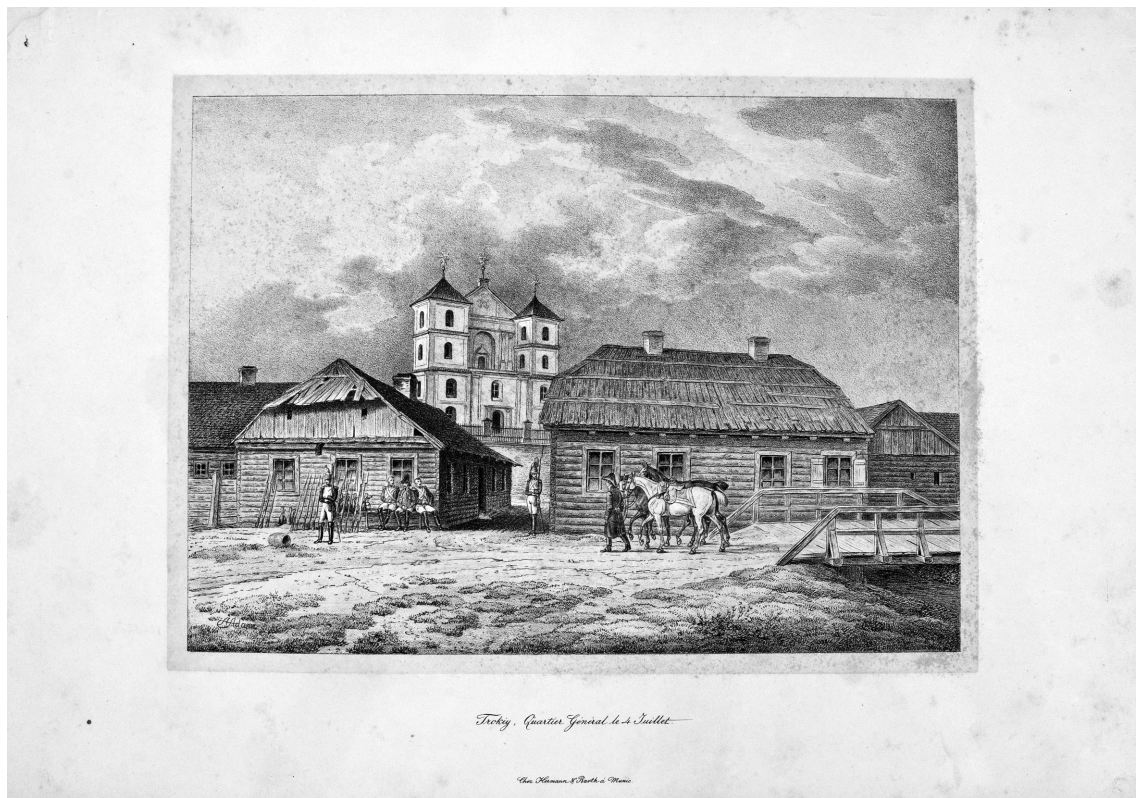


Рис. 2. Адам А. В Нових Троках 4 липня 1812 р. Літографія. Вид-во Германа і Барта. Німеччина, Мюнхен, 1827–1833 рр.

Зображені головні квартири знаходились в містечках Зенсбург (Східна Прусія) (ГРЛ–4863), Кальварія (Велике Герцогство Варшавське), Крони (ГРЛ–4643) та Нові Троки (обидва – Віленська губернія). Адам детально зображував місцевість, визначні пам'ятки. Наприклад, на літографії «В Нових Троках 4 липня 1812 р.» (ГРЛ–4644) (рис. 2) поруч з головною квартирою (біля якої на караулі – італійські гвардійські драгуни) зображений костел Явлення Пресвятої Діви Марії, [4, 18]. Учасник тих подій – офіцер італійської королівської гвардії Ц. Лож'є, згадує про місцевість, де їм довелося зупинитися: «После четырех часов трудного перехода... мы прибыли в Новые Троки. Это местечко расположено на красивом холме, подножие которого омывается озером... На маленьком острове посреди озера высятся развалины старой крепости или замка, которые с одной стороны освещены солнцем, с другой – отражаются в озере, что представляет красивое зрелище. На вершине горы стоит великолепный монастырь, из которого можно вдали различить город Вильну. В местечке три церкви, униатский монастырь, небольшой упраздненный форт и около 360 домов» [4, 18–19].

Наступна літографія «Марш дивізії Піно, 16 липня 1812 р.» (ГРЛ–4868) (рис. 3) дає уявлення про виснажливий для солдатів марш, які, проте, не втрачають патріотичний дух. Мова йде про 15-у (Італійську) дивізію, якою під час походу в Росію в 1812 р. командував Д. Піно (1760–1826) – граф, італійський і французький генерал, австрійський фельдмаршал-лейтенант [9]. З початком нової кампанії це з'єднання цілі дні проводило на марші. Одним з найважчих періодів для дивізії стало 8–15 липня, коли відбувались безкінечні марш-маневри корпусів. Літня спека швидко втомлювала солдат. Провідник дивізіону заблукав і солдатам довелося довго блукати в лісах без води і житла. [3, 41–42]. Марші на початку революційних війн були тяжким

тягарем для армії. Денний марш становив 30–40 км. Піхота отримувала на марші житло і хлібний раціон. Серед умов була й така: «Командующие должны наиболее заботиться о том, чтобы избегать марша войск по зерновым полям, виноградникам, около населенных пунктов, где бы они могли причинить ущерб, который придется возмещать владельцу, и что будет иметь последствия» [3, 42].

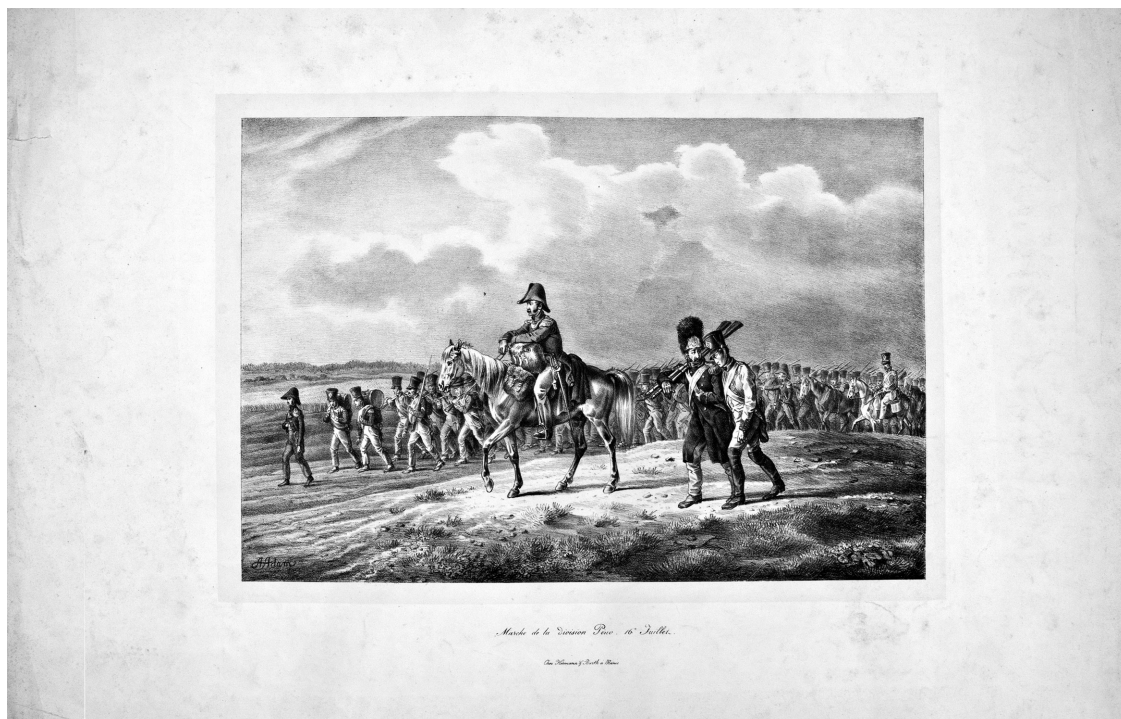


Рис. 3. Адам А. Марш дивізії Піно, 16 липня 1812 р. Літографія. Вид-во Германа і Барта. Німеччина, Мюнхен, 1827–1833 рр.



Рис. 4. Адам А. Бівак художника 16 серпня. Літографія. Вид-во Германа і Барта. Німеччина, Мюнхен, 1827–1833 рр.

На літографії «Бівак художника 16 серпня» (ГРЛ–4879) (рис. 4) А. Адам зобразив себе на тлі солом'яного намету з аркушами та олівцем. Праворуч – його колега, який доглядає двох коней. На другому плані ліворуч смугастий намет, ймовірно, Є. Богарне, біля якого стоїть караул. Праворуч – ще один намет, біля якого відпочивають солдати і пасуться коні. Як бачимо, умови у Адама були аскетичні, проте він стійко переносив тяготи походу.

А. Адам був свідком відомих битв 1812 р. В колекції музею представлені літографії, що зображують битви під Бешенковичами 25 липня 1812 р., Островно 25 та 26 липня (ГРЛ– 3701/20, ГРЛ–3701/44а, ГРЛ–3701/51), Вітебськом 27 липня (ГРЛ–3701/54) та в Бородіно 5 вересня.

Літографія «Під Бешенковичами 25 липня» (ГРЛ–4640) (рис. 5) показує як полем пересувається кіннота, ліворуч – воєначальники верхи на конях спілкуються між собою. Живописний оригінал, з якого зроблена літографія, з деякими відмінностями включено до каталогу виставки «Російський альбом Альбрехта Адама», що проходила в Державному Ермітажі (Санкт-Петербург) у 1990 р. Перша відмінність – назва: «Прибуття італійського корпусу під Островно 25 липня 1812 р.». Пояснювальний текст в каталозі свідчить, що ліворуч зображені Є. Богарне зі світою і конвоєм італійських гвардійських драгунів, який віддає розпорядження командирів кінних егерів, стрій яких – правіше групи Богарне [4, 22, п. 37]. На літографованому аркуші на першому плані з'являється вбитий солдат поруч з конем, відсутній на живописному оригіналі. Чому художник змінив назву, невідомо. Можливо, це сталося тому, що 25–27 липня 1812 р. під Вітебськом відбувались ар'єргардні бої. І Бешенковичі, і Островно знаходились на шляху до Вітебська. Оскільки літографії були видані пізніше, припускаємо, що художник переплутав події або узагальнив ці два місця подій і одне зображення наклав на інше. Можливо, помилку зробили у мюнхенському видавництві Германа і Барта, де літографії друкувались без хронологічної послідовності.



Рис. 5. Адам А. Під Бешенковичами 25 липня. Літографія. Вид-во Германа і Барта. Німеччина, Мюнхен, 1827–1833 рр.

Літографія пером «Група російських військовополонених 23 липня» (ГРЛ–3701/11) (рис. 6) виконана за живописним оригіналом майже без змін. Ми бачимо, як польські улани конвоюють російських полонених. Слід зауважити, що тема російських військовополонених війни 1812 р. вивчена не так повно на відміну від теми полонених Великої армії Наполеона Так само, не знайдено багато їх зображень виконаних очевидцями [2, 187]. На літографії, на відміну від

живописного оригіналу, ліворуч і праворуч додано кілька фігур польських уланів, які ведуть полонених росіян. Відмінності полягають і в розташуванні деяких фігур. З пояснювального тексту Адама стає відомо, що «...во время боя под Островно было захвачено много пушек, ящиков с боеприпасами и пленных, большинство из которых – драгуны и казаки императорской армии. ...На этом рисунке изображена колонна русских военнопленных, которых польские уланы ведут по дороге из Островно в Бешенковичи» [2, 191].

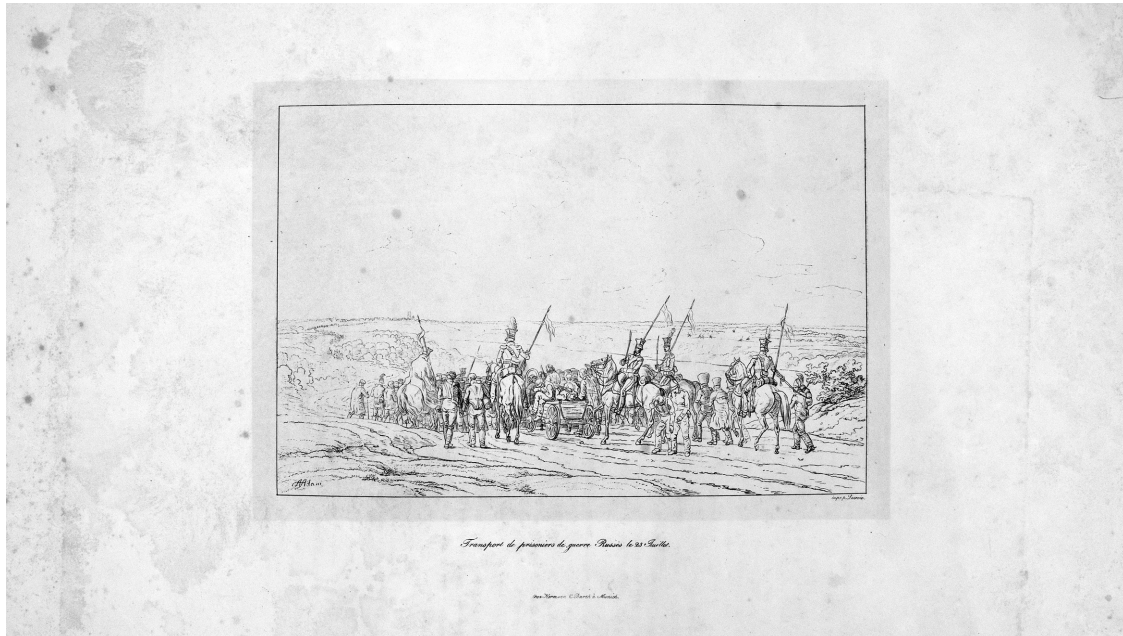


Рис. 6. Адам А. Група російських військовополонених 23 липня. Літографія. Вид-во Германа і Барта. Німеччина, Мюнхен, 1827–1833 рр.

Дві наступні літографії зображують події напередодні Бородинської битви 5 вересня 1812 р. На одному аркуші «Вранці 5 вересня перед Москвою» (ГРЛ–3701/27) (рис. 7) в центрі зображений Є. Богарне, на другому «Бородинська битва під Москвою ввечері 5 вересня» (ГРЛ–3701/71) – Наполеон. Як відомо, в цей день відбувалась битва за Шевардинський редут [10].

Окремо автор виділяє літографію на тему мародерства «Мародери навколо Москви» (ГРЛ–3701/30а) (рис. 8). Ми бачимо в центрі двох військових наполеонівської армії верхи на конях: праворуч та ліворуч два драгуни. На другому плані – критий запряжений візок, до якого ззаду прив'язана коза, зверху сидить домашня птиця. Судячи з об'єму візка, він переповнений награбованим. Мародерство було звичним явищем у війну 1812 р. Французи згадували, що перші рейди за провіантом та фуражем почались у Пруссії та Герцогстві Варшавському. Найбільш масові операції по вилученню у населення всього необхідного почались перед переправою через р. Німан. Командири Великої армії отримали наказ заpastися фуражем і провіантом на три тижні і спеціальні команди з офіцерами на чолі безжалісно грабували місцевих жителів. Разом з їстівними припасами вивозилось багато цінних речей. Для забезпечення фуражем кавалерійські команди зрізали ще зелене жито з полів. Для доправлення в полки зібраного у місцевих мешканців вилучались вози та тяглова худоба. Один з учасників цієї операції, полковий лікар фон Роос, згадує: «Этот приказ, столь быстро выполненный, до такой степени начисто обо-брал жителей той местности, что они, наверное, со всей силой почувствовали войну еще до ее начала» [8].

Не зважаючи на те, що НМІУ не має в своїй колекції оригінальних рисунків А. Адама, літографії, зроблені за цими рисунками заслуговують на увагу дослідників історії та мистецтва.

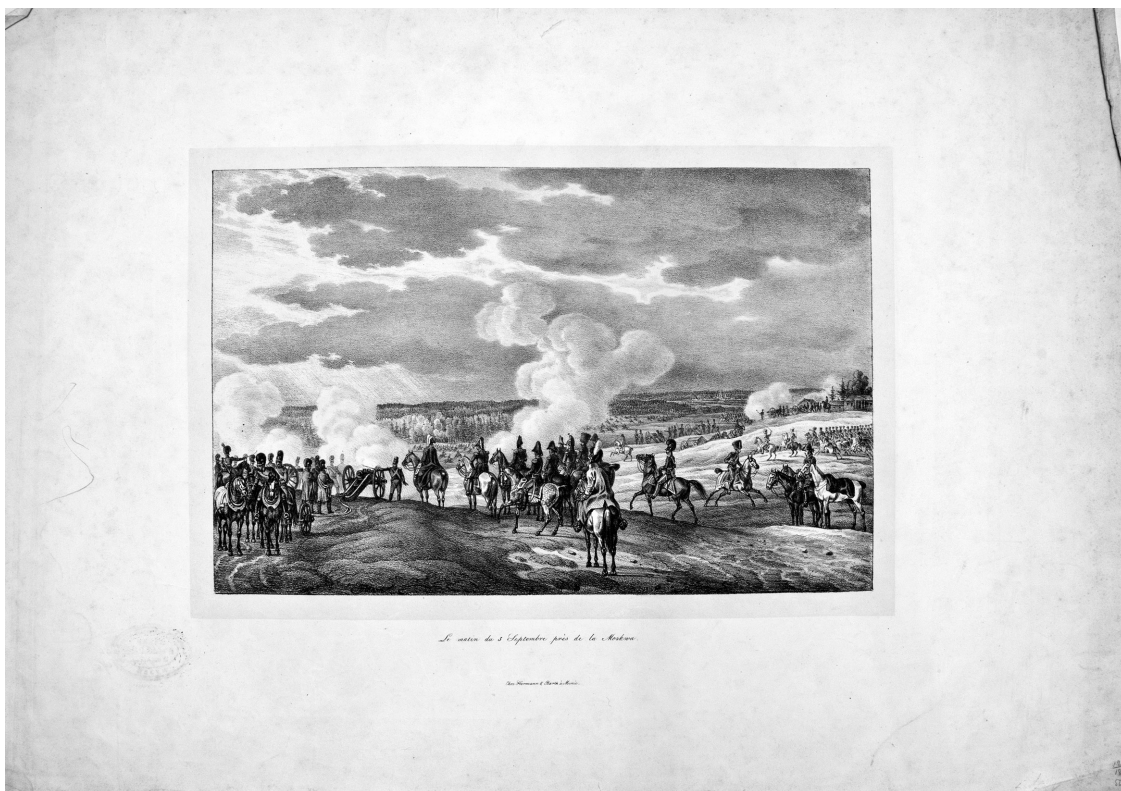


Рис. 7. Адам А. Вранці 5 вересня перед Москвою. Літографія. Вид-во Германа і Барта. Німеччина, Мюнхен, 1827–1833 рр.



Рис. 8. Адам А. Мародери навколо Москви. Літографія. Вид-во Германа і Барта. Німеччина, Мюнхен, 1827–1833 рр.

Однофамілець А. Адама – Ж.-В. Адам³ – представлений у музейному зібранні серіями літографованих аркушів, сюжети яких можна віднести до періоду наполеонівських війн. Ці літографії дають змогу вивчати побут, військові типи і типажі. Деякі зображення виконані з гумором. На жаль, нам не вдалося з точністю встановити назву серії та рік її видання. Відповідно до інформації з Інтернет-ресурсів, можна приблизно датувати цю серію 1840-ми рр. Згідно олівцевих позначок на звороті деяких аркушів (ГРЛ–1113 «ЦІМ 302 іст. іл.»; ГРЛ–1111 «ЦІМ 303 іст. іл.»; ГРЛ–1112 «ЦІМ 310 іст. іл.»), можна припустити, що вони у 1935–1938 рр. знаходились в колекції Центрального історичного музею, коли Музей України став його філією.

З невизначеної серії літографій походять 6 аркушів: «Армійські костюми періоду Республіки», «Воєнні костюми періоду Імперії», «Пам'ять про кампанію», «Пам'ять про гарнізон»,

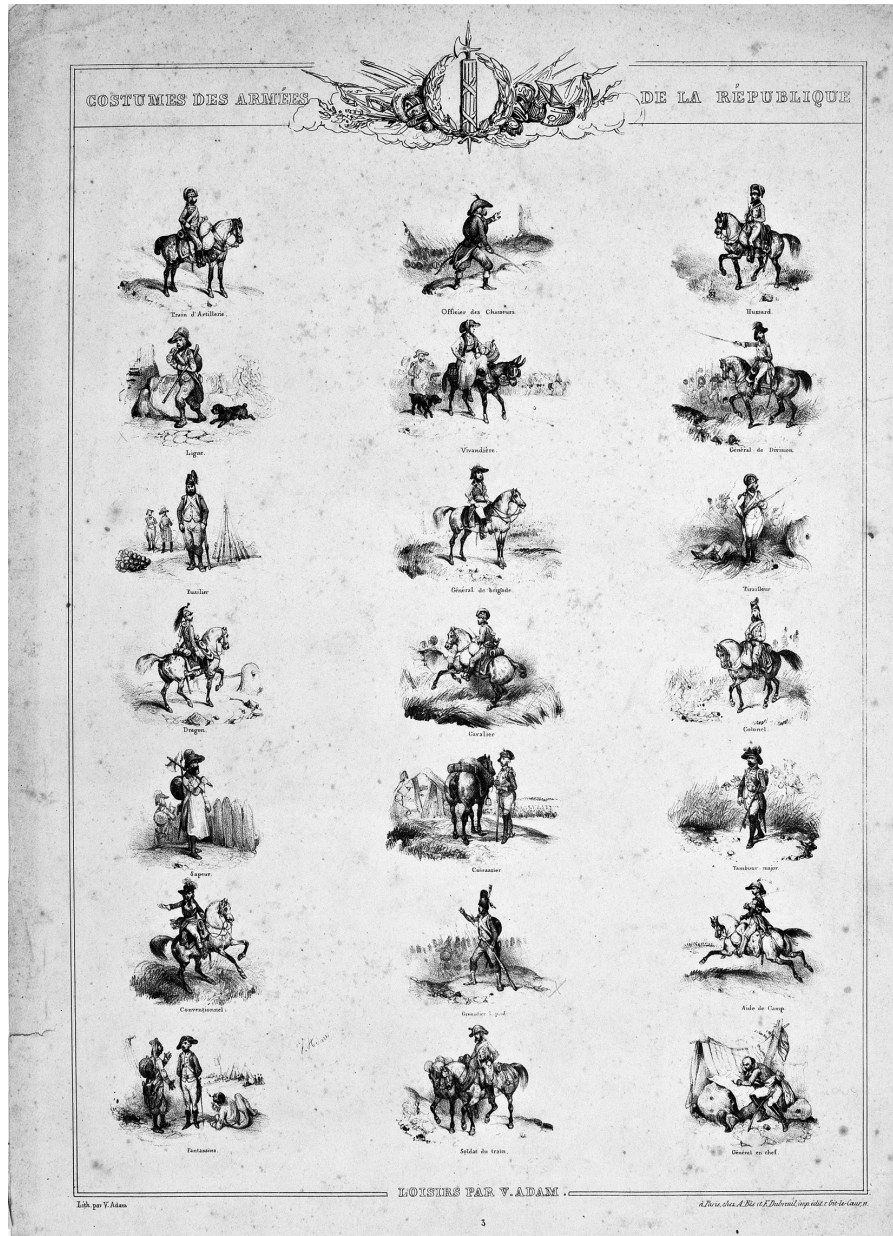


Рис. 9. Адам Ж.-В. Армійські костюми періоду Республіки. Літографія. Франція, 1840-і рр.

³ Жан Віктор Вінсент Адам (1801–1867) – французький літограф і живописець. Син відомого гравірувальника на міді, він звернув на себе увагу картиною «Ермінія, яка доглядає пораненого Танкреда», виставленою в 1819 р. Адам обирає сюжети з французької історії, переважно з життя Генріха IV, сцени з революції і Наполеонівських походів, які він зображував до 1838 р. Крайні з них знаходяться у Версальській галереї. Подальша його діяльність обмежувалась літографією. Помер Ж.-В. Адам 1 січня 1867 р. у Вірофле, біля Парижу [5, 69].

«Нещасні випадки під час верхової їзди», «Нещасні випадки з транспортом». На кожному аркуші – 9–21 чорно-білі зображення, кожне з яких має назву французькою мовою.

«Армійські костюми періоду Республіки» (ГРЛ–158) (рис. 9) представляють військових в уніформі Першої французької Республіки (1792–1804). На аркуші «Воєнні костюми періоду Імперії» (ГРЛ–388) представлені військові костюми Франції 1804–1814 рр. Наступні два аркуші «Пам'ять про кампанію» (ГРЛ–428) та «Пам'ять про гарнізон» (ГРЛ–1113) показують побут військових під час війни та перебування в одному з гарнізонів. Ми бачимо, як французькі військові переносили важкі побутові умови, зокрема «14-градусний холод» та «36-градусну спеку», як свідчать назви сюжетів. Сюжети з аркуша «Пам'ять про гарнізон» (рис. 10) представляють кілька окремих «історій», що починаються з «підкорення» місцевою жіночкою гарнізонного офіцера. Інші сюжети представляють розваги військових: гра в карти, вечерея у шинкарки, прогулянка з дамами, сутички і дуелі. Останній сюжет «Зміна гарнізону» показує прощання військового з невтішною жіночкою.



Рис. 10. Адам Ж.-В. Пам'ять про гарнізон. Літографія. Франція, 1840-ті рр.



Рис. 11. Адам Ж.-В. «Повернення з прогулянки» з аркуша «Нещасні випадки у верховій їзді». Літографія. Франція, 1840-і рр.

Наступні дві літографії «Нещасні випадки під час верхової їзди» (ГРЛ-1111) та «Нещасні випадки із транспортом» (ГРЛ-1112) представляють трагічні сцени, але авторські назви під сюжетами надають їм гумористичного забарвлення. Так сюжет «Повернення з прогулянки» з аркуша «Нещасні випадки під час верхової їзди» зображує вершника, що хотів проїхати на коні під аркою і зачепився головою (рис. 11). У сюжеті «Вдало прибули» з аркуша «Нещасні випадки із транспортом» диліжанс проїжджає під аркою будинку, а два чоловіки, що сидять на даху диліжанса, майже вриваються в стіну над аркою (рис. 12).

Однією з яскравих робіт Ж.-В. Адама в колекції музею є ілюмінована аквареллю літографія з зображенням офіцера гусарського полку (ГРЛ-2912) (рис. 13), що, гадаю, походить з альбому «Уніформи Російської армії, а також військовий костюм Грузинів, Башкирів, Киргизів, Донських козаків, Ногайців, Осетинів, Козаків Чорноморського полку, Абхазів, Черкесів, Імеретинців, Туркменів, Інґетинців, Лезгинів, Калмиків, Сибірських Татар». Альбом видало у Парижі видавництво Лемерсьє, Бенард і К° у 1850 р. [6]. Завдяки реконструкторам Київського клубу військово-історичної антропології Анатолію Солояну, Євгену Бондаренку та Юрію Доценку вдалося встановити, що зображений є офіцером Київського гусарського полку, створеного після війни 1812 р., приблизно в 1825 р. Про саму літографію можна сказати, що вона виконана з величезною майстерністю, виписана кожна деталь військового костюму, передано образ бойового офіцера, дуже вдало виконаний кінь.

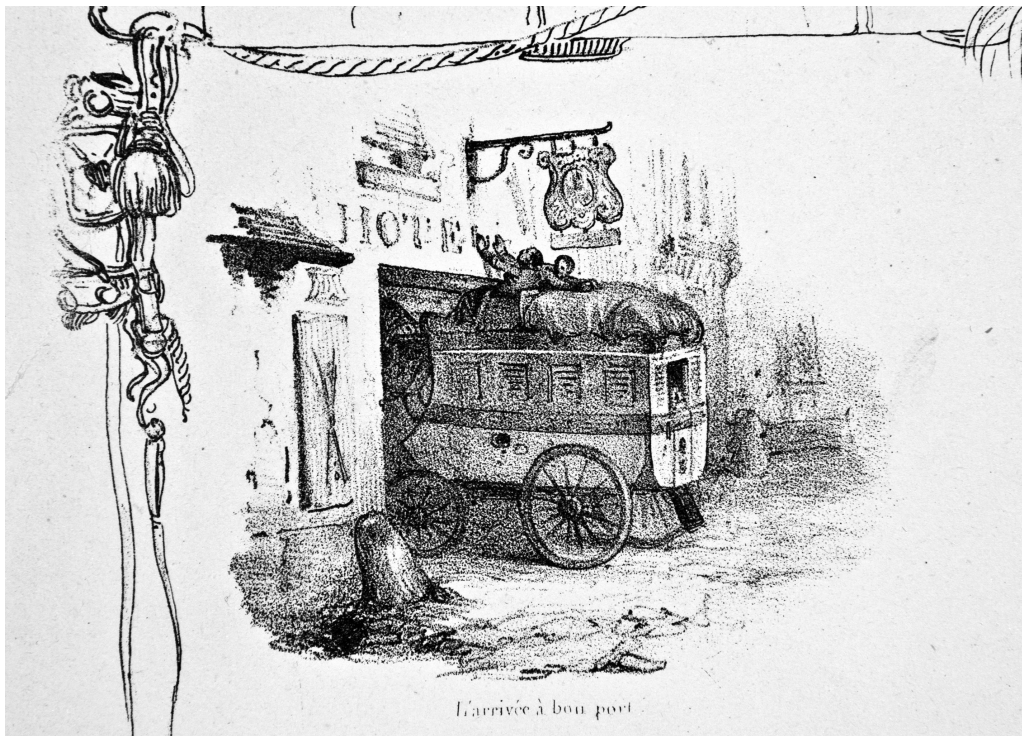


Рис. 12. Адам Ж.-В. «Вдало прибули» з аркуша «Нещасні випадки з транспортом». Літографія. Франція, 1840-і рр.



Рис. 13. Адам Ж.-В. [Офіцер гусарського полку]. Кольорова літографія. Вид-во Лемерсьє, Бенард і К°, Франція, 1850-і рр.

Розглянуті літографії Альбрехта та Жана-Віктора Адамів є інформативними, дають уявлення про військові події XIX ст., уніформу тих часів, а також яскраво ілюструють побут військових. Завдяки літографіям А. Адама можна реконструювати події Вітчизняної війни 1812 р. Вся колекція є цінним історичним джерелом та вагомим надбанням фондової колекції образотворчого мистецтва НМІУ.

Джерела та література

1. *Асвариш Б.* Русский поход Альбрехта Адама // **Русское искусство**, № II. Москва, 2012.
2. *Букреева Е., Назарян Е.* Изображения военнопленных российской армии в произведениях печатной графики из собрания Государственного Исторического музея // **Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы: Мат. Международной науч. конф., 2-4 сентября 2013 г.** Бородино, 2014.
3. *Горшков Д.* Анализ литографии А. Адама «Марш дивизии Пино, 16 июля 1812 г.» // **Воин.** Приложение № 1. Наполеоновские войны. Самара, 2004.
4. **Русский альбом Альбрехта Адама: каталог выставки /** Государственный Орден Ленина Эрмитаж. Ленинград, 1990.
5. **Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der antike bis zur gegenwart begrundet von Ulrich Thieme und Felix Becker.** Т. I. Leipzig, 1907.
6. Архив аукциона №17(61). Лот 106. [Адам Виктор. Униформы Русской армии, а так же военный костюм Грузин, Башкиров, Киргизов, Донских казаков, Ногайцев, Осетин, Казаков Черноморского полка, Абхазов, Черкесов, Имеретинцев, Туркмен, Ингетинцев, Лезгин, Калмыков, Сибирских Татар. Париж, Lemercier, Benard et Co, 1850] [Электронный ресурс]. – **Аукционный дом «Кабинетъ».** – Режим доступа: <http://www.kabinet-auktion.com/auction/books17/106/> – Назва з екрану.
7. *Гоков О.* Корреспонденты в Российско-Турецкой войне 1877–1878 гг. на Балканском полуострове [Электронный ресурс]. **Россия в красках.** – Режим доступа: http://ricolor.org/history/voen/bitv/xix/20_01_2011/ – Назва з екрану.
8. Мародерство Великой армии [Электронный ресурс]. **Спецпроект православного журнала «Нескучный сад».** – Режим доступа: <http://1812.nsad.ru/6> – Назва з екрану.
9. **Пино Доменико** [Электронный ресурс]. Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пино,_Доменико – Назва з екрану.
10. **Шевардино** [Электронный ресурс]. Википедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Шевардино> – Назва з екрану.

Олена Миронюк

ОСОБИСТА КОЛЕКЦІЯ ІКОН АРХІМАНДРИТА ПОРФИРІЯ УСПЕНСЬКОГО

У цій статі розглянуто не історичний, а мистецтвознавчий аспект значення ікон з особистої колекції Порфірія Успенського. Її новизну визначає структурованість зібраного матеріалу, а актуальність теми – роль, яку відіграють візантійські ікони у світовому мистецтві.

У відділі західноєвропейського мистецтва НММХ зберігаються чотири ікони, виконані у техніці енкаустики – живопису восковими фарбами, поширеного в пізньоантичному мистецтві. Енкаустика створювала ефект ілюзійної правдоподібності кожної конкретної форми, а також містичний зв'язок між людиною, яка молиться, та святим [3, 18]. Ікони з Києва вважають найбільш давніми зі збережених. Більшість візантійських ікон знищили іконоборці. Київські ікони вціліли завдяки тому, що потрапили до монастиря на Синаї [4, 70]. Пізніше ці ікони надійшли до особистої колекції архімандрита Порфірія Успенського, який, перебуваючи в Єрусалимі і подорожуючи, зібрав колекцію мистецьких пам'яток християнського Сходу. Незважаючи на відсутність спеціальної історичної освіти, П. Успенський багато часу приділяв самоосвіті, працюючи в бібліотеках, архівах, знайомлячись з історичними, архітектурними та епіграфічними пам'ятками під час відвідування святих місць [6].

Перебуваючи в Києві, архімандрит Порфірій відкрив свою колекцію широкому загалу: вона була доступна для відвідувачів як домашній музей [6, 32]. Про це писав І. Срезневський: «...Преосв. Порфирий имеет... собрание подлинных образов на досках... хранится в особенных шкафах в одном из кабинетов преосвященного... есть вещи драгоценные для археолога... И все это, все собранное преосв. Порфирием, не утаивается им для самого себя или для немногих к нему близких. Все это открыто всякому достойному доверия. Обширная столовая архиерейского дома в Золотоверхомихайловском монастыре, где он живет, превратилась в общедоступный музей древностей, где вы можете работать с полным удобством, имея все под рукою, несколько не беспокоя гостеприимного хозяина, куда он заходит только для справок или для ученой беседы с Вами, с готовностью сообщит Вам дополнительные сведения, путевые припоминания, объяснения, соображения. И в этих беседах преосв. Порфирий столько же общителен, как и в позволении пользоваться его собраниями. Само собою разумеется, что он не из тех собирателей, которые сами не знают, что у них есть: он знает свое богатство до мелочи; а потому и может снабжать работающего у него не только важными, но нередко и необходимыми указаниями...» [8, 368].

У своєму заповіті Порфірій, подібно до іншого відомого тогочасного київського колекціонера, А. Муравйова, лишив своє зібрання Церковно-археологічному музею Київської духовної академії [7, 33]. У серпні 188 р., після смерті Порфірія, сорок дві ікони, придбані на Синаї, в Єрусалимі та на Афоні, його духівник – настоятель московського Данилова монастиря – архімандрит Амфілохій передав вказаному музею, директор якого М. Петров зазначав, що Порфірій «...и сам не понимал истинного значения... икон своей коллекции». М. Петров високо цінував це зібрання: «...Особенную важность в церковно-археологическом отношении имеют коллекции древних восточных икон... тщательно собиравшиеся преосвященным Порфирием в его долговременное пребывание на Востоке и во время частых и многократных путешествий... Из его печатных и письменных ученых трудов можно видеть, что покойный преосвященный Порфирий старался собрать образчики христианской древней иконописи и книжной живописи... с самых древних времен их существования... и притом у разных христианских народов Востока... В некотором отношении они могут идти в сравнение с коллекцией икон... А. П. Муравьева, но превосходят ее количеством». Першим науково досліджувати колекцію в Києві почав А. Прахов, якого особливо вразила ікона «Мученик та мучениця»: «Признаться, я в первый раз в жизни вижу такую икону» [8, 371].

З 1940 р. ікони знаходилися в Київському музеї західного і східного мистецтва (нині – НММХ), про що писав тогочасний директор музею В. Овчинніков: «В конце 1939 года я был членом комиссии по проверке, сохранности и учету экспонатов Киевского антирелигиозно-

го музея и обнаружил эти иконы в одном из сырых полутемных помещений, пыльными и грязными, забытыми на каком-то подоконнике. Дальнейшее их пребывание здесь грозило иконам гибелью. Тем не менее, мне их не отдавали. Написал я письмо в Центральный Комитет Компартии Украины. И лишь тогда эти ценнейшие произведения были переданы в мой музей, их отреставрировали и включили в постоянную экспозицию...» [2].

Одна з цих ікон, образ «Богоматері з немовлям» датується VI ст. – часом першого блискучого розквіту візантійського мистецтва [5, 24]. Зображення Богоматері поясне; на лівій руці вона тримає немовля Христа, який має пропорції дорослої людини та простягає руку ліворуч, куди й повернута голова Марії. Ймовірно, це була парна ікона: на іншій дошці мали бути зображені волхви, що приносять дари [4, 70]. У цій іконі відчувається зв'язок з традиціями античності, виражений у досить вільній композиції, природності руху постатей, об'ємно-пластичному вирішенні форм та чуттєвому трактуванні майстром релігійного образу. Стримані колірні поєднання вбрання підкреслюють сяяння золотого вінця, оздобленого орнаментом з наколювань. На складках вбрання Марії збереглися рештки золотих штрихів-ассистів. Яскрава смуга, що відділяє німб від синього тла, характерна для найраніших візантійських ікон. Виразність і техніка виконання «Богоматері з немовлям» споріднюють її з пізньоантичними фаюмськими портретами [5, 24].

Ікона «Святі Сергій та Вакх» датується VII ст. Зображені погруддя святих, в руках вони тримають хрести – символ своєї мученицької смерті. На шиях в них залізні обручі, за легендою вдягнені за наказом імператора Максиміана [4, 71]. Написи СЕРГІО(С) та ВАХОС у верхній частині ікони виконані чорнилом та мають пізні походження, як і закріплена кованими цвяхами рама [1].

Образи «Богоматір з немовлям» та «Св. Сергій та Вакх» є шедеврами енкаустичного живопису. Вони швидше за все, створені в Константинополі і тому їх цікаво порівняти. Ікона «Св. Сергій та Вакх» відображає подальший етап розвитку іконописного канону. На відміну від образу Богоматері, в ній більше іконописних рис. Проте обидві ікони схожі між собою: однаково відображені античні традиції у трактуванні об'єму світлотіньовим ліпленням, використанні різноманітних відтінків, у схожості типів облич та далекій від аскетизму чуттєвості.

Джерела та література

1. Живкова О. Синайские иконы. 19.03.2005 [Електронний ресурс]. – Веб-сайт: **Українська Православна Церква**. – Режим доступу: <http://archiv.orthodox.org.ua/page-1525.html>. – Дата звернення: 28.02.2015. – Назва з екрана.

2. Кончин Е. Эти неисповедимые судьбы. Москва, 1990.

3. Лидов А. Византийские иконы Синая. Москва, 1999.

4. Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков. Ленинград, 1986.

5. Музей западного и восточного искусства в Киеве: Альбом. Киев, 1983.

6. Пятницкий Ю. Византийская и поствизантийские иконы в России [Електронний ресурс]. – Веб-сайт: **Несусвет**. – Режим доступу: <http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/pyatnitsky.htm> – Дата звернення: 15.10.2015. – Назва з екрана.

7. Срезневский И. Собрание епископа Порфирия. Санкт-Петербург, 1867.

8. Этингоф О. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России: дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.04. Москва, 2006.

Володимир Індутний

**СТИЛІСТИЧНИЙ ТА ТРАСЕОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ КАРТИНИ
ПАУЛЯ ПІТЕРА РУБЕНСА «ВЕНЕРА ТА АМУР»**

Культурні цінності – це будь які речі здатні задовольняти гуманітарні потреби людей у їх причетності до етичних та моральних норм суспільства, а також у здійсненні обрядів символного обміну [4]. Їх якість визначається сукупною інформацією про відношення до видатних людей, подій історії та культурних традицій й не залежить від фізичних властивостей, хімічного складу матеріалів або прав власності. Ця трансцендентність є головною ознакою пам'яток культури та визначальною відмінністю від інших видів товарів.

Експертиза та оцінка культурних цінностей це класичний приклад пошуку раціональних¹ рішень на множині невичерпної й частково недоступної інформації гуманітарного змісту. Така робота потребує трудомісткого пошуку і аналізу індивідуальних та унікальних атрибутивних ознак об'єктів, що в науковій парадигмі є предметом вивчення евристики [10, 12].

Проблемним питанням цієї роботи буде визначення прикладної цінності евристичних методів у процесі розв'язання складних експертних завдань ідентифікації, оцінки якості та автентичності культурних цінностей. Очікуваним результатом наших досліджень будуть як конкретні результати експертизи полотна відомого художника, так й формулювання рекомендацій щодо пошуку найбільш прийнятних регламентів для вирішення практичних завдань оцінки рівня автентичності й відповідно, якості та вартості культурних цінностей в цілому.

На думку більшості авторів [8, 12], евристичними методами вирішення завдань є способи знаходження відповідей, обґрунтованих здогадками, інтуїцією або неповними даними про об'єкт. Результати евристичних рішень не вважаються повністю доведеними, вони часто є ірраціональними, але, якщо існує велика ймовірність того, що вони описують реальний стан речей та допомагають вирішити поставлене перед науковцем завдання в цілому, їх приймають як істинні.

В практиці експертизи культурних цінностей часто виникає ситуація, коли евристичні рішення є єдиним шляхом одержання результату. Відтак, виникають питання: як навчити евристичному способу мислення; як уніфікувати основні види діяльності експерта; які поради слід мати на увазі при оцінці якісних характеристик об'єктів, що описуються необмеженою кількістю інформації, більша частина з якої є суб'єктивною за природою? І, звичайно, відповіді на ці запитання безпосередньо стосуються оцінки якості й вартості пам'яток культури, а також рівня їх автентичності. Сукупність отриманих відповідей визначає можливість об'єкта бути товаром.

Єдиним, на наш погляд, шляхом якісної оцінки пам'ятки культури є пошуки індивідуального й унікального – таких ознак об'єкта вивчення, які вирізняють його у ряду інших споріднених об'єктів й можуть виступати критеріями – описуватися висловлюваннями, істинних у двох або більше альтернативних семантично підпорядкованих та взаємно пов'язаних висловлюваннях. Отже, евристичні рішення є універсальним інструментом досвідчених й спостережливих дослідників.

Експертиза культурних цінностей є евристичною дисципліною, яка базується на власних спостереженнях дослідника та його вмінні виявити індивідуальні та унікальні особливості об'єктів вивчення. Досвідчені мистецтвознавці здатні за стильовими та трасологічними ознаками впізнати твори різних художників й часто однозначно вказати на незаперечні докази їх автентичності. Якщо спробувати розібратися у природі цієї здатності, відповідь буде дуже простою й пов'язаною з тим, що кожен художник має «власний почерк» – по-своєму змішує фарби, виписує контрастні деталі, вибирає колір тіні, створює колорит об'єктів та тіней, пропорції тощо. Спостереження ознак, притаманних конкретному художнику, є джерелом інфор-

¹ Достатніх для вирішення проблеми та однозначно відтворюваних.

мації, яка служить підставою для прийняття відповідного евристичного експертного рішення. Мистецтвознавці у цих випадках посилаються на окремі методи пошуків характерних (індикаторних) ознак творчості художника, стилістичного й трасеологiчного аналізу його творів.

Отже, окремі види стилістичної та трасеологiчної інформації, представлені у конкретних візуально спостережених ознаках, майже неможливо підробити. Водночас хімічний склад фарб та наповнювачів підробити досить просто, адже вони є універсальною та тиражованою складовою об'єкта дослідження.



Рис. 1. Картина П. Рубенса «Венера і Амур», представлена на експертизу

Важливо також відзначити, що для проведення експертних робіт слід дотримуватися загальних порад щодо укладення супровідної (атрибутивної) інформації до пам'яток культури (Науково-уніфікованого паспорта музейного предмета [11]).

Враховуючи евристичний характер діяльності експерта культурних цінностей, ми рекомендуємо діяти у такій послідовності:

- візуально вивчити об'єкт експертизи з метою пошуку комплексу ознак, які можуть виявитися індивідуальними або унікальними;
- створити колекцію еталонів – добірку споріднених предметів, відомості про автентичність яких не викликають сумнівів;
- формулювати критерії оцінки інтенсивності прояву виявлених індивідуальних ознак, а також проектувати шкали для оцінки якості об'єкта;
- укласти протокол для стилістичного та трасеологiчного опису предмету вивчення;
- обрахувати міри споріднення [3, 10] між об'єктами на множині їх властивостей та групи похідних властивостей першого рівня, представлені взаємними співвідношеннями властивостей, які знаходяться в колекції еталонів, а також об'єкта нашого вивчення;
- проаналізувати обраховані показники споріднення та побудувати графічну модель спорідненості досліджуваних об'єктів;
- формулювати висновки і, зокрема, висловлювання щодо можливості включення об'єкту вивчення до множини еталонів, що є класичним завданням з теорії розпізнавання образів [1, 2].



Рис. 2. Фрагмент картини П. Рубенса «Венера і Амур», представленої на експертизу

Спробуємо на конкретному прикладі показати дієвість такого підходу у вирішенні питання щодо автентичності твору живопису видатного майстра XVII ст. На експертизу до ТОВ «АртАналітікс» було представлено картину «Венера та Амур» (1612 р.; олія, дубова дошка; 78,3 x 56,7 см), яка, за інформацією власника, є творчим спадком Пітера Пауля Рубенса (рис. 1). Авторський підпис відсутній; стан збереження задовільний. Присутні сліди професійних реставраційних робіт – чищення поверхні та відновлення фарбового шару на окремих ділянках (рис. 2).

Таблиця 1.

Твори П. П. Рубенса, використані при проведенні дослідження (режим доступу: <http://rybens.ru/religion/>; <http://smallbay.ru/x.html>, режим доступу: <http://gallerix.ru/>) та номери протоколів їх описів; № 1 – експерований твір

№ протоколу та додатку до висновку	Назва твору мовою джерела інформації	№ протоколу та додатку до висновку	Назва твору мовою джерела інформації
2	Юдиф з головою Олоферна	9	Аллегорія Франції в лиці Марії Медичі
3	Туалет Венери	10	Борей, що викрадає Орифію
4	Вірсавія біля фонтану	11	Сусанна та старці
5	Сусанна та старці	12	Гігієя – богиня здоров'я
6	Святе сімейство зі святими Франциском та Анною і маленьким Іоанном Хрестителем	13	Кімон и Перо
7	Пан та Сірінга	14	Венера та Марс
8	Павсій и Глікерія	15	Венера та Амур

Характер розтріскування фарби свідчить про те, що дерево, на якому написана картина, природним чином всохло. Вкриті кракелюром ділянки в процесі реставраційних робіт були частково закриті новим шаром фарби й лаку: в місцях нанесення фарби відсутні заглиблення з старою забрудненою фарбою.

Таблиця 2.

Перелік критеріїв для комплексної оцінки трасеологічних та стилістичних ознак творів

№ п/п	Назва критерію та його короткий опис
1.	Характер відображення окремих ділянок блиску волосся
2.	Рівень випуклості очей, який досягається авторською манерою виписування усіх дрібних деталей.
3.	Округлість очей
4.	Характер зображення тіней на очах
5.	Якість виписування нігтів на руках та ногах.
6.	Характер відображення блиску на нігтях.
7.	Співвідношення контрасту тіні та напів тіні на окремих ділянках тіла
8.	Загальний контраст тіней від предметів
9.	Насиченість тіней
10.	Характер розмиття зовнішнього краю тіні (тієї частини, яка не сполучається з зображеним об'єктом)
11.	Геометрична відповідність тіні до об'єкта що її створює
12.	Контрастність виписування брів
13.	Тонування освітлених ділянок поверхні шкіри білою фарбою
14.	Наявність тонування зовнішньої межі тіла
15.	Контрастність тіней на тканині
16.	Загальне освітлення фону
17.	Наявність тонких та гострих складок на окремих ділянках тканини.
18.	Наявність напівтіней на тканині
19.	Рельєф зім'ятої тканини
20.	Контрастність виписування носа
21.	Рівень тонування тіней на обличчі
22.	Контрастність виписування губ
23.	Ступінь випуклості нижньої губи
24.	Ступінь виділення верхньої губи
25.	Ступінь рельєфності шкіри
26.	Блиск на тонованій тканині
27.	Блиск на білій тканині
28.	Блиск на губах

Сюжет картини цілком відповідає вподобанням художника, в творчому спадку якого більшість творів присвячена міфологічним та біблійним темам.

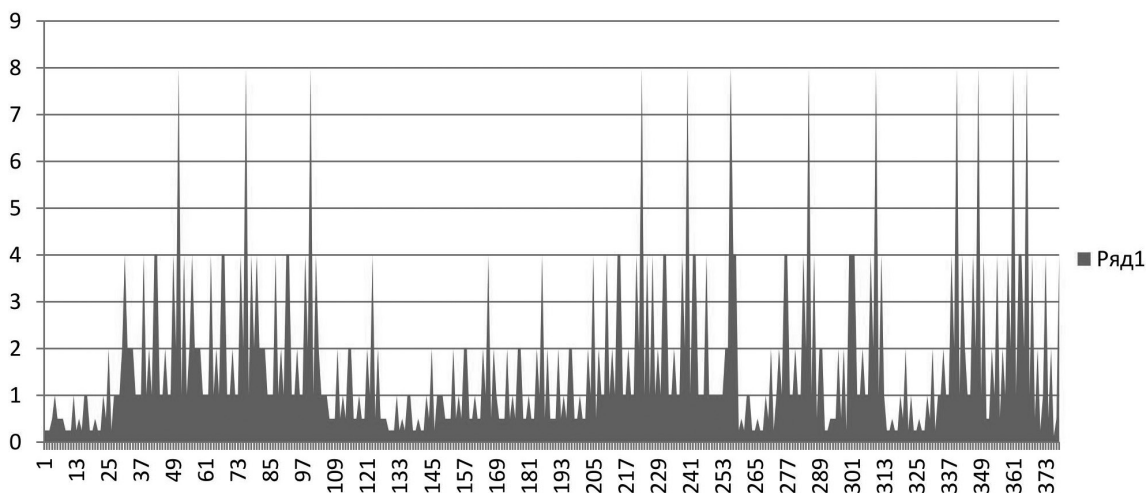
Метою експертизи було підтвердженні авторства твору на основі візуальної ідентифікації та атрибуції комплексу трасеологічних [1] та стилістичних ознак, а також шляхом порівняння з іншими творами П. П. Рубенса.

Для досягнення поставленої мети твір, що підлягав експертизі, а також група з 14-ти інших творів П. П. Рубенса (табл. 1), близьких за наявністю характерних елементів зображення – оголених торсів жінок та дітей, фрагментів червоної тканини, фонових зображень та інших атрибутів – були описані в комплексі критеріїв для трасеологічної й стилістичної ідентифікації з номінальними шкалами оцінки в системі одиниць виміру «біт інформації» [5, 6, 7]. Для цих творів, включно з експерттованим, були укладені відповідні протоколи (табл. 2).

Оціночні 28 критеріїв підбиралися так, щоб у єдиному комплексі рівноважної інформації [4, 5] відобразити особливості «художнього почерку» П. П. Рубенса – технічні прийоми нанесення фарби, особливості їх змішування, контраст освітлених та неосвітлених частин тіла (очі, губи, нігті, брови, рот і ніс), наявність блиску на тканині, губах, волоссі та інших об'єктах. Зверталася також увага на геометричну відповідність тіней й напівтіней, особливості рельєфу

намальованих тканин (білої та червоної), спосіб тонування предметів білою фарбою, виділення художніми засобами основних та другорядних деталей сюжету й відображення оптичних явищ. Означені критерії детермінують відповідний параметричний простір, де кожен твір описується фігуративною точкою. Значимість критеріїв ранжувалася за чотирьохранговою шкалою.

Використовуючи комплекс критеріїв (табл. 2), сформульоване вище завдання можна вирішити, здійснюючи розрахунки показників взаємної спорідненості творів П.П. Рубенса між собою та з твором, представленим на експертизу. Це дозволяє використати загальні принципи розпізнавання образів [2, 4, 7] та, на основі аналізу рівня спорідненості творів між собою, діяти висновку стосовно авторства картини.



Мал. 1. Спектр ідентифікаційних характеристик твору представленого на експертизу.

Міра спорідненості творів визначалася на основі обрахування евклідової відстані [3] між фігуративними точками в параметричному просторі. Для порівняння творів до розрахунків приймалися не абсолютні значення відповідних ознак, кількісно виражених у бітах інформації й зафіксованих у відповідних протоколах оцінки, а їх співвідношення – похідні безрозмірні величини. Порівняння творів здійснювалося за 378-ма параметрами, а їх спорідненість визначалася відстанями у 378-вимірному просторі. Цей підхід корисний для розпізнавання особливостей стилю автора, адже дозволяє враховувати як ступінь вираження окремих ознак, так і ступінь вираження їх у співвідношеннях. Такі характеристики демонструють персональні навички та «почерк» автора. Наприклад, співвідношення між номінально вираженими величинами за критеріями «Загальне освітлення фону» та «Тонування освітлених ділянок поверхні шкіри білою фарбою» вказує на манеру автора надавати значення ефектам блиску при різній інтенсивності освітлення.

Усі 378 співвідношень утворюють послідовність (спектр) ідентифікаційних характеристик (мал. 1), який віддзеркалює специфіку твору й дозволяє порівняти його з іншими. Формалізм спектра є основою порівняння поименованих творів між собою.

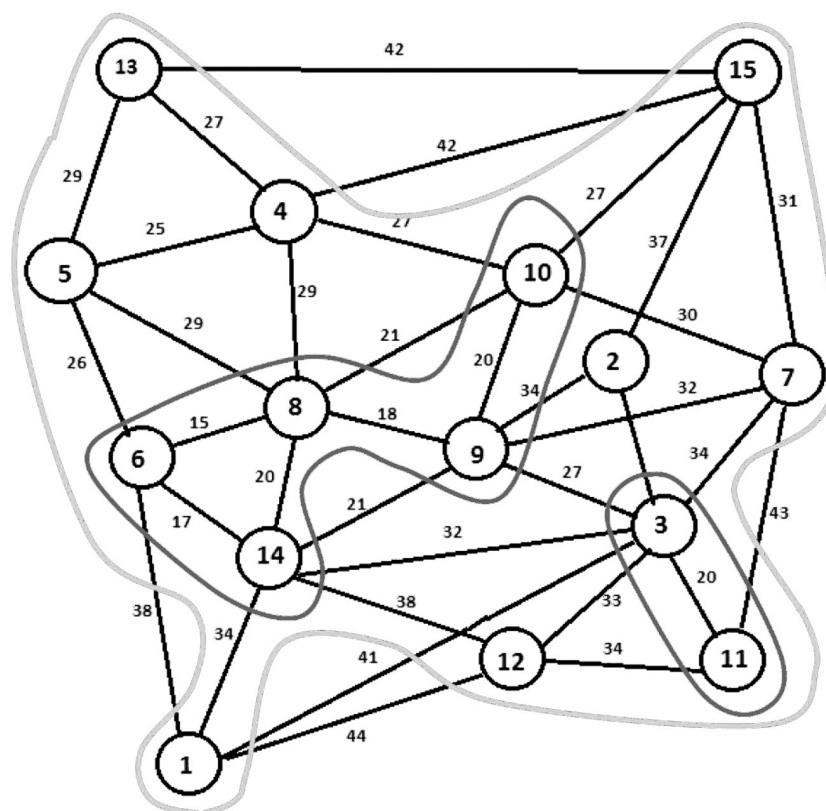
Результати обчислення евклідових відстаней між фігуративними точками представлені в табл. 3.

Використовуючи результати розрахунків евклідових відстаней (табл. 3), побудуємо графічну модель (мал. 2), яка візуалізує спорідненість між дослідженими об'єктами – картинами П. П. Рубенса та твором, представленим на експертизу.

Таблиця 3.

Матриця евклідових відстаней між фігуративними точками, які представляють трасологічні та стилістичні властивості живописних творів у 378-мірному параметричному просторі.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	45,2	41,6	47,6	48,8	38,1	39	34,7	34,7	41	46,6	44,4	50,2	34,5	46,6
2		23,7	35,2	38,8	31,4	41,9	31,5	34,9	28	25,4	31,6	33,4	29,3	37,7
3			38,8	42,8	33,6	41,7	33,1	37,4	30,9	20,2	29,7	33,9	32,9	38
4				25	25,5	39,4	29	32	27,2	32,2	42,2	27,2	32,7	42,2
5					26,8	37,9	29,9	32,7	28,6	36,1	45,5	29,6	34,9	42,1
6						32,2	15,6	19,8	20,6	32,4	35,9	31,2	17,7	32,7
7							32	32,8	30,6	43,6	44,6	45,8	33,6	31,7
8								18,2	25,3	31,9	37	32,5	20,1	35,8
9									29,5	38,3	42,6	38,2	21,8	39,8
10										30	33,1	30,3	25,5	27,1
11											34,4	26,4	35,2	41,1
12												40	38,8	40,4
13													35,9	42,5
14														34,3



Мал. 2. Схематичне відображення структури спорідненості досліджуваної групи творів. Цифрами позначені відповідні твори П. Рубенса згідно з табл. 1 (№1 – експертований твір). Червоною лінією позначено групу найбільш споріднених творів (1–2 гр.), відмінності між якими визначаються показниками евклідових відстаней (табл. 3) – до 20 ум. од., зеленою лінією – твори, відмінності яких визначаються показниками евклідових відстаней – 35 ум. од.

Слід зазначити, що точне відображення просторової структури, утвореної фігуративними точками (які вказують на місце об'єкта в багатовимірному параметричному просторі) на двовимірному малюнку неможливе. Приблизну графічну схему таких співвідношень можна побудувати методом трьох точок. Для цього у матриці споріднення знаходять три найбільш близькі між собою точки, евклідова відстань між якими найменша. Ці точки, як відомо з основ стереометрії, завжди знаходяться в одній площині і їх співвідношення можуть бути адекватно відображені в площині малюнка. Далі знаходимо ще одну групу з трьох менш споріднених між собою об'єктів та відображуємо їх на площині та на визначеній відстані від першої групи. Знайшовши третю групу ще менш споріднених фігуративних точок, можемо віднайти таку уявну площину, у межах якої (звичайно, не точно) будуть лежати усі три поймаєні групи фігуративних точок. Процедура продовжуємо до відтворення повної графічної моделі відношень, яка містить усі фігуративні точки (мал. 2).

В результаті вивчення характеристик спорідненості живописних творів між собою, а також з експертним художнім твором, дійдемо висновку, що твори П. П. Рубенса, які ми досліджили, можна поділити на кілька груп за показниками спорідненості. 1-а й 2-а описують художні твори високого рівня споріднення, евклідова відстань між якими не більша за 20 умовних одиниць (мал. 2). Це – картини № 3, 6, 9, 10, 8, 11, 14. Відповідні фігуративні точки (мал. 2) обведені червоною ізолинією (табл. 1). Для цих картин також характерні близькі значення оціночних характеристик за багатьма ознаками. Вони можуть вважатися еталонними авторськими й відображають найбільш сталі навички техніки малювання П. П. Рубенса, а також вказують на відсутність ознак реставраційних робіт або втручання учнів П. П. Рубенса, яким він подеколи довіряв дописувати деталі власного твору.

Третя група творів, фігуративні точки якої обведені зеленою ізолинією (мал. 2), характеризує множину представлених до експертизи картин, описану ознаками, що у комплексі співвідношень стилістичних та трасологічних показників вказують на наявність більш суттєвих відмінностей між ними, обумовлених специфікою сюжетів, роботою учнів П. П. Рубенса та втручанням реставраторів. Інтервал (21–35 од.) визначає спорідненість цих творів.



Рис. 3. Картина П. Рубенс «Венера та Марс»

Експертований твір «Венера та Амур» (рис. 1) належить до 2-ї групи споріднених творів, а отже, має бути зарахований до творчого спадку П. П. Рубенса. Водночас зауважимо, що цей твір змінений – менш контрастний, дещо відмінний за колористикою (що може пояснюватися незадовільними умовами зберігання або виділенням соків з дубового дерева), має інше тонування тіней, містить реставровані ділянки з правками зображення новою фарбою. Це пояснює його незначну відмінність від решти інших оригінальних творів.

Найбільш близьким твором до експертованого є картина «Венера та Марс» (евклідова відстань – 34), де збереглися характерні стилістичні особливості написання картин П. П. Рубенсом (рис. 3).

Визначена спорідненість дозволяє відтворити уявний вигляд експертованого твору в авторському виконанні. Порівнюючи та аналізуючи відмінності у оцінках якісних параметрів, представлених у протоколах 1 (експертований твір) та 14 («Венера та Марс»), відзначимо наявність високого контрасту, делікатного нанесення тіней й напівтіней, стриманість у використанні білої фарби для відображення ефектів блиску на волоссі, тканині та предметах, більш темне тло та інші трасологічні й стилістичні ознаки картини «Венера та Марс», які пояснюють відмінність її стосовно експертованого твору. Отже, реставрація експертованого твору нівелювала деякі авторські ознаки й вплинула на загальні враження від його візуалізації.

Особливістю експертованого твору є суттєві стилістичні та трасологічні відмінності (які описуються високим показником евклідової відстані – 46 од.) від картини «Венера і Амур» з Віденської Академії мистецтв (рис. 4). Це, зокрема, демонструє порівняння протоколів № 1 та № 15.



Рис. 4. П. Рубенс «Венера і Амур». 1614 р.; Академія мистецтв Відень (режим доступу: <http://gallerix.ru/album/Rubens>)

При візуальному спостереженні помічаємо не характерну для П. П. Рубенса манеру зображення очей Венери. Ліве око геометрично відрізняється від правого, ніс не виглядає рівним (а саме таким він має бути у давньогрецьких богів), тінь та напівтінь від руки на нозі Венери не співпадають, тонування тіней слабке, контраст картини більший та не виправдано високий, крильця ангела реалістичні, тонування освітлених частин предметів в картині виконане білою фарбою; не контрастно відображені палички у вогнищі, камінь ліворуч вогнища, вогонь та інші «дрібниці». Віденська картина має трасологічні та стилістичні особливості, які не відповіда-

ють манері письма П. П. Рубенса, що викликає певний сумнів щодо її автентичності або стану збереженості. Можливо, картина була змінена під час реставраційних робіт або є копією.

В результаті проведеної роботи та аналізу матриці спорідненості поймає названих вище художніх творів дійдемо висновку про те, що протокол для трасологічного й стилістичного дослідження достатньо чутливий й дозволяє робити обґрунтовані зауваження щодо автентичності і стану збереженості особливостей «почерку» автора. Разом з тим, ми не відкидаємо того, що використання інших критеріїв у протоколі може суттєво вплинути на деякі висновки.

Найбільша евклідова відстань (дуже контрастна стилістика їх написання) спостерігається між експертним твором, твором № 13 «Венера та Амур» та «Кімон та Перо» (табл. 3). Перша картина написана на темному тлі, тіні підкреслені, виписані усі деталі тільки головних персонажів. Друга – на світлому тлі з деталізацією усіх, зокрема, другорядних, деталей. Відмінними є також характер зображення тканини, накладання тіней і напівтіней, використання ефектів блиску та інших трасологічних особливостей. Разом з тим, ці відмінності можна пояснити змінами, які відбулися з полотном протягом тривалого часу зберігання в несприятливих умовах.

Отже, представлений до експертизи твір слід відносити до творчого спадку П. П. Рубенса.

Джерела та література

1. Бонгард М. М. **Проблема узнавания**. Москва, 1967.
2. Гренандер У. **Лекции по теории образов**. Т.1. Москва, 1979.
3. Елисеева И. И., Рукавишников В. О. **Группировка корреляция, распознавание образов**. Москва, 1977.
4. Бодриар Ж. **Символічний обмін і смерть**. Львів, 2004.
5. Індутий В. В. **Оцінка культурних цінностей**. Київ, 2009.
6. Індутий В. В. Ринки культурних цінностей: Порівняльний аналіз // **Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв**. 2014, № 1.
7. Індутий В. В. Формула Р. Хартлі та прогнозування вартості пам'яток культури // **Альманах «Культура і сучасність»** / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2014, № 12.
8. **Трасология и трасологическая экспертиза**. Учебник. Москва, 2002.
9. Кассандров О. Н., Лебедев В. В. **Обработка результатов наблюдений**. Москва, 1970.
10. Эврил К. Эвристика // **Наука и жизнь**, 1984, № 2.
11. **Наказ Міністерства Культури і мистецтв України від 25.10.2001 р. № 653**, зареєстрований Міністерством юстиції України від 14.02.2002 р. № 144/6432.
12. **Пошукове (Евристичне) навчання** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://sites.google.com/site/iktjanejane/2-tema-posukove-evristicne-navcanna> – Назва з екрана.

Наталія Сапфірова

ПРЕДМЕТИ ФАБРИКИ ХУДОЖНЬО-ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ Й. МАРШАКА У ЗБРАННЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАКОРДОННИХ МУЗЕЇВ

Ювелірна продукція київської Фабрики художньо-ювелірних виробів Йосипа Маршака (була заснована 2 травня 1878 р., працювала по серпень 1918 р.), представлена у музеях, нечисленна порівняно з загальною кількістю виробів. Наприкінці XIX ст. фабрика була лідером ювелірного виробництва у Південно-Західному краї і займала почесне місце серед ювелірних фірм Російської імперії [2, 52; 7].

Асортимент фірми складався із прикрас, виробів із срібла, подарунків, знаків, жетонів та медалей. Прикраси виготовляли із золота, платини, срібла, перлів і дорогоцінного каміння – діамантів, рубінів, смарагдів, синіх сапфірів. Як вставки у прикраси використовували бірюзу, опал, аметист, шерл (турмалін), місячний камінь. Зі срібла виготовляли посуд, туалетні та письмові прибори, накладки на бювари, подарункові адреси, альбоми, пам'ятні блюда та сільниці [17, 18]. Фірма виконувала замовлення до визначних подій з життя Києва: візитів царської родини та урядовців, пам'ятні подарунки державним службовцям та почесним громадянам, які належали до фінансової, промислової та культурної спільнот [2, 52; 21, 6].

Вироби фабрики зберігаються у вітчизняних та зарубіжних музеях: НМІУ та його філії – Музеї історичних коштовностей України (Київ), Музеї однієї вулиці (Київ), Вінницькому обласному краєзнавчому музеї (Вінниця), Державному історичному музеї та Російському національному музеї (обидва – Москва, РФ), Державному Ермітажі та Музеї Фаберже (обидва – Санкт-Петербург, РФ).

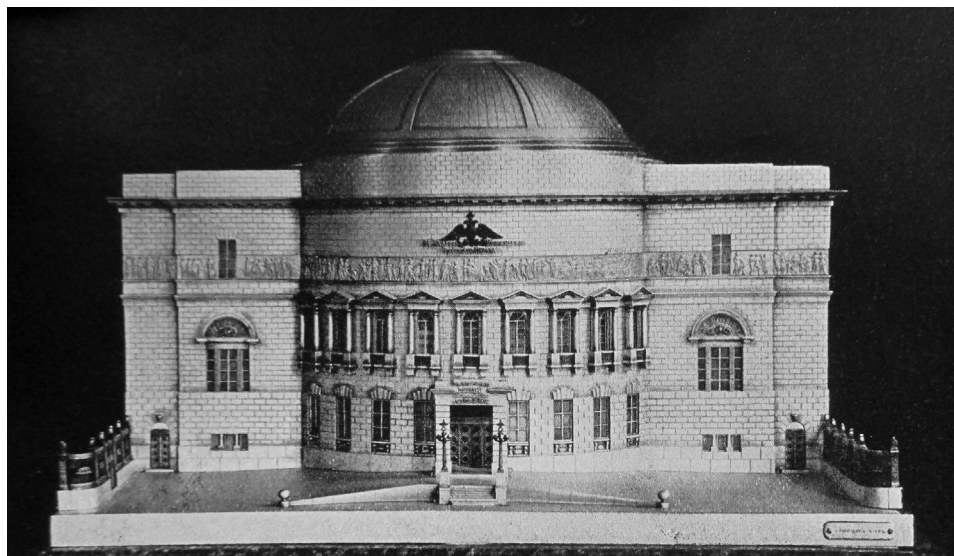


Рис. 1. Срібна модель Педагогічного музею. З Альбому Всеросійської виставки у Києві. 1913 р.

Однією з найбільших в Україні колекцій виробів фабрики володіє Музей історичних коштовностей України [1, 69]. Взірцем продукції у стилі модерн [20] є підстаканник «Дракон», що неодноразово експонувався на виставках й ілюстрації якого опубліковано у тематичних виданнях [5, 90; 11, 69; 12, 224; 22, кат. № 210]. Унікальним експонатом є і меморіальний срібний вінок – невід'ємна частина похоронного обряду відомих людей та представників вищого стану [15, 394–409]. Срібне блюдо, у 1913 р. подароване князю Юсупову графу Сумарокову-Ельстону селянами с. Попова слобода Курської губернії Путивльського повіту, вирізняється простою формою з мінімумом декору – емальованим гербом та написом-присвяченням. Кавник та цукерниця, крім іменного тавра Й. Маршака, мають тавра «Н. Т» і Московського про-

бірного округу. Відомо, що Й. Маршак співпрацював з московськими ювелірними фірмами й майстернями.

У НМІУ зберігаються срібна модель Педагогічного музею імені Цесаревича Олексія та срібне блюдо, подароване митрополиту Іоанникію церковними старостами м. Києва [1, 70–71; 9, 94–99; 10, 198; 13]. Зображення моделі Педагогічного музею (замовленої на фабриці Й. Маршака київським купцем та меценатом С. Могилевцевим у подарунок імператору Миколі II) у 1911 р. була опублікована у додатку до газети «Киевская мысль» [8], у 1913 р. – в Художньо-ілюстрованому альбомі Всеросійської виставки в Києві [19, 177] та ювілейному виданні фабрики Й. Маршака на честь її 35-річчя [21] (рис. 1, 2, 3).

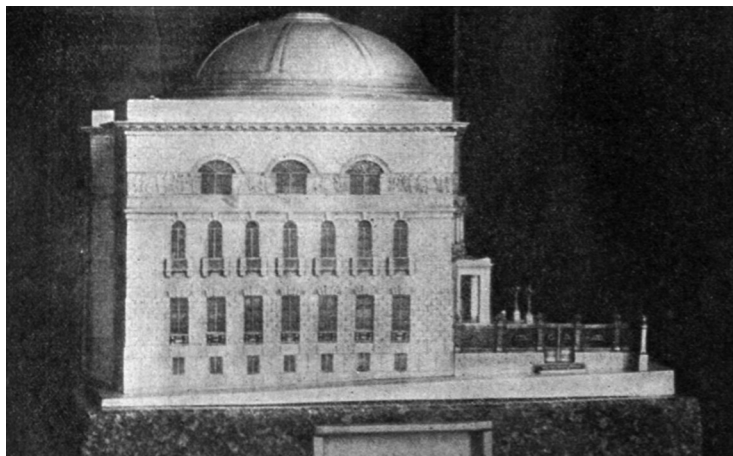


Рис. 2. Срібна модель Педагогічного музею. 1911 р.

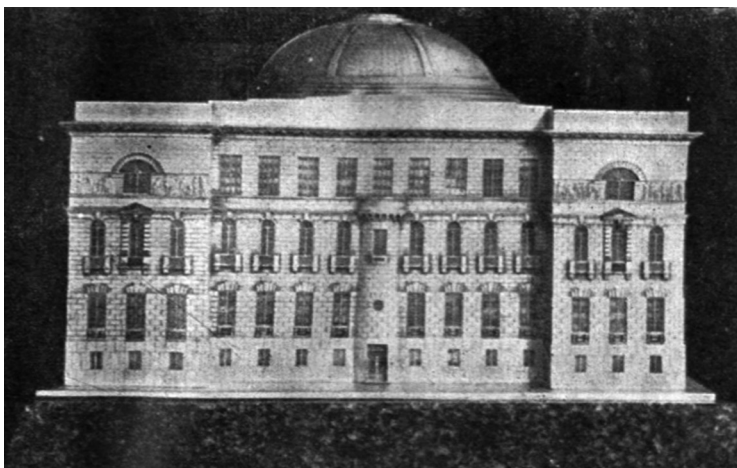


Рис. 3. Срібна модель Педагогічного музею. 1911 р.

Вінницький обласний краєзнавчий музей має 47 срібних виробів фабрики Й. Маршака [4], на 46 з яких (23 виделки і 23 столові ложки) вигравійовано ініціали власника. Ще один предмет – цеберко для шампанського, оздоблене головою коня. Така деталь, що прикрашає підставки під столові прибори, вази, набалдашники для стека та інші речі, характерна для продукції фабрики [18].

У Музеї однієї вулиці експонуються футляри для прикрас ювелірних магазинів та підприємств кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у Києві – фабрики Й. Маршака (рис. 4), Ю. Майкапара, С. Вишневського та Першої Київської ювелірної та художньо-граверної артілі. Останній вироблений для Всеросійської виставки у Києві 1913 р.



Рис. 4. Футляр. Фабрика Й. Маршака. Музей однієї вулиці, Київ.

У Державному історичному музеї (Москва) представлені золотий портсигар із сапфіровим кабошоном, срібне люстерко та срібна сільничка, виделки «гладкого звичайного фасону», «американського фасону» та у стилі ампір (назви наведені згідно з Прейскурантом Фабрики художньо-ювелірних виробів Й. Маршака 1905 р.); срібний камінний годинник з циферблатом, декорованим кільцевою лавровою доріжкою, круглими розетками, листям дубу, меандром, шишкою пінії.



Рис. 5. Портсигар. Фабрика Й. Маршака. Музей Фаберже, Санкт-Петербург.

До виняткових виробів фабрики Й. Маршака належать експонати Державного Ермітажу, що неодноразово експонувалися на виставках – лабрадоритове блюдо і сільниця у срібній оправі – дарунок київського дворянства імператору Миколі II під час його візиту до Києва у серпні 1896 р. з нагоди освячення Володимирського собору [6, 90; 14, 133]. Кришка сільниці увінчана фігурою Архангела Михаїла. Каменерізні роботи по лабрадориту виконав В. Корчаков-Сивицький, срібну оправу у техніці литва, золочення, карбування – фабрика Й. Маршака. Блюдо має розміри 54,5 x 54,5 x 5 см, сільниця – 16,5 x 14 x 14 см. Клейма: «І.А. МАРШАКЪ»; міське клеймо Києва (архангел Михаїл з мечем), ініціали пробірного майстра («СО/1896» – Орлов

Стахій Кіндратович), дата «1896» і проба срібла «84». На накладці на чільній стороні блюда є напис: «ОТЪ ВЪРНОПОДДАНАГО КІЕВСКАГО ДВОРЯНСТВА / Н П А / АВГУСТА / 1896». На звороті блюда: «РАБОТА ИОСИФА МАРШАКА ВЪ КІЕВЪ. ЛАБРАДОРЪ ИЗГОТОВЛЕНЪ В. В. КОРЧАКОВЪ-СИВИЦКИМЪ». На сільниці: «РАБОТА ЈОСИФА МАРШАКА ВЪ КІЕВЪ».



Рис. 6. Срібна модель католицького костелу, м. Миколаїв.
Аукціон Christie's Женева, 13 травня 1987 р.



Рис. 7. Костел св. Йосипа, м. Миколаїв. Листівка, кін. XIX – поч. XX ст.

Майстер-каменеріз Володимир Варфоломійович Корчаков-Сивицький володів майстернею, відкритою у 1860 р. [16, 12–18], був титулярним радником IX класу, власником 1309 десятин землі при с. Кам'яному Броді Коростишівської волості. У Києві працювало підприємство «Каменный Бродъ» (вул. Велика Васильківська, 28), що виготовляло пам'ятники. Продукцію підприємства реалізували представництво фабрики «Каменный Бродъ» та склад пам'ятників і огорож братів Якубовських у Києві, на рекламному оголошенні яких зображено шість медалей, зокрема іменна нагородна медаль «За тудолюбие и искусство Корчак[ову]-Сивицк[ому]» із зображенням Олександра II. Це дає змогу зробити висновок про заслуги В. Корчакова-Сивицького та успішну діяльність його фабрики.

Зображення означених блюда і сільниці є у Прейскуранті фабрики Й. Маршака 1905 р. [17, 49, № 1], проте опис предметів не відповідає ілюстрації ні за матеріалом, ні за датою, ні за приводом для створення: «Блюдо художественно-чеканной работы съ эмалированным Государственнымъ гербомъ и видами Кіева. При немъ солонка въ виде шапки Мономаха. Заказано для поднесенія хлѣба-соли Ихъ Императорскимъ Величествамъ въ день Священнаго Коронованія 14 мая 1896 г. отъ жителей города Кіева. За художественность отдѣлки получена благодарность отъ Кіевскаго Городскаго Управленія» [17, 49]. Зображення описаного блюда представлено у іншому виданні фабрики Й. Маршака.

У Музеї Фаберже (Санкт-Петербург, РФ) експонується виріб фабрики Й. Маршака – золотий портсигар, прикрашений накладкою – якорем із сапфірами та діамантами з огранкою трояндою (рис. 5).

У колекції Російського національного музею (Москва, РФ) знаходиться срібна модель костелу св. Йосипа (1896 р. спорудженого за проектом В. Домбровського) у м. Миколаєві, виготовлена фабрикою Й. Маршака (рис. 6, 7) як дарунок парафіян місцевому ксьондзу [3, 268–270].

«Стиль Маршака» у прикрасах і ужиткових речах можна визначити як синтез художніх та технологічних тенденцій ювелірної моди кін. XIX – поч. XX ст. підприємств Російської імперії та європейських фірм з урахуванням смаків та вподобань місцевої клієнтури. Вироби Фабрики художньо-ювелірних виробів Й. Маршака займають гідне місце у колекціях вітчизняних та зарубіжних музеїв. Зв'язок із історичними подіями, персоналіями, а також художні та естетичні складники предметів фабрики дають змогу їх визначити як об'єкти культурного надбання.

Джерела та література

1. Арустамян Ж. Ювелірна фабрика Йосипа Маршака // **Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекції Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України**: темат. зб. наук. пр. Київ, 1993.
2. Афанасьев А. К. Маршак А. История фабрики моего отца // **Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования**. 2004. № 12.
3. Галайба В. **Из жизни губернского Киева**. Киев, 2015.
4. Ерліх Л. **Вироби зі срібла із колекції музею** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.vn.ua/articles/pod2/erlh_1_d_virobi_z_srbla_v.html – Дата звернення: 25.11.2014 – Назва з екрана.
5. **Золота скарбниця України. Серія: Обличчя мистецтва**. Київ, 1999.
6. **Карл Фаберже и мастера камнерезного дела. Самоцветные сокровища России** // [Каталог выставки 08.04–24.07.2011 г.] / ГИКЗ «Московский Кремль». Москва, 2011.
7. **Кіевская мысль**. 1918, № 151, 23 (10) августа.

8. **Кієвская мысль.** 1911, № 52, 21 октября. Приложение к № 291.
9. *Крапивко О. Скурлов В.* Украинский Фаберже // **ANTIQ.INFO.** 2007, № 53, июнь.
10. *Ковалинський В.* **Київські мініатюри.** Книга перша. Київ, 2006.
11. **Музей історичних коштовностей України.** Київ, 2013.
12. **Музей історичних коштовностей України. Альбом.** Київ, 2004.
13. **Національний музей історії України. Альбом.** Т. I. Київ, 2012.
14. **Последний российский император. Семья и двор Николая II на рубеже XIX–XX веков: каталог выставки** [в выставочном Центре «Эрмитаж-Выборг». 29.10.2012–28.02.2013] / Гос. Эрмитаж: Санкт-Петербург, 2012 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://erm.vbgcity.ru/sites/default/files/Poslednii_Imperator.pdf – Назва з екрана
15. *Ралдугіна Т.* Срібний вінок із Музею історичних коштовностей України – унікальна історична пам'ятка // **Музейні читання. Мат. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 18–20 листопада 2013 р.** Київ, 2014.
16. *Тутковский П.* **Юго-Западный край** (Серия «Популярные естественно-исторические и географические очерки»). Вып. I. Киев, 1893.
17. **Фабрика ювелира Иосифа Маршака в Киеве, Крещатик, дом № 4-й.** Факсимильное издание с оригинала 1905 г. Киев, 2004.
18. **Фабрика художественно-ювелирных изделий Иосифа Маршака в Киеве, Крещатик, дом 4-й** [Каталог]. Киев, 1905.
19. **Художественно-иллюстративный альбом Всероссийской выставки 1913 года в городе Киеве.** Репринтное издание. Киев, 2003.
20. *Школьна О.* **Фарфор-фаянс України ХХ століття.** Кн. 1. Київ, 2011; *Школьна О.* **Фарфор-фаянс України ХХ століття.** Кн. 2. Ч. 1: **Історія виробництв (середина XVII – початок ХХІ століття).** Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ, 2013.
21. **Юбилейное издание ювелира Иосифа Маршака. Его Высокопревосходительству господину военному министру В. А. Сухомлинову.** Киев, 1913.
22. **Sjaj ukrajinskih riznica. Umjetnine toreutike i zlatarske umjetnosti Ukrajine od XIII st. pr. n. e. do XX st.** Zagreb, 1989 [Каталог виставки «Сяйво українських скарбниць» у м. Загребі, Югославія].

Сергій Ільчишин

ОСОБЛИВОСТІ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ НАДЗБРУЧАНСЬКОГО КРАЮ

Відкритий 1 травня 1979 р. на громадських засадах Волочиський районний історичний музей з 1982 року діє як державний заклад культури. Довідка про діяльність музею ввійшла до III-го тому видання «Україна туристична». Музей розташований у приміщенні колишнього залізничного училища, побудованого у 1923 році. В музеї діють 7 експозиційних і 3 виставкові зали. На початок 2015 р. фонди музею налічували 2879 предметів, з них, велика кількість експонатів, що розповідають про події XX століття на теренах краю – 460 археологічні знахідки часів Другої світової війни, 260 предметів післявоєнного періоду, 384 документи, 843 фотографії). Велика кількість предметів не експонується через брак площ, багато речей перебувають на виставках у інших музеях [7, 8].

Важливо розглянути експозицію, яка представляється у музеї:

1-й музейний зал присвячений історії Волочиського р-ну з найдавніших часів до початку XX ст. Зокрема там експонуються етнографічні матеріали XV–XVIII ст. та колекція грошових знаків початку XX ст.

2-й зал висвітлює історію Волочиського краю у 1900–1941 рр. Експонати, розміщені у 9 вітринах та на 14 стендах, ілюструють соціально-економічний розвиток району у 1918–1940 рр., участь населення у визвольних змаганнях 1918–1921 рр., лихоліття 1930-х рр. – голодомор та політичні репресії, а також досягнення народного господарства, стан освіти та розвиток культури. Заслужують на увагу матеріали про діяльність 22-го Волочиського прикордонного загону: прикордонні знаки УРСР та Польщі, фотографії бійців та командирів, їхні особисті речі. В експозиції представлені зразки зброї кінця XIX – початку XX ст., форма червоного козака.

3-й зал присвячений історії Волочиського р-ну в роки Другої світової війни. Матеріали цього залу (9 стендів та 12 вітрин) розповідають про героїзмучасників війни, життя та боротьбу українців в період німецької 1941–1944 рр., подвиги воїнів, що в березні 1944 р. визволяли територію району. Це – особисті речі підпільників, партизан та червоноармійців; зброя Червоної Армії та Вермахту; фотографії, нагороди, трофеї та сувеніри, скульптурні бюсти героїв Радянського Союзу, агітаційні плакати.

4-й зал, присвячений пам'яті воїнів-афганців, відкрито у 1993 р. У ньому представлені фотографії та 7 меморіальних речових комплексів: особисті речі, листи, військова форма учасників бойових дій.

5-й зал є виставковим. У центрі представлено Державний прапор України, герб та прапор Волочиського р-ну. У залі експонуються тимчасові виставки матеріалів з фондів Хмельницького обласного краєзнавчого та Хмельницького художнього музеїв (твори декоративно-ужиткового мистецтва, вироби народних майстрів), тематичні виставки з власних фондів музею, роботи учнів та викладачів Волочиської дитячої школи мистецтв.

6-й зал присвячений агропромислому комплексу району 1950–1990-х рр.: порівняльні таблиці, що ілюструють ріст промислового і сільськогосподарського виробництва, фотографії та особисті речі представників трудових колективів, делегатів III-го та IV-го Всесоюзних з'їздів колгоспників, учасників Всесоюзних та республіканських виставок досягнень народного господарства.

7-й зал присвячений відомим уродженцям краю: вченим, військовим діячам, героям Соціалістичної Праці і Радянського Союзу, літераторам, заслуженим діячам різних галузей народного господарства та культури, краєзнавцям, дослідникам, спортсменам. У залі експонати, що ілюструють інтернаціональні зв'язки району з європейськими країнами. Окремий розділ присвячений розвитку благодійництва в районі. В центрі розміщене панно «Творці історії краю» [4].

Окремими експозиційними розділами є «Станція Волочиськ у контексті розвитку південно-західної залізниці» (стенд з фотографіями, документами, речами та робочим спорядженням залізничників), «Революція Гідності» (речі учасників Майдану – каски, саморобні щити, бронезилети тощо), «Участь Волочиської громади в подіях АТО» (панно «Україна – 2013–2014 рік» та «Вони віддали життя за Волю України» з фотографій загиблих під час Революції гідності та бойових дій у Донбасі, панно з фотографій учасників АТО від Хмельниччини, волонтерів-подолян).

Ще одним музейним закладом Надзбручанського краю є кабінет-музей національно-визвольних змагань «За Україну, за її волю!» Підволочиської гімназії ім. Івана Франка, створений з ініціативи вчительки історії Лесі Плитки та урочисто відкритий на День гімназії 19 травня 2004 р.[9]. Створенню музею передувала довга та послідовна дослідницько-пошукова робота старшокласників – учасників історичного проекту «За Україну, за її волю». Учні опрацювали літературу, відвідували музеї Р. Шухевича у Білогірці, С. Бандери у с. Угринів (Дубляни), Є. Коновальця (с. Зашків), Йосипа Сліпого; зустрічались з учасниками визвольних змагань, записували їхні спогади, робили світлини. Важливим, на наш погляд, є те, що саме краєзнавчий гурток став творчою основою, завдяки якій утворився музей «За Україну, за її волю!».

У музеї висвітлюються події національно-визвольних змагань з початку ХХ ст. по сьогоднішній день. Матеріали розташовані на стендах: «Зі сторінок стрілецької слави», «З історії ЗУНР», «Бойові дії УПА на теренах Підволочищини», «Шануй їх сину, за Україну боролися колись», «Голгофа на двох (історія життя і страждань М. Сороки і К. Зарицької)», «Гулагівська імперія», «З історії жіночої слави», «Утворення та діяльність ОУН», «Армія нескорених», «Давне і незабутнє (Підволочиськ у ХІХ ст.)», «Помаранчева революція», «Юнацько-патріотична організація «Львинець», «Революція гідності», «Земляки у АТО». У музеї-кімнаті розміщені наступні вітрини: документи, спогади, світлини місцевих героїв; «ГУЛАГівська імперія» (світлини, документи, газетні статті, одяг та взуття політв'язнів); «Голгофа на двох» (світлини, особисті речі К. Зарицької, листи М. Сороки з концтаборів); [5]

Цікавими є частини експозиції, під назвами «З історії жіночої слави» (газетні матеріали, світлини, особисті речі Д. Гусяк); прапор, емблема, документи та світлини організації «Львинець»; документи музею, листування; документи, 180 світлин, «гаряча» преса, атрибути Помаранчевої революції; прапор і футболка з автографами учасників цих подій з більше ніж 20-ти країн світу; «Відгомін війни» (залишки боєприпасів, зброї, атрибутів Другої світової війни); настільний макет селянської садиби з криївкою під будинком; макет криївки-зруба у натуральний розмір; бібліотека національно-патріотичної літератури [1].

Робота музею, проведення у ньому виховних годин, святкових шкільних та позашкільних заходів сприяє поліпшенню роботи з питань військово-патріотичного виховання шкільної молоді.

«Тут дуже важливо, аби робота над створення експозиції йшла від самих дітей, була частинкою їх особистого осмислення історичного минулого, аби музейні експонати, документи були зібрані та систематизовані самими учнями, певна річ, під творчим керівництвом педагога. Краєзнавча робота в цілому, а музейна особливо, має на меті застосування інтелектуальних особливостей кожного учня, якому не є байдуже те, як, чим, чомусаме так і за що боролися попередні покоління українців. Основною метою, а історичне краєзнавство, музейна справа є лише засобом – маємо ставити підвищення рівня знань, навичок, умінь учнів з історії, поглиблення їх історичної пам'яті про минуле рідного краю, і тим самим підтверджувати гіпотезу про сприйняття позакласної краєзнавчої діяльності, в сенсі формування національної свідомості підростаючого покоління, виховання повноцінного громадянина держави» – говорить у статуті музею [2].

В кабінеті-музеї навчаються учні, використовуючи на уроках історії матеріали та експонати експозиції. Екскурсоводи за 11 провели 187 екскурсій.

При музеї створена і працює юнацько-патріотична організація «Львинець», члени якої збирають та систематизують матеріали до районної Книги Пам'яті, є учасниками шкільних та

районних заходів патріотичного змісту. У музеї проводяться виховні заходи, зокрема «Живий подих історії» (до 60-ти річчя УПА), «Голгофа на двох» (про життя М. Сороки і К. Зарицької), «Помаранчева революція», «З історії жіночої слави». Учні 11-х класів складають випускні екзамени з інформатики, готуючи презентації по експозиції музею [3].

Основними напрямками пошукової, краєзнавчої роботи, яку проводять члени юнацької патріотичної організації «Львинець», що діє при кабінеті-музеї, є: збір та систематизація документів, світлин, спогадів учасників бойових дій, учасників УПА та учасників ОУН-івського підпілля, листування з профільними музеями Західної України про боротьбу ОУН-УПА у Підволочиському районі, збір інформації про долю родин Голод у Магдаліївці та Нестора Процика у Гниличках, проводиться заходи з формування експозиції музею ОУН та УПА у Зарубинецькій ЗОШ, досліджуються матеріали та збираються факти про голодомори 1932–1933 та 1946–1947 рр., операцію «Вісла» [10].

«Усі зібрані та систематизовані матеріали використовуються при вивченні окремих тем та на окремих уроках у 5, 10 та 11 класах. Особливо при вивченні теми «Наш край». Приміром при вивченні теми «Україна у Першій світовій війні» використовуємо матеріали про місцевих героїв УСС, теми «Україна під час Другої світової війни» – про діяльність ОУН та УПА на території нашого району. Учні збирають матеріали і про своїх родичів: учениця Іляшевич Оксана – про свого дідуся Ямкового Андрія, воїна УПА, політв'язня, Мокрій Роман зібрав матеріали про свою бабусю Мокрій (Нагірну) Марію, що воювала в сотні Грома, політв'язня Гулагу і т. п. В нашому шкільному музеї є десятки таких матеріалів. Дуже важливим є те, що учнівські пошукові роботи є елементами формування загально районної Книги Пам'яті, а самі учні виступають, як автори. Це підносить престиж їх праці. Вони гордяться своїм внеском у цю важливу загальнорайонну роботу» [6] – підсумовує керівник музею.

Отже, можна зробити висновок, що робота музеїв Надзбруччя здійснюється лише на ентузіазмі місцевих істориків, краєзнавців та педагогів і всіх небайдужих до історичного минулого краю. Як відомо, держава рідко звертає увагу на місцеві музеї, тому гарний стан збереження музейних колекцій свідчить про працелюбність і любов всіх небайдужих, що стає прикладом для нашого суспільства, бо хто не цінує власного минулого, той не вартий майбутнього.

Джерела

1. Акт обстеження кабінету-музею «За Україну, за її волю!» гімназії ім. І. Франка смт. Підволочиськ Тернопільської обл. № 123 від 9.11.2014 р.
2. Довідка про краєзнавчо-пошукову роботу кабінету-музею визвольних змагань «За Україну, за її волю» Підволочиська школа-гімназія ім. І. Франка та використання зібраних матеріалів на уроках історії. Підволочиськ, 2006 р.
3. Довідка про краєзнавчо-пошукову роботу кабінету-музею визвольних змагань «За Україну, за її волю» Підволочиської школи-гімназії ім. І. Франка та використання зібраних матеріалів на уроках історії. Підволочиськ, 2009 р.
4. Інвентарна книга Волочиського районного історичного музею при Волочиській районній раді Хмельницької обл.
5. Інвентарна книга кабінету-музею «За Україну, за її волю!» Підволочиської гімназії ім. І. Франка смт. Підволочиськ Тернопільської обл.
6. Інформація про роботу кабінету-музею «За Україну, за її волю!» Підволочиської гімназії ім. І. Франка за 2012 р.

7. Книга надходжень Волочиського районного історичного музею при Волочиській районній раді Хмельницької обл.
8. Наказ простворення Волочиського районного історичного музею від 10.12.1975р
9. Наказ простворення кабінету-музею «За Україну, за її волю!» Підволочиської гімназії ім. І. Франка смт. Підволочиськ Тернопільської обл. № 123 від 12.05.2004 р.
10. Уніфікований паспорт кабінету-музею «За Україну, за її волю!» Підволочиської гімназії ім. І. Франка смт. Підволочиськ Тернопільської обл.

Олександр Мірущенко

**ВИСВІТЛЕННЯ ПОДІЙ XVII–XVIII ст.
У МУЗЕЇ ІСТОРІЇ ЗАПОРОЗЬКОГО КОЗАЦТВА:
БАЛАНС МІЖ ПАТРІОТИЧНИМ ТА ЕСТЕТИЧНИМ ВИХОВАННЯМ**

У нашому суспільстві вже тривалий час точиться дискусія: чи варто будувати музейну експозицію так, щоб крім естетичної насолоди, відвідувач отримував ще певне патріотичне виховання. Та життя дає відповідь на це питання, оскільки відвідувачі музею, особливо ті, хто йдуть туди свідомо, дізнавшись про нову подію, обирають музейний продукт, який їм найбільше до снаги. У нашій країні є певний суспільний запит на об'єктивне висвітлення історичних процесів і, зокрема, в музейній експозиції. Нині, коли українське суспільство змінюється, руйнуються певні історичні міфи та стереотипи.

Експозицію Музею історії запорозького козацтва (МІЗК) протягом 2005–2015 рр. постійно змінювали, щоб ширше висвітлити історію запорозького козацтва. І якщо на початку 2005 р. історію козацтва було відображено у першій експозиційній залі (останньою темою експозиції було заселення краю та історія м. Олександрівськ), а решта простору була відведена тимчасовим виставкам (не завжди профільним), то у 2015 р. вже весь музейний простір відповідав тематичному спрямуванню (ця робота була завершена 2011 р.).

Влітку 2005 року, за підтримки католицької громади м. Запоріжжя (о. Ян Собило), було створено виставку «Запорозьке козацтво та Річ Посполита у XVII ст.». Її основою стали портрети видатних польських діячів (С. Жолкевського, Я. Вишневецького, М. Потоцького, королів Яна II Казимира та Яна III Собеського), які попереднє керівництво не вважало за доцільне виставляти в козацькому музеї.

Головною ідеєю стало те, що протягом XVII ст. у стосунках запорозького козацтва з Річчю Посполитою були часи як конфронтації, так і спільних дій. На початку століття у складі військ Речі Посполитої запорозьке козацтво брало участь у походах на Москву та війнах з Османською імперією. У 20–30-х рр. час від часу спалахували козацько-селянські повстання, спрямовані проти польських магнатів. Середина століття позначилася Національно-визвольною війною українського народу під проводом Б. Хмельницького. Після цього Польща боролася за вплив на українських землях з Московською державою та Османською імперією.

Ця проблематика була опрацьована та завершена за кілька років у таких розділах експозиції «Виникнення та формування запорозького козацтва» (2011 р., авт. Кравцова О.) та «Запорозьке козацтво у Визвольній війні під проводом Богдана Хмельницького та у другій пол. XVIII ст.» (2008 р., авт. Тітова І.)

Ми пересвідчилися, що є історичні теми, які неоднозначно сприймають різні категорії відвідувачів, зокрема, походи гетьмана П. Сагайдачного, завершальний етап діяльності Б. Хмельницького, добу Руїни, правління гетьмана І. Мазепи. Так, після ухвалення рішення про проведення реекспозиції МІЗК, на одному з інтернет-сайтів С. Ільченко опублікував статтю, яка виражала очікування від музею проросійськи налаштованих громадян [1]. Одна з тез цієї статті – увага у МІЗК до П. Сагайдачного: «Особый почет устроители музейного передела решили оказать гетману Петру Конашевичу-Сагайдачному. В отличие от всеми битых Мазепы и Выговского этот уроженец Галичины организовал ряд успешных походов против Крымского ханства, Османской империи и Русского царства [...] Конечно, главное внимание окажут Московскому походу, когда Сагайдачный безжалостно вырезал несколько десятков русских городов и вместе с ляхами осадил Москву. За разорение русских земель гетман получил от польского короля Владислава плату – 20 тысяч золотых и 7 тысяч штук сукна. Настоящий украинский герой! Впрочем, знатокам отечественной истории известно, что очень скоро гетман Сагайдачный начнет переговоры о переходе на службу к русскому царю. Однако об этом новая экспозиция благоразумно промолчит. Точно так же искоренят всякое упоминание о героическом взаимодействии запорожцев с российскими войсками при покорении Крыма, осаде Очакова и штурме Измаила» [1].

Дійсно, усі музейні виставки приділяли чимало уваги П. Сагайдачному, який на початку XVII ст. як очільник козацького війська активно воював проти Османської імперії [5]. Як на виставці у 2005 р., так і у розділі «Виникнення та формування запорозького козацтва» відвідувачів інформували про походи П. Сагайдачного проти Московської держави. На початку 1608 р. козаки разом з поляками билися проти російських воєвод, у 1609 р. ходили до Новгороду та разом з королем Сигізмундом III та литовським канцлером Сапегою діяли під Смоленськом. У 1618 р., під час нової війни з Московською державою, для одержання згоди П. Сагайдачного виступити в похід з польськими військами, сейм ухвалив Конституцію, яка обіцяла православним вільне богослужіння. Навесні П. Сагайдачний з 20-тисячним військом вирушив до Московії: здобувши кілька міст, захопивши московське посольство, яке їхало до Криму, розбивши загін князів Пожарського та Волконського, козаки підійшли до столиці. У ніч на 1 жовтня (проти свята Покрови) козаки почали атаку, проте гетьман з невстановлених причин наказав припинити наступ.

У музейній експозиції також приділялась увага і польським діячам. Так, С. Жолкевського було представлено як союзника козаків, з яким ті воювали проти Османської імперії. При цьому було зазначено, що у 1594–1596 рр. він керував придушенням повстання С. Наливайка, у 1601–1602 рр. – очолив польсько-козацьке військо у війні проти шведів у Лівонії, а у 1610 р. – зайняв Москву.

В експозиції музею також була висвітлена тема конфронтації козацтва з Річчю Посполитою, що загострилася після смерті П. Сагайдачного, зокрема в її межах розглянута діяльність С. Конєцпольського, якого вважали одним з кращих полководців Речі Посполитої. Він брав участь у польсько-російській війні (1609–1618), битві під Цецорою (1620), у 1625 р. командував польською армією, яка «замирила» козацьке повстання під проводом Жмайла, і саме він змусив козаків підписати вигідну для Польщі Куруківську угоду (1625), а у 1635 р. відбудував фортецю Кодак.

На виставці, присвяченій цьому періоду, крім портретів П. Сагайдачного та польських діячів, експоновано портрети польської шляхти, копія стели із зображенням бою османського воїна з європейцем, шолом польського гусара, панцир, польський тесак.

Велика увага в МІЗК приділена висвітленню Визвольної війни під проводом Б. Хмельницького та Руїні, хоча у вищезгаданій публікації йшлося, що: «Следом новая экспозиция задвигнет в сторону гетмана Войска Запорожского Богдана Хмельницкого. Да, батька Хмель создал первое подобие украинской государственности. Но жестоко воевал с «европейцами-ляхами» и собрал Переяславскую раду, где народ единодушно закричал: «Волим под царя московского, православного». По нынешним киевским политическим лекалам – уголовно наказуемый сепаратизм».

На виставці «Запорозьке козацтво у визвольній війні під проводом Богдана Хмельницького та у другій пол. XVII ст.» зазначено, що у той час за контроль над українськими землями боролися Московське царство, Річ Посполита та Османська імперія. Друга пол. XVII ст. пройшла під знаком боротьби українського народу за свою незалежність, у результаті якої виникла держава Гетьманщина [3]. Характерною рисою тієї доби було те, що кожний з гетьманів у боротьбі за владу намагався заручитися підтримкою запорозького козацтва. На виставці представлений портрет Б. Хмельницького роботи невідомого художника XVIII ст. У музейній колекції є ще один портрет (з 2007 р. експонований у розділі «Духовний світ запорозького козацтва») – копія настінного ктиторського портрета Б. Хмельницького (1728) з Успенського собору Києво-Печерської лаври. Головні битви Хмельниччини 1648 р. (під Жовтими Водами, Корсунем, Пилявцями) ілюстровано офортами художника О. Данченка, а перебування селян в армії Б. Хмельницького – зразками зброї: бойовими косою та ціпом. На виставці також були представлені українські символи влади – пернач полковника та каламарі писарів, печатки для документів, а також предмети, виявлені на місці битви під Берестечком 1651 р., зокрема, шкіряні чоботи та бандолет.

Водночас з військовими подіями висвітлено діяльність польських діячів, зокрема, обраного у 1649 р. королем Яна II Казимира – виразника поміркованої течії серед представників

панівної еліти держави, яка схилилася до компромісного розв'язання польсько-українського питання.

Яскраво представлена постать Я. Вишневецького, одного з провідних воєначальників польського війська, за яким король Владислав IV закріпив право на володіння о. Хортицею. Мужність Я. Вишневецького, його позиція лідера «партії війни» принесла йому популярність серед шляхти Речі Посполитої, особливо тієї, яка втратила в Україні маєтності.

Основна увага у експозиції зосереджена на постатях українських полководців: М. Кривоноса (скульптура «Клятва Кривоноса») та І. Богуна (офорт О. Данченка). Розвідка М. Кривоноса діяла у розташуванні ворога. Під його керівництвом козацьку артилерію поставили на лафети, що робило її більш маневровою. М. Кривоніс, який вступав у конфлікти з поміркованим Б. Хмельницьким, належав до найрадикальніших керівників українських повстанців.

Одним з найвизначніших полковників у війську Б. Хмельницького був І. Богун – противник промосковської і пропольської позицій українських гетьманів. У 1651 р. загін, очолюваний І. Богуном, вийшов з оточення з-під Берестечка, а у 1654 р. у Переяславі він відмовився присягати московському царю.

Після перемоги українських військ у Батозькій битві 1652 р. та наступних військових невдач Б. Хмельницький почав шукати союзника у війні проти Речі Посполитої, якого знайшов в особі московського царя Олексія Михайловича. Занепокоєний зміною зовнішньополітичного курсу Москви, яка пішла на замирення з Польщею, Б. Хмельницький вирішив заручитися підтримкою Трансильванії та Швеції. Смерть гетьмана 27 липня 1657 р. зупинила об'єднання українських етнічних земель і зміцнення суверенітету Української держави. З 1650-х рр. Москва перебрала роль домінанти на території Гетьманщини і її політика сприяла поділу України на Лівобережну та Правобережну [3].

У 1657 р. гетьманом став І. Виговський, який за часів Б. Хмельницького обіймав посаду писаря Війська Запорозького і фактично був другою людиною в державі. Новий гетьман продовжив курс Б. Хмельницького на зміцнення української держави. Заради визнання Московією пішов на поступки: збільшення воєводських залогу, зростання податків тощо. Згодом через невдоволення позицією Москви почав переговори з Річчю Посполитою. Укладений у вересні 1658 р. Гадяцький договір був спробою зберегти суверенітет України в умовах експансії Московської держави. Це викликало військовий спротив Москви. У жовтні 1658 р. війська Г. Ромодановського почали наступ в Україну. Облога московськими військами Конотопа (травень – червень 1659 р.) дала змогу І. Виговському зібрати армію та отримати допомогу від поляків і татар. 28–29 червня у Конотопській битві російська армія була розбита. У вересні 1659 р. гетьман скликав козацьку раду в Германівці, де, не переконавши козаків у своїй правоті, склав булаву.

Правобережні полковники на чолі з І. Богуном ініціювали обрання гетьманом Ю. Хмельницького. В результаті переговорів з Московією були укладені Переяславські статті 1659 р., які порівняно з Березневими статтями 1654 р. обмежували автономію Гетьманщини.

У 60–70 рр. XVII ст. в Україні одночасно було кілька гетьманів: лівобережними гетьманами були І. Брюховецький, Д. Многогрішний, І. Самойлович, правобережними – П. Тетеря, П. Дорошенко. Активну участь у політичних подіях брав кошовий отаман І. Сірко.

Цей період складно висвітлювати в експозиції через недостатню кількість речей XVII ст. Та й на відміну від якісних портретів польських діячів, українські гетьмани представлені роботами сучасних митців.

Ось якої думки про цей період автори зазначеної інтернет-публікації: «В запасники отправят большую подборку экспонатов, посвященных Ивану Сирко – украинскому Суворову», самому выдающемуся кошевому атаману Запорожской Сечи. Сирко провёл 244 больших и малых сражений, ни разу не оставаясь побеждённым. Но беда в том, что гениальный казачий вождь всю свою жизнь был верен Москве. А еще фанатично сражался с «врагами веры православной» – турками и Крымским ханством. Османы так и называли его – Урус-шайтан, то

есть «русский чёрт». Подобные герои бандеровской Украине не нужны. Теперь первые места экспозиции займут Иван Мазепа и другие гетманы-изменники типа Ивана Выговского и Петра Дорошенко. Их деятельность принесла украинским землям колоссальную руину. Зато были они завзятые враги московитов».

Серед гетьманів не згадується І. Брюховецький, якого у червні 1663 р. на «чорній раді» у Ніжині при підтримці запорожців та козацької сіроми під тиском царського представника було обрано гетьманом. Спочатку він проводив промосковську політику: уклав Батуринські (1663), Московські (1665) статті, які значно обмежили суверенітет Гетьманщини. А згодом – став першим з українських гетьманів, який поїхав до Москви і отримав титул боярина. Відчуваючи наростання народного гніву, прагнучи утримати владу, І. Брюховецький, очолив антимосковське повстання. У травні 1668 р. його військо, вигнавши московські залоги з частини українських міст, вирушило знімати облогу прикордонного м. Котельна, яку тримала московська армія. У червні 1668 р. біля Диканьки правобережні війська на чолі з П. Дорошенком об'єдналися з лівобережними козаками, котрі вбили І. Брюховецького. За наказом П. Дорошенка тіло гетьмана перевезли до Гадяча і поховали з почестями.

Нелюбов сепаратистів до П. Дорошенка зрозуміла, оскільки він взяв курс на об'єднання України. Проте, розбрат між Правобережною та Лівобережною частинами був настільки великим, що всі спроби виявилися марними. Удару по об'єднанню України завдало Андрусівське перемир'я 1667 р., за яким Росія визнала за Польщею Правобережну Україну. У вирішальній битві з Польщею восени 1667 р. біля Підгайців П. Дорошенко зазнав поразки і уклав угоду, за якою Військо Запорозьке обіцяло підданство Яну III Собеському, шляхта могла вертатися до своїх маєтків, а польське військо не мало входити до козацької України.

На виставці було висвітлено і діяльність польського короля Яна III Собеського (1674–1696), учасника Зборівської, Берестецької битв, Жванецької облоги, Чуднівської кампанії 1660 р. Він воював з П. Дорошенком, а у листопаді 1673 р. завдав туркам поразки під Хотиним. Ян III Собеський зосередив зусилля на боротьбі з Османською імперією та П. Дорошенком, прагнучи перетворити козацтво на лояльну до Речі Посполитої мілітарну силу, зберігши за Правобережжям, Гетьманщиною та Запорозькою Січчю певну автономію. Завдяки вмілому керуванню польськими військами, у складі яких був корпус запорозьких козаків, Ян III Собеський змусив турків зняти облогу Відня у 1683 р.

Протягом 60–70-х рр. XVII ст. однією з найпопулярніших постатей в Україні був кошовий отаман Запорозької Січі І. Сірко, про якого ще за життя було складено чимало історичних пісень, легенд і переказів, а в історичній пам'яті українського народу він став уособленням найкращих якостей запорозького козака. І. Сірко брав участь у 55 битвах, майже усі з яких були переможними. Є відомості, що І. Сірко разом з Б. Хмельницьким та І. Золотаренком брав участь у Тридцятилітній війні, у складі французьких військ здобуваючи зайняту іспанцями фортецю Дюнкерк.

Важливо наголосити, що після Переяславської ради І. Сірко відмовився присягати на вірність цареві. Антимосковську позицію він зайняв і після Андрусівського перемир'я (1667). При цьому І. Сірко вважав себе вільною і незалежною людиною, самостійно визначав стосунки з правителями. Під час гетьманування І. Виговського кошовий підтримував антиурядову опозицію і промосковських старшин. Але коли у 1668 р. вибухнуло антимосковське повстання як реакція на Андрусівський договір, І. Сірко його очолив. Кошовий часто втручався у події на Правобережній Гетьманщині, підтримуючи різних гетьманів і претендентів на гетьманську булаву, насамперед колишнього кошового отамана, пропольського уманського полковника М. Ханенка.

І. Сірко був претендентом і на гетьманську булаву на Лівобережжі. Коли про це дізналися московські урядовці, занепокоївшись таким розвитком подій, вони посприяли арешту І. Сірка і заслання його до Тобольська (1672). Але у зв'язку з турецьким наступом і клопотанням короля Речі Посполитої, Яна III Собеського, І. Сірко у грудні 1673 р. повернувся в Україну.

Цей розділ завершує згадка про підписаний у травні 1686 р. у Москві «Вічний мир», за якого Україну остаточно поділили на дві частини. Річ Посполита визнавала належність до Московського царства Лівобережної України, Києва, Запорожжя, Чернігово-Сіверської землі з Черніговом і Стародубом.

Отже, об'єктивне висвітлення історії, на думку сучасних сепаратистів, – «сделать бытность малороссов под поляками и литовцами – земным раем, а вхождение в состав России – сплошным адом».

Діяльність гетьмана І. Мазепи була висвітлена на виставці «Запорозькі Вольності в часи Нової Січі та Петра Калнишевського» (2006), потім доповненою виставкою «Кам'янська Січ» (2009). Наголошувалося, що XVIII ст. – складний період в історії запорозького козацтва. Після переходу частини козаків з кошовим отаманом К. Гордієнком на бік Карла XII та поразки шведсько-козацької армії, запорожці були змушені у 1709 р. прийняти протекторат Криму і Туреччини. Після повернення у 1734 р. в межі Російської імперії козаки брали участь у міжнародній політиці російського уряду, вели активну господарську діяльність [2].

На виставці були представлені музейні предмети XVIII ст. – експонати з Кам'янської та Нової Січей, гідроархеологічні знахідки часів російсько-турецької війни 1735–1739 рр.

Постать гетьмана І. Мазепи спочатку була представлена комп'ютерною копією портрету із музею шведського м. Гріпсхольм, згодом – замінена роботою сучасного художника Л. Фащенко. У гетьмана Мазепи були адміністративний і господарський таланти, він був покровителем Української православної церкви, уславився як меценат. Також брав участь у Північній війні, під час якої здійснив походи на Правобережжя і Західну Україну. Посилення колонізаторської політики Російської імперії змусило І. Мазепу почати переговори зі шведським королем Карлом XII про звільнення України з-під влади московського царя. Дізнавшись про це, Петро I наказав знищити спочатку гетьманську резиденцію Батуричів, а потім ініціював вибори нового гетьмана І. Скоропадського (1708–1722). У контексті заснування Кам'янської Січі розповідалося про знищення Січі на Чортомлику і перехід запорожців на р. Кам'янку [2].

Поруч з українським гетьманом був польський король Август II Сильний (1697–1706, 1709–1733), який брав участь у Північній війні на боці Російської держави, а після Полтавської битви Петро I сприяв поверненню Августа на польський престол.

Згодом в експозицію було додано карту «Землі Війська Запорозького Низового», територія Вольностей розглядалася не під кутом офіційної російської історіографії, що значно звужує запорозьку територію, а з огляду на традиційні запорозькі землі, які запорожці з давніх часів вважали своїми [4].

Таким чином, ретельно готуючи експонати до виставок, співробітники нашого музею обговорювали концепцію кожної з них, щоб максимально об'єктивно висвітлити діяльність запорозького козацтва, не уникаючи «незручних» тем та намагаючись забезпечити виховну функцію.

Джерела та література

1. **Музей Запорожского казачества закрылся на три года. Хмельницкого заменят Мазепой** [Електронний ресурс] // Режим доступу <http://antifashist.com/item/muzej-zaporozhskogo-kazachestva-zakrylsya-na-tri-goda-hmelnickogo-zamenyat-mazepoj.html>. – Назва з екрана.
2. Звіт за науково-дослідну роботу Мірущенко О.П. за 2006 р. // **Науковий архів НЗ «Хортиця»** (далі – НА НЗХ), спр. 488.
3. Звіт за науково-дослідну роботу Тітової І.С. за 2008 р. // **НА НЗХ**, спр. 614.
4. Звіт за науково-дослідну роботу Мірущенко О.П. за 2009 р. // **НА НЗХ**, спр. 656.
5. Звіт за науково-дослідну роботу Кравцової О.В. за 2011 р. // **НА НЗХ**, спр. 786.

АРХІТЕКТУРНІ МУЗЕЇ КИЄВА: ВТРАЧЕНІ МОЖЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Сьогодні в Києві існує кілька десятків музеїв, більшість з яких займають історичні будівлі. При цьому архітектурна цінність таких об'єктів культурної спадщини, як правило, розглядається окремо від їхнього музейного використання. Часто музейна концепція та експозиція відірвані від історії будівлі. Водночас у світовій практиці є чимало прикладів взаємодії музею як закладу та будівлі як пам'ятки архітектури. Передусім, це – архітектурні архіви-музеї (прикладом, державний музей ім. О. Щусева у Москві), музеї інтер'єрів та міського побуту (чи не в кожній європейській столиці), квартири архітекторів. Чи не найцікавішим музеєм – квартирою архітектора – можна вважати особняк Дж. Соуна в Лондоні, в якому ще на початку ХІХ ст. власник влаштував Музей історії архітектури. У 1984 р. у Берліні на віллі початку ХХ ст. відкрили музей, експозиція якого розповідає про розвиток архітектури від кам'яного віку до сучасності, а фонди налічують понад 200 тис. креслень. Німецький музей Баухаус Дессау представляє історію знаменитої архітектурної школи першої третини ХХ ст. Подібні музеї зберігають величезні фонди і поєднують виставкову роботу з архівною та науковою.

1945 р. в Києві, у складі Академії будівництва і архітектури УРСР, президентом якої став архітектор В. Заболотний, чиє ім'я нині носить архітектурно-будівельна бібліотека, був створений Музей архітектури та будівельної техніки. Його історія й досі не досліджена. На «Софійських читаннях» 2013 р. Г. Педь та М. Рейтер виголосили доповідь (на жаль, не опубліковану) «До історії створення та формування фондів Національного заповідника «Софія Київська», в якій торкнулися діяльності Музею архітектури.

Згідно зі шатним розкладом в музеї працювало 10 співробітників. Першим директором був Василь Іванович Грідін, згодом – Раїса Андріївна Онищенко. Одним із наукових співробітників (з часом – завідувачем відділу) був визначний історик архітектури Володимир Ясієвич. У музеї працював автор книжок про архітектуру Закарпаття та про архітектора В. Рикова – архітектор Петро Макушенко. Роботу музею також курував Павло Альошин – академік, віце-президент Академії будівництва і архітектури. У звіті про свою роботу за 1947 р. він пише: «По Архитектурному музею проведена исправляющая работа по его деятельности, каковая, к сожалению, нуждается в постоянном нажиме...» [11, 10].

Головним завданням музею стало збирання креслень, макетів, фотографій пам'яток архітектури. Базу музейного зібрання сформували експонати Софійського заповідника (майже 8 тис.). Пізніше до музею надійшли архівні матеріали деяких видатних архітекторів, зокрема Олексія Бекетова, Олександра Вербицького, роботи Валеріана Рикова, Володимира Заболотного. За 15 років було зібрано до 50 тис. експонатів, переважно проекти будинків ХІХ – початку ХХ ст. та радянського періоду [6, 62]. Про шляхи формування фондів та купівлю матеріалів свідчить, зокрема, лист 1957 р. доньки архітектора О. Бекетова, Олени [4], до Р. Онищенко: «Между прочим Вы пишете мне, что П. Ф. Алешин передал в Музей безвозмездно все свои работы, желая, чтобы они были опубликованы в виде монографии. Скажу Вам откровенно, что, находясь в стесненных материальных обстоятельствах и имея двух сыновей, которые еще учатся, я хотела бы продать творческие работы академика А. Н. Бекетова, если такая возможность имеется» [2]. Передача архіву була важливим явищем і ця подія знайшла відображення у фаховій пресі. У повідомленні про 12-річну діяльність Музею архітектури і будівельної техніки В. Ясієвич наголошував, що заклад придбав цілий ряд документальних матеріалів, які становлять значний науковий інтерес, зокрема, колекції О. Бекетова, на базі якої планувалося у 1958 р. провести виставку його робіт [14, 39]. П. Альошин передав музею не тільки власні креслення, але й свою колекцію робіт архітекторів Вікентія та Олександра Беретті (бл. 1000 од. зб.).

Робота музею відображалася на шпальтах «Вісника Академії будівництва і архітектури України». Одна із статей 1960 р. дає уявлення про формування фондів та виставкову діяльність [6, 62–64]. Результатом діяльності музею стали колекції робіт вітчизняних архітекторів

(частина яких перебуває нині у складі фондів заповідника «Софія Київська», ЦДАМЛМ України, ДНАББ ім. В. Заболотного), проекти відбудови і реставрації пам'яток архітектури, архітектурні обміри, виконані у 1920–30-х рр. С. Таранушенком, П. Юрченком, А. Пінкусом та у повоєнні роки – співробітниками Музею архітектури, Інституту теорії та історії архітектури та інших інститутів у складі Академії. До музейного зібрання увійшли літографії, гравюри та плани міст України, акварелі та зарисовки архітектурних об'єктів. Музей купував копії проєктів споруд України з архівів Москви та Ленінграда. Цікавим було зібрання конкурсних проєктів, придбане у Держбуду 1957 р. – Урядового центру в Києві (1935), конкурсних робіт на проєктування готелю на Софійській площі, конкурсів на відбудову Хрещатика. У фондах містилися проєкти павільйонів ВДНГ УРСР, проєкти 1954 р. – Триумфальної арки та монументу на честь Переяслівської ради (видані у вигляді збірки заповідником «Софія Київська»). Наукову цінність становили 40 макетів пам'яток архітектури України, зокрема Успенського собору Києво-Печерської лаври, палацу Розумовського в Батурині, Софійського, Михайлівського та Військово-Микільського соборів, комплексу Густинського монастиря на Чернігівщині. Ці макети створили в експериментальній макетній майстерні Академії на основні обмірних та історичних досліджуваних робіт. Були макети й радянської архітектури, зокрема, забудови частини Хрещатика, стадіону ім. Хрущова, Урядового центру. Окрему групу експонатів становила архітектурна кераміка – фасонна цегла, розчини, черепиця, кахлі (цим напрямком особливо цікавився П. Альошин). Значну частину фондових матеріалів склали фотографії та негативи, зокрема, світлини Києва початку ХХ ст. з колекції Д. Щербаківського. Були представлені й матеріали про українське народне зодчество, дерев'яну архітектуру Карпат [14, 39].



Рис. 1. Будинок митрополитів на території Національного заповідника «Софія Київська». 1955 р. ЦДКФФА ім. С.Г. Пшеничного № 2-62462.

Одним із напрямків діяльності музею стало картографування пам'яток Києва. Зауважимо, що й 60 років по тому ми не маємо повної карти пам'яток Києва. Крім того, співробітники вели окремі наукові теми – історія пам'яток архітектури Київської держави (керівник В. Грідін), Золоті ворота, Аскольдова могила, техніка обмірів архітектурних пам'яток (архітектор З. Петрова) [12, 2]; випускали каталоги виставок та колекцій. Музей розвивався як повноцінна наукова інституція.

У 5-річному плані роботи відділу архітектурних наук Академії архітектури, до якого належав Музей архітектури, 1946 р. йшлося про систематичну роботу в центральних та провінційних архівах, відрядження співробітників для натурного вивчення пам'яток. Фондова робота передбачала паспортизацію документів, їхнє фотографування та складання картотеки. Планувалася також підготовка відповідних законодавчих актів щодо передачі музею графічної та архітектурно-художньої документації, що накопичується в різних інстанціях [10, 32]. Тобто йшлося про функції не просто музею, а й архіву.

На базі своїх матеріалів музей підготував низку тематичних виставок – до 300-річчя об'єднання України з Росією (1954), ювілейну виставку робіт П. Альошина (1956), виставку архітектури УРСР до 40-річчя жовтневої революції (1957), виставку робіт художника-архітектора В. Фельдмана (1960).

Станом на 1960 р. музей був готовий створити постійну експозицію з історії архітектури та будівельної техніки. Планувалася демонстрація експонатів за періодами – великокнязівським, бароко, класицизму, сучасної архітектура України. Окремо мали представити історичну карта архітектури цих періодів [10, 33]. Але після оприлюднення цих планів музей, який міг стати аналогом архівів-музеїв архітектури в Москві чи в Берліні, в 1963 р. був розформований разом з Академією.



Рис. 2. Перший будинок кооперативу «Радянський лікар» по вул. В. Житомирській, 17/2, в якому у 1930–1961 рр. мешкав архітектор П.Ф. Альошин. Поч. 1930-х рр. ДНАББ ім. В. Заболотного.

Академія архітектури та музей містилися на території заповідника «Софія Київська», у Будинку митрополита (1722–1730) (рис. 1). Історія цієї пам'ятки архітектури світового значення (ЮНЕСКО) добре відома. Нині в музеї «Будинок митрополита» сформовано першу і єдину в Україні експозицію, яка відтворює інтер'єр митрополичих покоїв XVIII–XIX ст. Під час ремонтно-реставраційних робіт 2005–2008 рр. (архітектори С. Юрченко і В. Отченашко) було відкрито автентичний живопис [16]. Але у музейній експозиції немає матеріалів про історію будівництва та реставрації будинку, його архітектуру. Про діяльність Академії та Музею архітектури нагадають лише тимчасові виставки з фондів Софійського заповідника: архітектурної графіки 1930-х рр. (у 2011 р. видано її каталог [1]) та конкурсних проектів забудови Урядової площі в Києві. У 2016 р. запланована виставка проектних робіт П. Альошина.

Отже, сьогодні ми не маємо в Україні жодного архітектурного музею (крім історико-архітектурних заповідників та музеїв народної архітектури та побуту) попри спроби, що робилися. Наприклад, Музей архітектора Павла Федотовича Альошина міг з'явитися в його квартирі № 22 у будинку в стилі конструктивізму по вул. В. Житомирській 17/2 (зведеному за проектом П. Альошина у 1928–1930 рр. для кооперативу «Радянський лікар»), де він мешкав у 1930–

1961 рр. (рис. 2). У власному помешканні архітектор створив унікальну обстановку і атмосферу (рис. 3). Співробітник НДІТІАМу кандидат архітектури Н. Кондель-Пермінова розробила концепцію музею, який мав стати не тільки меморіальним, а й музейним центром історії архітектури, об'єднуючи архітектурні та мистецькі сили України [3, 65–76]. Ідею підтримала Спілка архітекторів, Управління охорони пам'яток, Київська міська державна адміністрація. Але коштів для відкриття музею не знайшли, і у 2003 р. нащадки П. Альошина продали означену квартиру.



Рис. 3. П. Альошин у своєму кабінеті в будинку по вул. В. Житомирській, 17/2. Кін. 1950-х рр. З родинного архіву В. Альошина.

У Києві зберіглося ще кілька будинків, пов'язаних з П. Альошиним, зокрема, по вул. Софійській, 23, де у 1918-1930 рр. з родиною жив архітектор. Втім, в цьому будинку всі квартири та приміщення зараз перебувають у приватній власності.



Рис. 4. Будинок по вул. Володимирській, 22, у якому з 1944 р. мешкали видатні українські архітектори. 2009 р. Фото К. Денисова.

З історією Академії архітектури УРСР пов'язаний будинок по вул. Володимирській, 22 (рис. 4), у якому з 1944 р., зокрема, мешкали архітектори О. Вербицький (1945–1958), В. Заболотний (1945–1962), О. Тацій (1947–1967). До початку 2000-х рр. (коли мешканців відселили, а будинок перебудували) існувала можливість створити там меморіальну квартиру-музей одного з видатних архітекторів. У 1920–30-х рр. в будинку по вул. Стрілецькій, 28 мешкав Василь Кричевський. Його квартира (вочевидь, перепланована) зберіглася на другому поверсі, але про її музеєфікацію мова йти не може.



Рис. 5. Будинок по вул. Хрещатик, 13, у якому мешкав архітектор А. Добровольський. 1952 р. ЦДКФФА ім. С.Г. Пшеничного, № 2-153362.



Рис. 6. Фрагмент музейної експозиції будинку Ламберта ван Меертена в м. Дельфт (Нідерланди). 2009 р. Фото О. Мокроусової.

Єдиною перспективною лишається квартира Анатолія Добровольського на четвертому поверсі зведеного за його проектом будинка на вул. Хрещатик, 13 (рис. 5). До цієї комунальної квартири, у якій вже мешкала родина архітектора Олександра Малиновського, А. Добровольський переїхав у 1951 р. Первісну обстановку частини квартири, зокрема, кабінету А. Добровольського, зберігає його донька Т. Добровольська. Але статусу музею кімнати не мають, жодної допомоги і фінансування також [7, 226].

Ще одним видом архітектурних музеїв є камерні музеї з постійною експозицією, розміщені у старовинних особняках чи багатоквартирних будинках із аутентичним оформленням приміщень. У кімнатах експонують характерні для певної епохи меблі, ужиткові предмети, які разом з ліпленням стель, печами чи камінами, паркетом та дверима демонструють стиль житла певної групи населення. Це може бути дешева квартирка у прибутковому будинку (Глазго) чи розкішні особняки багатого міщанина, купця, аристократа (Амстердам, Единбург). Деякі з таких осель, що належали колекціонерам, після їхньої смерті ставали музеями, як, приміром, будинок Ламберта ван Меертена у Дельфті (рис. 6). Популярними є квартири-музеї певного архітектурного стилю. У Ризі в сецесійному прибутковому будинку збереглася квартира автора проекту – архітектора К. Пекшенса (рис. 7). Музеї діють у кількох будинках архітектора А. Гауді в Барселоні. Вони демонструють не тільки архітектуру модерну, створені самим митцем меблі та міський побут початку ХХ ст., а й розповідають про родини замовників А. Гауді. Показовими є також будинки-музеї архітектора В. Орта у Брюсселі та представника шотландського модерну Р. Макінтоша у Глазго.



Рис. 7. Фрагмент музейної експозиції Музею модерну в м. Рига (Латвія). 2015 р. Фото О. Мокроусової.

Подібна демонстрація побуту минулих часів завжди цікавила пересічних людей. У Санкт-Петербурзі ще у 1913 р. відкрився музей «Старий будиночок», метою якого була демонстрація житла різних історичних епох [9, 43]. У сучасній Україні така концепція втілена лише у музеях народної архітектури та побуту, музеях-палацах.

Київ набув тих архітектурних рис, які ми бачимо сьогодні, на межі ХІХ–ХХ ст. Хоча в Києві майже не збереглися архітектурні шедеври (а ті, що збереглися, не мають перспектив стати музеями), історики архітектури намагалися створити Музей міської архітектури та житла. Варіант музеєфікації будинку-замку по вул. Ярославів Вал, 1 (рис. 8) обговорювався у міській адміністрації в середині – наприкінці 1990-х рр. У 1991 р. до будинку перевели філіал заповід-

ника «Софія Київська» – Музей архітектурної кераміки (директор О. Сердюк), співробітники якого збирали та експонували кахлі, цілі печі й каміни з київських жител кінця ХІХ – початку ХХ ст. Тоді ж почалося вивчення кахляного виробництва Києва, історик І. Шулешко виявила матеріали про фабрику кахлів І. Андржейовського [8, 25–28; 13, 42]. Вибір місця для музею був не випадковим. На той час будинок був пам'яткою архітектури місцевого значення (рішення міськвиконкому від 12.01.86 № 49) і фактично був музеєм інтер'єрів – у холі, на сходах та у квартирах збереглося ліплення і автентичні печі. Це наштовхнуло на думку відселити мешканців та створити в кількох квартирах Музей прибуткового будинку. Концепція музею передбачала влаштування кількох приміщень для прийомів КМДА. Втім, Музей архітектурної кераміки припинив існування на початку 2000-х рр., його колекція була передана до фондів «Софії Київської», де кращі печі демонструються у Будинку митрополита. Відселений будинок по вул. Ярославів Вал, 1 перейшов у приватну власність й досі не реставрується.



Рис. 8. Будинок по вул. Ярославів Вал, 1, у якому з 1991 р. містився Музей архітектурної кераміки. 2007 р. Фото С. Марченко.

Музей однієї вулиці, присвячений історії Андріївського узвозу у просторі та часі, розміщується в історичному будинку, зведеному у 1913–1915 рр. за проектом архітектора К. Шимана. Основна ідея музею викладена на сайті: *«Исследуя музей, посетители погружаются в ностальгическую атмосферу истории, как будто путешествуют на машине времени»* [15]. Концепція та формат музею не протирічать образу цього будинку – пам'ятки архітектури місцевого значення. Сам музей займає невелику кімнату і переважно експонує, побутові речі та фотографії людей, але первісного оформлення інтер'єрів тут немає.

У Києві ще багато пам'яток архітектури, які зберегли не тільки оформлення фасадів, а й інтер'єрів. Переважно це – особняки в історичній місцевості Липки, але доступ до них обмежений через використання урядом. До «Будинку з химерами» В. Городецького (вул. Банкова, 10), «Особняка удови, що плаче» (вул. Лютеранська, 23), «Замку зітхань» М. Ковалевського компанія «Интересный Киев» проводить екскурсії. Широкому ж загалу відвідувачів лишаються тільки музеї. Свого часу саме розміщення в особняках художніх музеїв врятувало їхні інтер'єри від перебудов. Водночас це стало шаблоном. Приміром, коли до особняка С. Лі-

бермана (вул. Банкова, 2), де з 1950-х рр. міститься Спілка письменників України, дозволили екскурсійний доступ, відвідувачі заговорили про те, що там слід створити художній музей. Але ж це не єдиний спосіб збереження та демонстрації архітектурних принад.



**Рис. 9. Музей «Шоколадний будинок» по вул. Шовковичній, 17/2. 2007 р.
Фото С. Марченко.**

Продовжуючи тему особняків, згадаємо будинок С. Могилевцева на вул. Шовковичній, 17/2 (рис. 9), який після майже 20 років перебування в аварійному стані та незавершеної реставрації 1990-х рр. став філіалом музею Російського мистецтва. Кілька років він функціонував як Дитяча картинна галерея, в ньому проводили виставки, концерти, наукові заходи. В особняку зберіглося первісне оформлення приміщень 2-го поверху, холу 1-го поверху та парадних сходів. Деякі інтер'єри відреставровані; зокрема, живопис у кабінеті у русько-візантійському



**Рис. 10. Кабінет домовласника С. Могилевцева в особняку по вул. Шовковичній, 17/2.
2007 р. Фото С. Марченко.**

стилі (рис. 10). Знайдені нами фотографії 1934 р. дали змогу з'ясувати, що в падухах стелі, де реставратори відтворили орнамент, існували живописні панно [5, 2–15], визначені як роботи С. Світославського на тему повісті О. Толстого «Князь Серебряный» (рис. 11). Оригінальні панно на увігнутих мідних дошках зберігаються у фондах НХМУ, тому можна виготовити їхні копії і встановити на свої місця. У 2015 р. з Музею театрального мистецтва до будинку повернули окремі елементи умеблювання. Враховуючи популярність будинку, необхідне завершення реставрації і часткова музеєфікація інтер'єрів, принаймні, кабінету С. Могилевцева. На 1-му поверсі діє невеликий музей історії особняка. Але комплексна концепція використання будинку досі не створена, хоча він вже став своєрідним брендом – «Шоколадним будинком» (за кольором пофарбування фасадів). На нашу думку, його розвитку сприятиме створення самостійного закладу культури, приміром, Музею київського особняка.

Підсумовуючи, підкреслимо, що музейна діяльність в Києві лишається консервативною як внаслідок зовнішніх обставин, так і з внутрішніх причин. Міська та державна влада не приймає пропозицій фахівців щодо створення нових оригінальних музеїв, зокрема таких, що розкривають історію київської архітектури в цілому, київського житла чи певного стилю зокрема. Проблема актуалізується швидким зникненням не тільки міських інтер'єрів, а й самих будинків. Крім того, архітектори не менше, ніж письменники, художники чи державні діячі, заслуговують на меморіальні музеї. Втім, навіть у випадку формальної підтримки нових ідей, грошей на їхню реалізацію немає. Це призводить до руйнування потенційних музеїв та втрати елементів, які потребують музеєфікування.



**Рис. 11. Фрагмент музейного стенду з кабінету С. Могилевцева.
Фото надано співробітниками музею «Шоколадний будинок».**

Але й діючі музеї не приділяють достатньої уваги архітектурній цінності будинків, які вони займають. Профільні музейні заклади не поспішають поповнювати експозиції інформацією, що не відповідає їхньому профілю. Але ж залучати відвідувачів можна не тільки новими виставками, а й внесенням музейних будинків до тематичних архітектурно-історичних екскурсійних маршрутів. Такі маршрути (приміром, «Шляхами родини Терещенків і Ханенків») можуть організовувати як окремі екскурсиводи чи фірми, так і музейні працівники. Інтерес киян до міської архітектури дуже високий, в ньому є потенціал для музейної роботи. Для загострення інтересу до діяльності таких музеїв слід об'єднати зусилля істориків, архітекторів, мистецтвознавців, пам'яткоохоронців і музейників.

Джерела та література

1. **Архітектурна графіка 30-х років ХХ століття. З фондів Національного заповідника «Софія Київська»**. Київ, 2008.
2. Бекетов Алексей Николаевич (док. без лич. листка) (1862–1941) // **ДНАББ ім. В. Г. Заболотного**. 51 арк. + 17 фот.
3. *Кондель-Пермінова Н.* Концепція Музейного центру історії та архітектури імені академіка П.Ф. Альошина // **Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини**: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології. Вип. 3, ч. 2. Київ, 2006.
4. *Мокроусова О.* До історії формування київського архівного зібрання креслень архітектора О.М. Бекетова // **XVIII Міжнародна наук.-практ. конф. «Короленківські читання»**. Харків, 2015
5. *Мокроусова О.* Інтер'єри «Шоколадного будиночку»: нові знахідки і атрибуції // **Пам'ятки України**. Вип. 4. Київ, 2012.
6. Музей архітектури та будівельної техніки АБіА УРСР / В Президії Академії будівництва і архітектури УРСР // **Вісник Академії будівництва і архітектури України**. 1960, № 3.
7. *Ненашева Е.* Ретро: четыре киевских архитектора // **А+С («Art + Construction»)**. 2013, № 1–2.
8. *Сердюк О., Шулешко І.* Київські кахлі: традиція і сучасність // **Образотворче мистецтво**. 1993, № 3–4.
9. Старый домик / Живопись и старина // **Киевская мысль**. 1913, № 6.
10. ЦДАМЛМ України, ф. 8, оп. 1, спр. 768.
11. ЦДАМЛМ України, ф. 8, оп. 1, спр. 769.
12. ЦДАМЛМ України, ф. 11, оп. 1, спр. 239.
13. *Шулешко І.* «Изящный» бизнес Иозефата Анджеиовского // **Капитал**. 1995, № 6–7.
14. *Ясиевич В.* Музей архитектуры и строительной техники // **Строительство и архитектура**. 1957, №7.
15. **Музей одной улицы** [Електронний ресурс]. – Режим доступу <http://onestreet.kiev.ua/about-museum> – Дата звернення: 04.07.2015 – Назва з екрана
16. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sophia.sophiakievska.org/uk/node/12> – Дата звернення: 20.07.2015 – Назва з екрана

Альона Якубець

СИСТЕМА УПРАВЛІННЯ МУЗЕЙНОЮ СПРАВОЮ В УРСР (1945–1953 рр.)

Тема «Влада і культура» завжди перебуває в полі зору науковців та суспільства. Зокрема, це стосується особливого типу культури, який дістав назву «радянської цивілізації». Певні елементи культурного середовища, сформованого за часів СРСР та елементи системи державного управління культурою продовжили своє існування в незалежній Україні.

Музеї як культурологічний чинник можна вважати важливим складником концепту історичної пам'яті. Матеріальні свідчення минулого, систематизовані в експозиції, покликані формували не лише свідомість людей, але і їхній світогляд. Радянські ідеологи приділяли цьому питанню чимало уваги, використовуючи адміністративні важелі впливу на музейну систему та відповідні методи управління нею. Що, власне, і є об'єктом дослідження цієї публікації.

Радянська історіографія характеризувала систему управління та розвиток музейництва в СРСР позитивно [1; 4; 11; 14; 21]. Більш критичний підхід до проблематики був продемонстрований після розпаду СРСР. В. Златоустова [6; 7, 403–404], котра охарактеризувала роль держави у розвитку музейництва, визначила, що на розвитку музейної справи відображалася загальнополітична ситуація в СРСР. Українські дослідники, які цікавилися проблемою відносин влади та музеїв в УРСР, переважно акцентували увагу на підпорядкуванні музеїв ідейно-політичним цілям радянської держави, ідеологічному диктату Москви (відповідні органи УРСР виступали лише статистами), на знищенні фондів в музеях Західної України у повоєнний період [5; 8; 9, 382–393; 10, 198–214].

Системі управління музейною справою в радянській Україні приділяли недостатньо уваги. Тож, послуговуючись архівними матеріалами, спробуємо визначити основні елементи цієї системи та виміри її функціонування для музеїв України у перші повоєнні роки. 6 лютого 1945 р. в СРСР, а 9 лютого – в УРСР – відділи, які відповідали за розвиток культури і мистецтва, зокрема, Музейно-краєзнавчий відділ, було виведено з підпорядкування Наркомату освіти і підпорядковано новому окремий органу виконавчої влади – Комітету у справах культурно-просвітницьких установ при Раді народних комісарів УРСР [15, 9–10], який проіснував до утворення Міністерства культури УРСР у 1953 р. Очолювали Комітет у 1945–1953 рр. колишній комсомольський функціонер, економіст за фахом Я. Сірченко (09.02.1945–06.03.1947; 19.04.1950–1953) та історик П. Овчаренко (06.03.1947 – 19.04.1950) [22, 7].

Відповідно до затвердженого на 1945 р. штатного розпису, Комітет мав 12 підрозділів, одним з яких було Управління музеями у складі відділу історичних і краєзнавчих музеїв, відділу меморіально-літературних музеїв та відділу охорони історико-культурних пам'ятників і заповідників [23, 1–10]. Начальником Управління спочатку був Ю. Лесневський [26, 6], а з березня 1946 р. – М. Пашин [26, 22]. Важливу роль у перші повоєнні роки для музейної справи відігравали заступники голови РНК УРСР, котрі відповідали за гуманітарний блок: М. Бажан (1943–1949) та К. Литвин (1950–1951).

Причиною створення Комітету можна вважати те, що у роки Другої світової війни в республіці було знищено та пограбовано понад 70% музейних колекцій [20, 209]. Наприкінці війни гостро постало питання повернення культурних цінностей. Ще однією причиною створення Комітету можна вважати ідеологічний складник, оскільки партійно-державному керівництву СРСР необхідно було відновити світоглядний вплив на населення вчорашніх окупованих територій. А для цього потрібно було, насамперед, відновити споруди та діяльність культурно-просвітницьких установ: клубів, музеїв, кінотеатрів.

У 1940 р. в УРСР діяли 174 музеї [18, 281], понад половина з яких лишилися без даху над головою. Управління музеями займалося відновленням музейних споруд, музейних фондів та довоєнного рівня відвідуваності музеїв. Труднощі з якими доводилося йому стикатися, ілюструє приклад Київського історичного музею (нинішнього НМІУ). Після звільнення Києва в приміщенні по вул. Короленка (нині Володимирська, 2) був розташований трест «Укрютюн-

сировина» та радіоустановка військового відомства. Постановою Раднаркому УРСР № 574 від 30.05.1944 р. за підписом М. Хрущова територію навколо будівлі оголосили історичним заповідником і підпорядкували Київському історичному музею, а всі сторонні організації мали звільнити приміщення до 1 квітня 1946 р. [26, 38]. Однак у червні 1946 р. Київський міськвиконком вирішив вселити до будинку музею організацію «Газопровід «Дашава – Київ», про що голова Комітету М. Пашин повідомив М. Бажана, який, в свою чергу, нагадав голові Київського міськвиконкому Чеботарьову про хрущовську постанову 1944 р. та запропонував негайно передати споруду музею [26, 37]. Зрештою колектив музею наприкінці 1946 р. вселився в приміщення, яке займає дотепер. Протягом року працівники готували нову експозицію, на що з бюджету були виділені чималі, як на той час, кошти. 224 173 крб було витрачено на обладнання (вітрини, рами, багети), на 370 960 крб було придбано експонатів [28, 83–85]. Для порівняння: тогочасна платня наглядча музею становила 150 крб, наукового співробітника – 600–700 крб, директора – 1300 крб [25, 22].

Згідно зі звітом Управління музеями, 1 січня 1946 р. в Україні відновили роботу 82 музеї, 74 з яких були відкриті для відвідувачів [24, 1], а у 1950 р. в УРСР працювало 137 музеїв [12, 593].

Комітет займався також питанням відновлення музейних фондів. У 1943 р. на союзному рівні було створене Бюро експертизи, яке спільно з уповноваженими Особливого комітету Раднаркому СРСР по Німеччині для натурального відшкодування збитків, завданих Радянському Союзу відбирало художні та історичні цінності, більшість яких було вивезено до сучасної РФ, де вони, приховані від громадськості, зберігаються дотепер у спецфондах провідних музеїв. Серед них можуть бути і повернені з Німеччини пам'ятки з музеїв України [3, 85]. Отже, Управління музеями УРСР могло повернути лише те, що віддавали союзні органи.

Та й частина музейних експонатів, переважно картин та меблів, повернутих після війни «осіла» в кабінетах та на квартирах представників партійно-державної номенклатури. Ця практика набула такого поширення, що 10 листопада 1944 р. Раднарком УРСР прийняв Постанову №1504 «Про повернення музейних експонатів» [16, 401–403], виконання якої особисто контролював М. Бажан, постійно вимагаючи від голови Комітету у справах культурно-просвітницьких установ даних по областях [26, 42]. Один із звітів 1946 р. свідчить, що це мало певні позитивні наслідки. Наприклад, до Житомирського історико-краєзнавчого музею населення і установи повернули 8 картин, 2000 книг і музейні меблі; до Дніпропетровського історико-краєзнавчого музею повернулись 40, до Харківського історико-краєзнавчого музею – 3544 експонатів [26, 45]. Однак, згідно зі звітом голови комітету П. Овчаренка, з близько 3 млн. експонатів, у 1941 р. наявних в українських музеях, у 1948 р. лишилось 1,2 млн. [29, 37].

Працював комітет і над питанням відвідуваності музеїв. До війни, за даними П. Овчаренка, вона щороку становила 2 млн осіб на рік [29, 37], а у 1945 р. її показники зменшилися до 150 тис. осіб [24, 5]. Комітет намагався виправити ситуацію: відкривалися нові музеї, виставки, діяла система добровільно-примусового відвідування музеїв і у 1945–1948 рр. українські музеї відвідало близько 4 млн осіб [29, 39].

Комітет у справах культурно-просвітницьких установ при Раднаркомі (з 1946 р. – Раді Міністрів) УРСР, що мав не республіканський, а союзно-республіканський статус, постійно узгоджував свої дії з Москвою. Фінансування музеїв також було централізоване: кошториси затверджувало планово-фінансове управління Міністерства фінансів СРСР. В умовах дефіциту будівельних матеріалів у 1940–1950 рр. дерево, скло, мануфактуру і навіть цвяхи для будівництва і обладнання культурно-просвітницьких закладів виділяв Держплан СРСР. Матеріальні засоби і кошти надходили до республіки з центру з детальним постатейним розкладом. Контролювало використання коштів Міністерство державного контролю СРСР [29, 86].

Однак звинувачувати лише московську партійно-державну верхівку у зарегульованості, тиску, а подекуди – і відвертих злочинах щодо української культури, було б надмірним спрощенням. Варто погодитися з С. Єкельчиком, на думку якого, свої ж республіканські бюрократи сприяли формуванню сталінських історичних уявлень. Їхня взаємодія з Москвою творила «офіційну ідею» національної спадщини. Дослідник це пояснював тим, що з одно-

го боку, добробут і виживання управлінської верхівки залежав від творення соціалістичної ідеології, а з іншого – тим, що більшість тогочасних українських керівників і культурних діячів (М. Бажан, П. Тичина, О. Корнійчук), котрі були у 1940-х рр. міністрами – належали до покоління 1920-х рр., для якого побудова соціалізму і творення української нації були єдиним цілим [5, 22].

З початку існування радянської влади в Україні управління культурною сферою, зокрема, музеями, перебувало під тотальним контролем не лише виконавчих, а і партійних органів влади. Партійний диктат над музеями панував на ідеологічному і адміністративному рівнях. В ідеологічній площині тон задавали програмні документи партії, рішення з'їздів, постанови ЦК ВКП(б) (з 1952 р. – КПРС) тощо. Адміністративний диктат партії здійснювали партійні комітети – обласні, міські, районні та первинні парторганізації музеїв. Вищою ланкою у системі управління музеями республіки був ЦК КП(б)У, у складі якого діяли відділ культури та відділ агітації і пропаганди.

На відміну від виконавчих органів влади, які займалися переважно організаційно-господарськими питаннями, партійні органи контролювали ідеологічний складник роботи музеїв та кадрові призначення. Проте межа між партійними і державними керівниками була досить умовною. По-перше, всі вони були членами однієї партії, по-друге, колишніх партійних функціонерів часто призначали на посади у виконавчій владі і навпаки. Згадуваний К. Литвин за повоєнний період встиг кілька разів побувати на партійних посадах (секретар ЦК КП(б)У з пропаганди і агітації, 3-й секретар ЦК КП(б)У, 2-й секретар Львівського обласного комітету КП(б)У) і на посадах у виконавчій владі (заступник голови Ради міністрів УРСР, міністр культури УРСР) [17, 399–400].

Відповідно до прийнятого у 1949 р. «Типового Положення про республіканський, обласний і районний краєзнавчий музей» директора, заступника директора з наукової частини, вченого секретаря музею призначав і звільняв Комітет у справах культурно-просвітницьких установ УРСР [30, 106–111]. Насправді ж всі кандидатури погоджувались з партійними комітетами ЦК, обкомів або райкомів партії. Директор республіканського музею міг призначити або звільнити лише свого заступника з адміністративно-господарчої частини [30, 52].

Тим не менше, саме керівник музею був персонально відповідальним за роботу з кадрами. Наприклад, у вересні 1946 р. перевірка Державного історичного музею Києва виявила, що наукові працівники Мамонов, Парасунько і Лінка-Геппенер, працюючи у музеї під час німецької окупації, «...не вжили заходів щодо збереження музейних цінностей під час пограбування музею німецько-фашистськими загарбниками». Як наслідок, комісія запропонувала звільнити з роботи не лише цих співробітників, а й заступника директора з наукової роботи і вченого секретаря [27, 139–142].

Апріорі «ненадійними» вважали співробітників музеїв Західної України. Навесні 1949 р. спеціальна комісія ЦК КП(б)У дійшла висновку, що внаслідок «...недбалості в підборі кадрів, наукових співробітників до деяких музеїв м. Львова [...] проникли [...] ворожі елементи» [19, 232–233]. У грудні 1949 р. було звільнено заступника директора М. Драгана – досвідченого фахівця, але людину прямолінійну і принципову; у 1952 р. пішов з посади директор Державного музею українського мистецтва І. Свенціцький, котрий чинив спротив передачі експонатів музею та їх знищенню. Частина співробітників музею протягом 1947–1950 рр. взагалі було заарештовано, зокрема головного охоронця музейної збірки, доньку директора музею В. Свенціцьку, завідувачку відділом народного мистецтва О. Бордун, наукових співробітників М. Батога, Є. Кравчука, С. Сампару [2, 22–23].

Отже, головною метою у підборі кадрів музейних установ було формування колективів зі слухняних і лояльних до комуністичної ідеології людей. Працівники музеїв повинні були також брати участь у громадській роботі: працювати агітаторами на виборчих дільницях, читати лекції на підприємствах, вивчати Положення про вибори, сталінську Конституцію тощо [24, 5].

Як і раніше, музеї розглядали як пропагандистські школи. Регламентувалась тематика та зміст експозицій, які висвітлювали, в першу чергу, класову боротьбу, дружбу народів, радянські досягнення тощо. Відповідно до Положення про республіканський, обласний і районний краєзнавчий музей, тематико-експозиційні плани стаціонарних та тимчасових виставок, а також самі виставки мали бути розглянуті і затверджені в музеях республіканського значення Комітетом, а в обласних музеях – обласним відділом культурно-освітньої роботи. Для відвідувача виставки відкривали лише після відповідного наказу комітету або відділу [30, 110]. На «потрібні» виставки не жалкували коштів, виділяли кращі зали. Так, за затвердженням завідуючого Обласного відділу культурно-освітньої роботи т. С. Силкіна та секретаря Дрогобицького Обкому КП(б)У з пропаганди т. Богданова, у кращих залах Дрогобицького музею (замість експозиційних матеріалів, «що не мають відношення до історії області (портрети польських воєвод, магнатів, офіцерів, речей церковно-католицьких обрядів тощо)») розгорнули виставку з історії радянсько-німецької війни 1941–1945 рр. [27, 28].

Особливо активізувалося втручання в музейні експозиції після публікації в «Правді» за 13 вересня 1951 р. статті М. Одинця «Що пропагують львівські музеї?», в якій йшлося про те, що Львівський історичний музей потурає возвеличенню князів, вельмож, султанів, козацьких полковників і єпископів, а Львівська картинна галерея виставляє величезну колекцію польського, німецького, австрійського і нідерландського живопису «в розкішних рамах», коли російську класику XIX ст. представляють тільки 32 з 500 робіт. Більше того, музей мав лише з десяток картин радянського періоду [13]. Після оприлюднення цієї статті музеями України прокотилася хвиля перевірок місцевих партійних органів, після яких музейні працівники мусили переробляти експозиції. Наприклад, Херсонський та Вінницький обкоми партії наказали місцевим краєзнавчим музеям краще висвітлювати історичні зв'язки з Росією та радянське тогодення [31, 42–45, 57–60, 72–75; 32, 86, 124; 33, 1].

Ще гіршими були наслідки партійного втручання у фондові колекції музеїв. При музеях створювали спецфонди для «політично шкідливих творів», відібраних спеціальними комісіями. Ті вилучали з колекцій матеріали, «що не мають музейного значення» та очищали фонди від «історичного хламу» [10, 201]. Під цю категорію підпадали, насамперед, експонати, які ілюстрували боротьбу українців за свою незалежність та культові предмети. Частина речей були знищені, решта – розкрадені та розійшлися по приватних збірках [10, 208–209], а частина експонатів опинилися у російських музеях. Так ленинградському Ермітажу зі Львівського історичного музею передали колекцію асирійського клинопису [33, 11–13].

Підсумовуючи, можна констатувати, що система державного управління музеями в УРСР у 1945–1953 рр. мала адміністративно-ідеологічний характер, оскільки музейні установи підпорядковувалися як виконавчим, так і партійним органам влади. При цьому фактична влада була зосереджена саме в партійних комітетах та їхніх апаратах. Як наслідок, голова Комітету у справах культурно-просвітницьких установ, як згодом і міністр культури, діяли у фарватері партійного керівництва. Така система влади, з одного боку, сприяла фінансуванню, швидкому відновленню після Другої світової війни мережі українських музеїв, зростанню їхньої відвідуваності та поповненню фондів. З іншого боку, ідеологічна доцільність в роботі музеїв домінувала над науковими та національно-культурними пріоритетами. У повоєнний період посилилася регламентація діяльності українських музеїв. Речі, які б могли висвітлити національну ідентичність українців, їх справжню, трагічну історію не лише не експонували, а й вилучали з фондових колекцій музею й знищували. Крім того, центральні органи влади СРСР по-суті, грабували українські музеї, вивозячи найбільш цінні експонати до провідних музеїв Російської Федерації. Ситуація мало змінилася навіть після створення у 1953 р. Міністерства культури УРСР і передачі музейної справи у його відання.

Джерела та література

1. **Актуальные проблемы музейного строительства. Музей и посетитель.** Москва, 1979.
2. Батіг М. Білі сторінки в історії Національного музею у Львові // **Літопис Національного музею у Львові.** 2000, №1.
3. В'ялець А. Світ має почути // **Пам'ятки України.** 1994, № 1–2.
4. Ершов В. **Зримое слово (музеи и идейно-воспитательная работа).** Москва, 1987.
5. Єкельчик С. **Імперія пам'яті. Російськоукраїнські стосунки в радянській історичній уяві.** Київ, 2008.
6. Златоустова В. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.) // **Музеи и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.).** Москва, 1991.
7. Златоустова В., Каспаринская С., Кузина Г. Музейное дело в России // **Российская музейная энциклопедия.** Т. 1. А–М. Москва, 2001.
8. Крук О. **Розвиток музейної справи в Україні (кінець 1950-х – 1980-ті рр.):** дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01 / Харківський нац. ун-т ім. В. Каразіна. Харків, 2000.
9. Крупник Л. Музеї УРСР як засоби радянської ідеологічної політики у 70-ті рр. XX ст. // **Наукові записки. Збірник праць молодих вчених та аспірантів (Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського НАНУ).** Т. 19(2). Київ, 2009.
10. Маньковська Р. Знищення музейних збірок в УРСР у післявоєнний період (II пол. 1940–1950-ті рр.) // **Історія України. Маловідомі імена, події, факти:** 36. ст. Вип. 37. Київ, 2011.
11. Мезенцева Г. **Музеєзнавство.** Київ, 1980.
12. **Народне господарство Української РСР в 1963 році: Стат. щорічник.** Київ, 1964.
13. Одинець М. **Що пропагують львівські музеї?** // **Правда.** 1951, 13 вересня.
14. **Очерки истории музейного дела в СССР.** Выпуск VI. Москва, 1968.
15. Постанова Верховної Ради УРСР від 30.08.1946 «Про затвердження перетворення управління на Комітети в справах мистецтв та справах культурно–просвітницьких установ УРСР» // **Відомості ВР УРСР.** 1947, № 9–10.
16. Постанова РНК УРСР від 10 листопада 1944 року № 1504 // **Законодавство про пам'ятники історії та культури.** Київ, 1970.
17. **Про минуле – заради майбутнього.** Київ, 1989.
18. **Радянська Україна в цифрах:** Стат. зб. Київ, 1960.
19. Рубльов О., Черченко Ю. **Сталінщина й доля західноукраїнської інтелігенції.** Київ, 1994.
20. Скрипник Г. **Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток.** Київ, 1989.
21. Тронько П. **Історико-культурні цінності і сучасність.** Київ, 1988.
22. Указ Президії ВР СРСР від 19.04.1950 р. // **Відомості Верховної Ради УРСР.** 1950, № 2.
23. **ЦДАВО України,** ф. 4762, оп. 1, спр. 1.
24. **ЦДАВО України,** ф. 4762, оп. 1, спр. 14.
25. **ЦДАВО України,** ф. 4762, оп. 1, спр. 15.
26. **ЦДАВО України,** ф. 4762, оп. 1, спр. 68.

27. ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1, спр. 75.
28. ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1, спр. 182.
29. ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1, спр. 204.
30. ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1, спр. 340.
31. ЦДАГО України, ф. 1, оп. 24, спр. 1090.
32. ЦДАГО України, ф. 1, оп. 24, спр. 1105.
33. ЦДАГО України, ф. 1, оп. 30, спр. 2769.

Ірина Матушак

ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ РЕЛІГІЙНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ У ФОНДОВІЙ КОЛЕКЦІЇ НІКЗ «ГЕТЬМАНСЬКА СТОЛИЦЯ»

Одним із пріоритетних завдань НІКЗ «Гетьманська столиця» є збереження пам'яток сакрального мистецтва. Велика увага приділяється реставраційній роботі. При відділі фондів працюють художники-реставратори III кваліфікаційної категорії творів з кераміки, скла та металу Н. Кривуля та В. Авула. Щороку вони беруть участь у семінарах-практикумах та конференціях, які проводять на базі Національного науково-дослідного реставраційного центру України (ННДРЦУ), в музеях і заповідниках України. 2014 р. реставратори заповідника на високому професійному рівні підготували музейні предмети для експозицій палацу К. Розумовського, Музею археології, Будинку Генерального судді В. Кочубея, численних виставок.

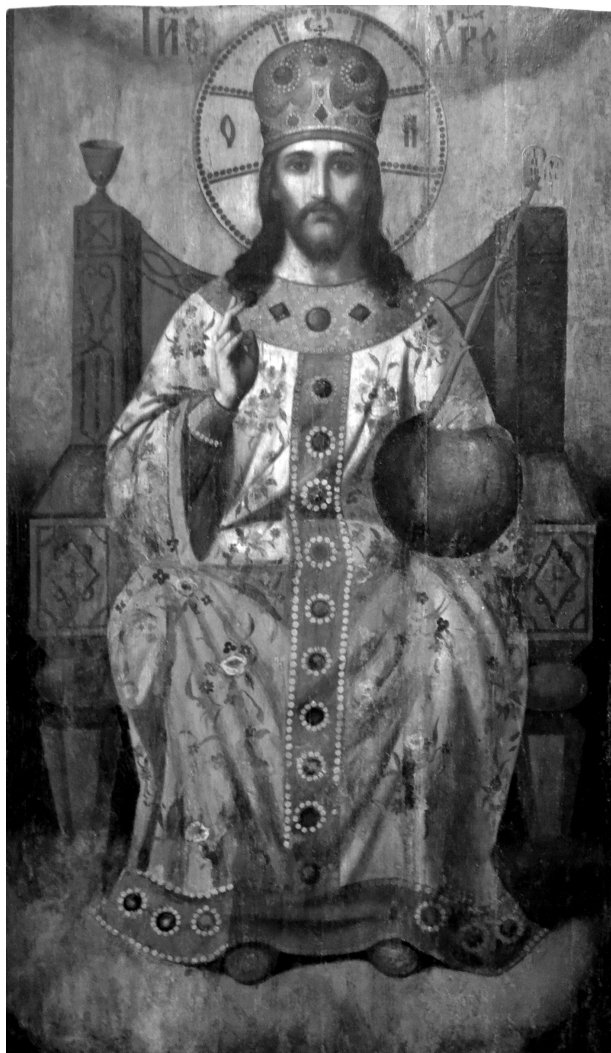


Рис. 1. Ікона «Господь Вседержитель», перша пол. XVIII ст. Дерево, фарба, лак.

З 2003 р. НІКЗ «Гетьманська столиця» співпрацює з ННДРЦУ і його філією в м. Харкові. Співпраця з провідними реставраційними центрами України є планомірною. Щоквартальні обстеження художниками-реставраторами музейних фондів заповідника дозволяють повертати до життя кращі зразки колекції, які руйнуються та втрачають свій експозиційний вигляд чи надійшли до фондів в поганому стані.



Рис. 2. Ікона «Стрітєння Господнє», XVII ст. Дерево, темпера.



Рис. 3. Ікона «Божа Матір з Немовлям», XVII ст. Мідь, позолота.

У заповіднику зібрана цікава колекція речей сакрального мистецтва. Іконопис представляють 69 українські професійні та народні ікони XVII – початку XX ст., 23 стародруковані книги та 4 предметів культового одягу та шитва.

У квітні 2004 р. наш заклад отримав дозвіл від Чернігівської обласної державної адміністрації на передачу до ННДРЦУ на безкоштовну реставрацію барокової ікони «Господь Вседержитель», що походить з Батуринаського Микола-Крупницького монастиря¹ (рис. 1), в 1997 р. подарованої заповіднику жителями м. Конотоп Сумської обл. А. Нальгієвим та В. Голобурдою [1]. Ікона мала незадовільний стан збереження: її поверхню вкривали раковини, фарбовий шар обсипався, дерево було пошкоджене шашелем, а низ ікони був обрізаний та пофарбований у блакитний колір. Реставрацію ікони виконала художник-реставратор З. Холодова [14].

У жовтні 2004 р. дирекція НІКЗ «Гетьманська столиця» порушила питання безкоштовної реставрації ще двох ікон. Першу, «Стрітєння Господнє»² (рис. 2), заповіднику в 1997 р. передав житель с. Осіч Бахмацького р-ну Чернігівської обл. І. Бурдюг [2]. За легендою, ця ікона також походить з Батуринаського Микола-Крупницького монастиря. Стан її збереження був жахливим: дерево пошкоджене шашелем та отворами (імовірно, від цвяхів), лак та фарба місцями потріскалися, багато фрагментів зображення були втрачені.



Рис. 4. Ікона «Варвара Великомучениця», кін. XVIII ст. Дерево, темпера.

Друга ікона роботи іконописців Києво-Печерської Лаври «Божа Матір з Немовлям» виконана на мідній прямокутній пластині³ (рис. 3). Зображення на цій іконі, у 1995 р. виявленій у похованні під час археологічних досліджень батуринаського Литовського замку [3], було нечітким, оскільки його пошкодив вогонь. Реставраційно-консерваційні заходи завершилися в 2006 р.: ікони реставрували художники-реставратори ННДРЦУ Г. Білошицька («Стрітєння Господнє») [15], Г. Волощук та В. Голуб («Божа Матір з Немовлям») [16].

1 Інв. № КВ-4-2694/Д-2-1078. Перша пол. XVIII ст.; дерево, фарба, лак; 79 x 58 x 2,5 см

2 Інв. № КВ-4-2684/Д-2-1068. XVII ст.; дерево, темпера; 60,1 x 46,8 x 2,7 см

3 Інв. № КВ-4-2572/Д-2-983. XVII ст.; мідь, позолота; 10,1 x 7,8 x 0,1 см



Рис. 5. Ікона «Миколай Угодник», серед. ХІХ ст. Дерево, олійні фарби.



Рис. 6. Ікона «Хрещеніє Господнє», ХІХ ст. Дерево, олійні фарби.

11 вересня 2008 р. НІКЗ «Гетьманська столиця» передав до ННДРЦУ на реставрацію п'ять ікон. Дві з них – «Варвара Великомучениця»⁴ [4] (рис. 4) та «Миколай Угодник»⁵ [5] (рис. 5), які у 1998 р. надійшли від мешканки м. Конотоп Сумської обл. К. Камардіної, були пошкоджені шашелем та мали відшарування фарби. Дві інші ікони – «Хрещення Господнє»⁶ [6] (рис. 6) та «Георгій Змієборець»⁷ [7] (рис. 7), які передала мешканка м. Батурина Н. Яценко, також мали значні втрати фарби та пошкодження шашелем. Ікона «Святий Преподобний Устиніан»⁸ [8] (рис. 8) була придбана у мешканки м. Батурина Н. Чемен зі значними візуальними пошкодженнями. Реставраційно-консерваційні заходи проводили художники-реставратори О. Фролова («Варвара Великомучениця» [17] та «Миколай Угодник» [18]), О. Корнієнко («Святий Преподобний Устиніан» [19]), Л. Когут («Хрещення Господнє» [20]) та В. Миргородський («Георгій Змієборець» [21]). У 2009 р. ці пам'ятки повернулися до фондів заповідника.



Рис. 7. Ікона «Георгій Змієборець», XVII ст. Дерево, олійні фарби.

4 Інв. № КВ-4-2805/Д-2-1117. Кін. XVIII ст.; дерево, темпера; 29 x 22,3 см

5 Інв. № КВ-4-2808/Д-2-1120. Серед. XIX ст.; дерево, олійні фарби; 69,5 x 52,4 см

6 Інв. № КВ-4-3054/Д-2-1174. XIX ст.; дерево, олійні фарби; 49,5 x 38,5 x 1,5 см

7 Інв. № КВ-4-3055/Д-2-1175. XVII ст.; дерево, олійні фарби; 40 x 30 x 2 см

8 Інв. № КВ-4-3032/Д-2-1164. Кін. XIX ст.; дерево, олійні фарби; 39,5 x 29,5 x 2,5 см



Рис. 8. Ікона «Святий Преподобний Устиніан», кін. XIX ст. Дерево, олійні фарби.



Рис. 9. Ікона «Богородиця з Предстоячими та Святого в повний зріст», кін. XVII ст.
Мідь, олія.

Одним із джерел поповнення фондової колекції заповідника є археологічні розкопки, які проводяться в Батурині з 1995 р. У 2008 р на території Троїцького Собору знайдено написану на тоненькій мідній пластині двосторонню натільну іконку із зображенням Богородиці з предстоячими та святого⁹, [9] (рис. 9) зі втратами фарби та погнутим металом. Після проведення художником-реставратором ННДРЦУ В. Голубом необхідних реставраційних заходів [13] у липні 2010 р. ікона повернулася до заповідника і зайняла чільне місце в експозиції Музею археології.

У жовтні 2009 р. праправнук гетьмана К. Розумовського, граф О. Розумовський, під час одного зі своїх візитів до Батурина, подарував заповіднику ікону «Господь Вседержитель»¹⁰ [10] (рис. 10). Ікона надійшла до фондів у незадовільному стані: дошки щита були деформованими, шви між ними розсохлися, спостерігались численні дрібні втрати ґрунту і фарбового шару, частина зображення була переписана невмілим майстром без підведення ґрунту, лак пожовтів. У 2014 р. художники-реставратори Харківської філії ННДРЦУ О. Шутова та В. Проскураков очистили ікону від забруднень, склеїли тріщини, укріпили ґрунт та авторський живопис, тогнували його втрати та нанесли захисне лакове покриття [11].

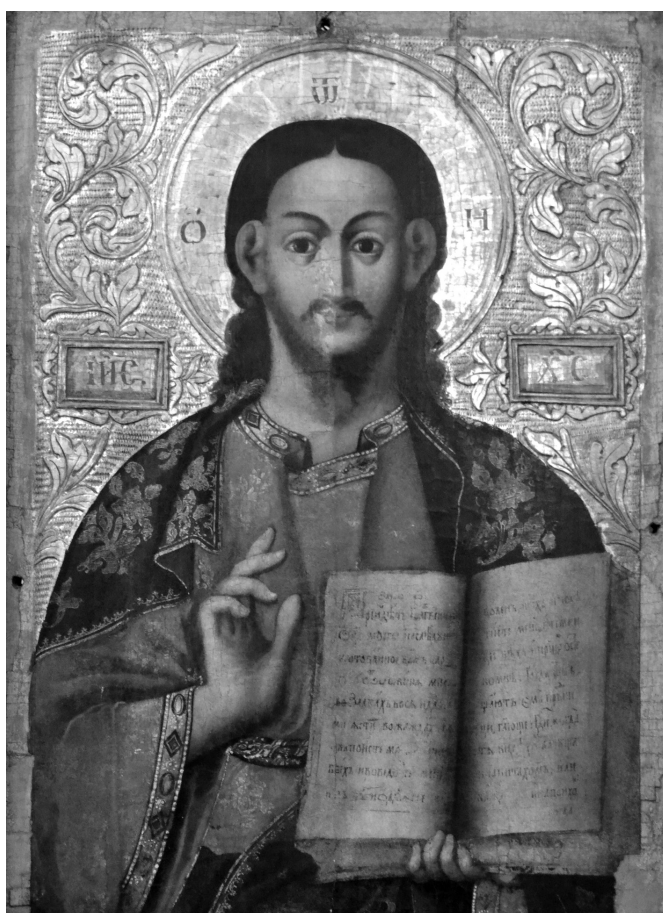


Рис. 10. Ікона «Господь Вседержитель». Дерево, олія.

Варто зауважити, що релігійні організації здебільшого безвідповідально ставляться до збереження творів сакрального мистецтва та належного утримання історико-культурних пам'яток. На початку 2015 р. дирекція НІКЗ «Гетьманська столиця» після чергової перевірки наявності та стану збереження творів мистецтва, що знаходяться на балансі Воскресенської церкви УПЦ (м. Батурин), вкотре сконцентрувала увагу її настоятеля на критичному стані ікони Повчанської Божої Матері (рис. 11), яка є однією із святинь Батурина. Ікона має велику

9 Інв. № КВ-11-7108/Д-3-1966. Кін. XVII ст.; мідь, олія; 12,9 x 9 см.

10 Інв. № КВ-11-7112/Д-3-1969. XIX ст.(?); дерево, олійні фарби; 78,5 x 131 см

історичну цінність, тому що пов'язана з родиною Розумовських: на початку ХІХ ст. цю ікону передав до церкви-усипальниці син гетьмана К. Розумовського. За візуальним спостереженням можна припустити, що означену ікону реставрували, про що свідчить нерівномірність фарбового покриття і залишки лаку. Робота невмілого маляра, який вимастив білою фарбою дерев'яну основу ікони, псує її зовнішній вигляд. Загрозу для ікони становить виявлені на звороті пошкодження шашелем [12]. На прохання НІКЗ «Гетьманська столиця» про проведення реставраційно-консерваційних заходів церковна громада відповіла відмовою, аргументуючи це тим, що ікону їм більше не повернуть.



Рис. 11. Ікона «Повчанської Божої Матері». Дерево, олія, скло.

Проблема збереження релігійних пам'яток в музейних закладах лишається актуальною і є одним із напрямків національної музейної політики. Музейники в міру своїх можливостей роблять все, щоб донести до майбутніх поколінь інформацію про минуле нашої країни.

Джерела

1. Акт № 11/606 від 09.04.1997 р. з додатками // Поточний архів НІКЗ «Гетьманська столиця». Відділ фондів
2. Акт № 5/600 від 28.01.1997 р. з додатками. // Там само
3. Акт № 8/589 від 16.04.1996 р. з додатками. // Там само
4. Акт № 12/631 від 10.11.1998 р. з додатками. // Там само
5. Акт № 12/631 від 10.11.1998 р. з додатками. // Там само
6. Акт № 32/696 від 26.11.2001 р. з додатками. // Там само
7. Акт № 32/696 від 26.11.2001 р. з додатками. // Там само
8. Акт № 27/691 від 15.11.2001 р. з додатками // Там само
9. Акт № 85/1622 від 17.11.2009 р. з додатками // Там само
10. Акт № 92/1629 від 02.12.2009 р. з додатками // Там само
11. Витяг з реставраційного паспорта № 2614 // Там само
12. Вих. лист № 01/1-11/15/133 від 20 квітня 2015 р. // Там само
13. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) № 2740 дм // Там само
14. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) № 3702 ж // Поточний архів Національного науково-дослідного реставраційного центру України
15. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) № 3724 ж // Там само
16. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) № 3725 ж // Там само
17. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) № 3829 ж // Там само
18. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) № 3830 ж // Там само
19. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) № 3831 ж // Там само
20. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) № 3832 ж // Там само
21. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) № 3833 ж // Там само

Анна Наїф Амер

ФОРМУВАННЯ АРХЕОЛОГІЧНОЇ КОЛЕКЦІЇ ТА СУЧАСНЕ ОНОВЛЕННЯ МУЗЕЮ АРХЕОЛОГІЇ ХНУ ІМ. В. КАРАЗИНА

Музейні колекції у Харківському університеті формувалися з перших років його існування, у 1807 р. для них був заснований Кабінет старожитностей. Комплектуванню перших колекцій сприяла діяльність ректорів та професорів закладу, які, повертаючись з закордонних поїздок, поповнювали музейне зібрання цікавими експонатами. Колекція в цей період була невеликою [1, 50–68]. У 1837 р. з мюнц-кабінету та кабінетів географії, рідкостей, малювання та живопису був створений Музей витончених мистецтв і старожитностей. Його колекція (близько 150 експонатів) становила неабиякий інтерес передусім завдяки унікальності речей. У різні роки музей очолювали професори університету: А. Валицький, О. Потєбня, М. Сумцов, Г. Шульц та ін. Створена при музеї бібліотека у 1905 р. мала найбільший в університеті фонд літератури з археології [2, 90].

Розвитку археологічної науки в регіоні сприяв XII Археологічний з'їзд (15–27 серпня 1902 р.), у якому взяли участь Д. Багалій, В. Городцов, В. Данилевич, А. Покровський, Є. Трифільєв. Підсумки з'їзду сприяли подальшому дослідженню археологічних пам'яток. Наприклад, завдяки розкопкам 1901 р. Верхньо-Салтівського могильника під керівництвом Д. Багалія, А. Покровського та Є. Трифільєва стало відомо про матеріальну культуру Хазарського каганату (VIII–X ст.). За матеріалами розкопок В. Городцовим курганів бронзової доби в Ізюмському повіті було виділено яму, катакомбну та зрубну археологічні культури.

Про діяльність музею та його колекцію у 1906–1917 рр. лишилося не багато інформації. Тогочасне дослідження регіону продовжували Д. Багалій, В. Городцов та О. Федоровський. [3, 441]. З 1919 р. Музей археології існував як окрема структура, а в 1920 р., після ліквідування університету, він отримав статус міського. У 1920-х рр. у музеї продовжував працювати О. Федоровський, який збагатив його колекцію новими археологічними матеріалами, виявленими під час дослідження Донецького городища, Люботина, Липової Рощі, Огульців, Верхньо-Салтівського могильника. З цих матеріалів було створено археологічну виставку; було також проведено тематичний семінар [4, 106]. У тогочасних фондах музею зберігали єгипетську, китайську та монгольську колекції, що викликали зацікавлення у відвідувачів та дослідників [5, 85].

З середини 1930-х до кін. 1960-х рр. археологічні дослідження в університеті проводили С. Семенов-Зусер та К. Гриневич. У 1930-х рр. музейні колекції, що займали майже два поверхи головного університетського корпусу на вул. Університетській, не були належним чином упорядковані. Перед війною фонди музею налічували 200 тис. експонатів. У роки німецько-фашистської окупації м. Харкова колекція музею була майже повністю знищена. Після війни музей довелося відновлювати і поповнювати, що стало можливим завдяки археологічним дослідженням викладачів університету [6, 59]. У той час музей займав приміщення історичного факультету на вул. Тринклера, 6.

У 1950-х рр. музейні археологічні колекції знову почали поповнювати. Цим музею завдячує видатному археологу Б. Шрамку, який у басейні р. Сіверського Дінця досліджував пам'ятки скіфського часу (Люботин, Караван, Шмарівка, Скоробір, Гомольша, Веселе, Перещепино), бронзової доби та середньовіччя (Донецьке городище, Мохнач). У 1954 р. почалися розкопки Більського городища, які сьогодні продовжує експедиція університету. Матеріали цих експедицій надходили до фондів музею. Завдяки роботі викладача університету, видатного археолога К. Гриневича, у 1954–1956 рр. та 1960 р. вивчено пам'ятки Ольвії, що зумовило заснування в університеті потужної античної школи. У 1960-х рр. В.І. Кадеєв очолював експедицію у Херсонесі. Результати цих археологічних досліджень не лише поповнили фонди музею новими експонатами, а й сприяли археологічним студіям, які проводили В. Андрієнко, В. Латишева, В. Мещеряков, С. Берестнев, Ю. Буйнов, А. Криганов, В. Міхеєв та ін.

У 1958 р. розташований у головному корпусі університету на пл. Дзержинського музей мав невелике експозиційне приміщення, фондосховище та фотолабораторію. З 1971 р. музей знаходився у приміщенні Музею природи ХНУ ім. В. Каразіна на вул. Тринклера, 8. Колекції музею систематично поповнювали матеріали досліджень пам'яток салтівсько-маяцької культури, пенківської, черняхівської, скіфської, роменської, бондарихінської та інших археологічних культур.

Створений у 1998 р. при ХНУ Музей археології та етнографії Слобідської України, у 2001 р. увійшов до складу історичного факультету університету. Велику археологічну колекцію музею сформувала плеяда вчених. Оскільки можливості експонувати матеріал на належному рівні не було, у окремому приміщенні створювали тимчасові виставки, що не мали потрібного устаткування. Матеріали експедицій, що користувалися неабияким попитом серед науковців, зберігали у переповнених фондосховищах музею. На базі музейної колекції створено дисертації, студентами, які користувалися архівом музею, вивчали матеріали розкопок, написані курсові та дипломні роботи, [7, 35].

У 2010 р. для створення нової виставкової зали та фондосховища керівництво університету виділило в Головному корпусі приміщення площею понад 300 м². Проект «Нового музею» очолили ректор університету В. Бакіров та декан історичного факультету С. Посохов. Метою проекту було не лише створення сучасного виставкового простору, а й т. зв. «живого музею», який стане науково-просвітницьким центром всеукраїнського рівня. Проект фінансували зі спеціальних коштів за рішенням Ученої ради університету. Створювати експозицію почали у 2012 р. Будівництво музею тривало у скрутні часи, але його підтримало керівництво університету, викладачі, археологи та музейні працівники.

Автором проекту нової виставкової зали став архітектор та дизайнер О. Фондорко. Виставкова площа охоплює стаціонарну настінну експозицію, виставкові ніші у підлозі та модулі для тимчасових виставок. У залі встановлено великий проектор для показу відеоматеріалів про музей та експозицію. На другому поверсі зали відведено місце для проведення занять та масових заходів; там же розміщено робочі місця співробітників музею. Новий виставковий зал має спеціальне приміщення для роботи дослідників з фондами та архівом. З фондосховищем це приміщення сполучається підйомником. Приміщення фондів оснащено металевими стелажми та має побудовану за стандартами та нормами «золоту комору». Всі приміщення музею устатковані відеоспостереженням та сигналізацією ДСО.

Нова постійна експозиція музею має назву «Внесок учених університету в розвиток археологічної науки». Її автори – археологи Харківщини та співробітники музею – ставили за мету показати наукові розробки та археологічні відкриття вчених університету через найяскравіші археологічні предмети, представлені у певних композиціях. Велика увага в експозиції приділена досягненням археологів ХНУ. Відмовившись від стандартного кріплення предметів на планшетах та прикрасивши вітрини чудовими настінними малюнками вдалося створити сучасну археологічну експозицію. Завдяки розробленій і апробованій методиці кріплення експонатів співробітники музею разом із реставраторами, вдало розмістили предмети у вітринах. Композиції на стінах разом із настінним панно та спеціальним освітленням створюють ефект занурення у давнє загадкове минуле України.

У 2015 р. наказом ректора Музей археології та етнографії Слобідської України було перейменовано на Музей археології ХНУ ім. В.Н. Каразіна. 20 листопада 2015 р. відкрилася нова виставкова зала музею. Варто зазначити, що змінилися не лише приміщення та назва, а й напрямки роботи музею. Найближчим часом планується розгорнути активну науково-просвітницьку роботу зі школярами, студентами та відвідувачами. На базі музею діє археологічний гурток для школярів: діти переглядають відеоролики, готують презентації та доповіді, беруть участь у квестах тощо. У конференц-залі музею проводять лекторії, семінари, симпозиуми та конференції, що дає змогу покращити якість навчального процесу. Науковці, аспіранти регулярно звертаються до архіву та фонду музею, а також до археологічної бібліотеки.

Нині різні напрямки археологічної науки розробляють п'ять археологічних експедицій університету: «Цитадель» (А. Домановський), «Чембало» (С. Д'ячков), Скіфська (І. Шрамко),

«Середньовічна» (В. Скирда) та «Германо-Слов'янська» (М. Любичев). Фонди регулярно поповнюють матеріали експедицій, проводиться науково-просвітницька робота, публікуються статті, розпочато міжнародні наукові дослідження.

Музей сьогодні отримав можливість презентувати свої колекції, проводити різноманітні виставки. У найближчому майбутньому заплановано розробити аудіо-гід в постійній експозиції та власний сайт.

Все це сприяє створенню на базі Музею археології ХНУ ім. В. Каразіна науково-просвітницького центру, підвищує інтерес до археологічної науки серед населення, дає можливість науковцям опрацьовувати фонди та популяризувати їх, сприяє покращенню навчального процесу студентів університету.

Література

1. *Редин Е. К. Музей изящных искусств и древностей Императорского Харьковского университета (1805–1905)*. Харьков, 1904.
2. *Федоровський О. С.* Відвіт Харківського археологічного музею // **Наука на Україні**. Бюлетень Укрнауки. 1926. № 1.
3. *Багалеї Д. И.* **Опыт истории Харьковского университета: По неизданным материалам**. Т. I (1802–1815). Харьков, 1904.
4. *Зайцев Б. П., Латышева В. А.* Археологический музей Харьковского университета // **ВХУ**. 1992. № 362.
5. Науково-дослідні заклади на Україні // **Наука на Україні**. 1926. №1.
6. *Журавский Ю. И., Зайцев Б. П., Мигаль Б. К.* **Харьковский университет в годы Великой Отечественной войны**. Харьков, 1989.
7. *Павлова О. Г., Валицький А. Й.* (1808–1858) і розвиток музеєзнавства і мистецтвознавства у Харкові у ХІХ столітті // **3 Сумцовські читання: Конференція, присвячена 95-річчю ХІІ Археологічного з'їзду**. Харків, 1997.
8. **Музейна справа на Харківщині: становлення та розвиток: (наук.-допоміж. покажч.)**. Харків, 2009.

**Валентина Надольська,
Тетяна Борис**

ПОПОВНЕННЯ ФОНДІВ МУЗЕЇВ ХУДОЖНЬОГО ПРОФІЛЮ В УКРАЇНІ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТ.)

Одним з важливих напрямків діяльності музеїв є фондова робота, яка передбачає організацію спеціальних заходів, спрямованих на комплектування пам'яток матеріальної та духовної культури, облік, збереження й вивчення музейних предметів.

Комплектування художніх збірок у Наддніпрянській Україні наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. започаткували мистецькі і наукові товариства для заснування місцевих публічних музеїв художнього профілю. Наприкінці 1880-х – на поч. 1910-х рр. таку діяльність проводили Київське товариство старожитностей і мистецтв (КТСМ), Одеське товариство витончених мистецтв, Миколаївське товариство витончених мистецтв імені В. Верещагіна, Катеринославське наукове товариство та Харківське товариство любителів красних мистецтв. Ними були зібрані різні за жанрово-видовою структурою художні збірки, які стали основою фондів майбутніх музеїв. Наприклад, для художньо-промислового відділу Київського художньо-промислового і наукового музею (КХПНМ) це було зібрання родини Ханенків, для художнього – дарунки О. Терещенка (9 ескізів і рисунків М. Врубеля) та Б. і В. Ханенків (бронзова статуя св. Георгія – копія із оригінала Донателло) [14, 158–164].

Хоча збережені документи КХПНМ (з 1904 р.) й інших художніх музеїв не вказують форми комплектування фондів (зазначені прізвища меценатів, їхні подарунки і грошові внески), зрозуміло, що першою формою комплектування колекцій було дарування.

З 1904 р. із двох мистецьких відділів КХПНМ більш активно поповнювався художньо-промисловий. До нього надходили зразки прикладного мистецтва із фабричних осередків Європи та Російської імперії. Порцелянова пластика місцевих виробництв з'явилася у фонді тоді, коли у 1908 р. завідувачем відділу було призначено Д. Федорова [11, 34]. Разом із директором музею М. Біляшівським він намагався виокремити із музейних предметів художньо-промислового відділу твори українського мистецтва, які до 1910 р. входили до груп західноєвропейського та російського мистецтва [31].

У протоколах Київського музею зафіксована така форма поповнення фондів як закупівля. Зазвичай, придбання предметів образотворчого мистецтва керівництво музею здійснювало за кошти музейної каси, куди вносили гроші члени товариства, представники органів державного і міського самоврядування (члени зібрання Київського губернського земства, депутати Київської міської думи [11, 38]). Каса музею поповнювалася і внесками, отриманими від оренди виставкових залів, продажу вхідних квитків і каталогів [32, 120].

У перше десятиріччя ХХ ст. до КХПНМ надходили кошти для організації художнього відділу Т. Шевченка. Пелагея та Єлизавета Терещенко у 1911 р. пожертвували 500 руб. [6, 2]. У 1914 р. Д. Балаховський передав музею 225 руб. для закупівлі шести рисунків та одного офорта Т. Шевченка [8, 4], К. Фішман – 150 руб. на придбання картини Т. Шевченка [7, 94]. З другої пол. 1910-х рр. відділ поповнився літературними творами й автографами митця.

КТСМ у 1897–1917 рр. проводило виставкову роботу в приміщенні товариства, а згодом у залах КХПНМ. Було проведено понад 40 художніх виставок, які сприяли не лише популяризації творів українських і російських художників, але й поповненню їхніми творами фонду музею [20, 52].

Порівняно із даруванням, плановані закупівлі для комплектування фондів художніх музеїв використовували рідше. Всі музейні установи отримували кошти, яких ледь вистачало на утримання музейних приміщень та виплату заробітної плати працівникам. Тому закупівля творів образотворчого мистецтва у кін. ХІХ – на поч. ХХ ст. була нетиповим явищем. Так, у

збережених документах Катеринославської картинної галереї та Миколаївського музею витончених мистецтв ім. В. Верещагіна закупівля предметів музейного значення не згадується.

Одним із прикладів закупівлі є надходження у 1906 р. до фонду Харківського художньо-промислового музею живопису з VII-ї виставки картин Товариства харківських художників (К. Пинєєв «Самотні», М. Федоров «Ніч», М. Беркос «Курний шлях») [25, 26]. Фонди музею поповнювалися і скульптурою: музей придбав роботу Л. Позена «Запорожець» [5, 7].

У 1917–1918 рр. система комплектування музейних фондів не зазнала особливих змін, оскільки зберігала поточні форми комплектування – дарування і закупівлю. Націоналізація мистецьких цінностей 1919 р. уможливила збільшення фондів існуючих і новостворених музейних закладів реквізованими предметами, що надходили із організованих у Києві, Одесі та Харкові музейних фондів.

Перший, Другий та Третій київські музеї, отримавши статус державних (два останні до 1919 р. були приватними збірками Ханенків і О. Гансена), багато уваги приділяли комплектуванню музейних фондів. Музейні фонди Першого (з 1924 р. Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка (ВІМ)) та Третього (збірка О. Гансена) державних музеїв швидко поповнювалися цінними речами і працівники Першого музею «...не встигали записати, коли, від кого та як надходили до нього речі». У 1919 р., за розпорядженням ВУКОПМіСу частину предметів з Першого державного музею передали до Третього [10, 174–176]. Предмети державного музейного фонду Києва, які зберігалися у Першому державному музеї [16, 237], послужили основою для створення Київської картинної галереї.

У Третьому державному музеї до фондової роботи долучився представник ради мистецтв при НКО України М. Денисов, який опікувався збереженням націоналізованої збірки О. Гансена.

Фонд Другого державного музею, який з 1921 р. підпорядковувався Українській академії наук [12, 2], спочатку складався з художньої збірки родини Ханенків [13]. У 1919 р. музей поповнився 30-ма картинами і родинними портретами з Яготинської збірки князя Репніна, порцеляною з Білоцерківського маєтку та іншими націоналізованими предметами [19, VII]. У 1925 р. на зберігання до музею надійшла колекція В. Щавинського [15, 43].

До Полтавської картинної галереї (колекція художника М. Ярошенка) з націоналізованих маєтків князів Кочубеїв та Репніних надійшли предмети українського, російського (другої пол. XIX – поч. XX ст.) і західноєвропейського мистецтва (XVI–XVIII ст.) [23, 6].

Об'єднання художніх колекцій при реорганізації музеїв використовував одеський КОП-МіС, який із зібраних у музейному фонді предметів націоналізованих картинних галерей сформував нові художні музеї. У 1920 р. зі збірки Одеської картинної галереї О. Руссова та колекції картинної галереї М. Толстого був створений Перший народний музей [1, 574]. Одеський державний музейний фонд використовувався й для поповнення Одеського державного художнього музею, Луганського музею живописної культури [22].

До художніх музеїв надходили як націоналізовані мистецькі цінності, так і приватні дарунки. У 1924 р. до Миколаївського музею витончених мистецтв ім. В. Верещагіна брат художника-мариніста Р. Судковського передав 55 картин і етюдів; у 1925 р. 15 живописних творів надійшли від дружини першого директора музею В. Мурзанова [18].

Дніпропетровський державний художній музей (Катеринославський державний музей), працівники якого цілеспрямовано формували збірку творів малярства новітнього часу, у 1927 р. поповнився дарунками московських і ленинградських графіків М. Павлова, П. Шилінговського, М. Моторина (80 гравюр) [9, 8] та 40 предметами, переданими з «краєвого» музею [29, 28].

У 1920–1930-ті рр. ВІМ, Дніпропетровський державний художній музей і Київська картинна галерея проводили закупки для художніх колекцій: у 1925–1927 рр. ВІМ придбав твори Т. Шевченка, О. Мурашка і Г. Нарбута [21, 28].

Твори мистецтва музеї переважно купували державним коштом. У січні 1928 р. РНК СРСР із резервного фонду виділила ВІМу і Харківському художньо-історичному музею 13 тис. крб. Як виявилось, ця сума була замалою. Тому НКО за дорученням РНК УСРР склав додатковий кошторис поповнення музеїв України. У доповідній записці до РНК УСРР НКО зазначалось, що варто поповнювати фонди означених музеїв шляхом закупівлі у приватних осіб творів образотворчого мистецтва. Серед переліку найкращих творів були прізвища художників Д. Левицького, В. Боровиковського, А. Лосенка, М. Ткаченка, М. Пимоненка, М. Мурашка, К. Трутовського. Крім того, обов'язковими були зразки сучасного мистецтва – твори українських об'єднань АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, російських та західноєвропейських художників [24, 132].

При формуванні річних «Цільових установок та завдань» розвитку художніх музеїв їхні керівники вказували на збільшення фондів [15, 1]. Але, як зазначав директор Київської картинної галереї А. Дахнович, закупівлі для музею були незначні [4, 219].

Особливістю фондової роботи художніх музеїв у 1920-ті рр. став перерозподіл музейних цінностей, пов'язаний з численними реорганізаціями музейної мережі. З одного боку, перерозподіл сприяв поповненню фондів, з іншого – розпорошенню колекцій по різних музеях. Здійснюючи перерозподіл для систематизування музейних збірок, художні музеї вилучали з фондів непрофільні предмети і передавали їх іншим музейним відділам, художнім музеям, палацам та закладам культури. Так, для систематизації фондів (українське, російське, західноєвропейське мистецтво) між ВІМом, Музеєм мистецтв ВУАН і Київською картинною галереєю відбувся обмін. У квітні та листопаді 1925 р. кілька портретів з колекції Репніних, зразки фаянсу Межигірської фабрики, порцеляни та гутного скла, вишивка та картина М. Врубеля «Східна казка» Музей мистецтв ВУАН передав до ВІМу [17, 20; 28, 176]. Натомість із фондів ВІМу музей отримав китайські вироби із слонової кістки і порцеляни XVII–XVIII ст., бронзовий посуд [3, 9].

До Одеського художнього музею надійшли предмети мистецтва з Миколаївського художнього музею ім. В. Верещагіна та Одеського історико-археологічного музею, зокрема акварельні і графічні роботи кін. XVIII – поч. XIX ст. [22].

У 1920–1930-х рр. Дніпропетровський художній музей за сприяння директора Дніпропетровського історичного музею Д. Яворницького отримав близько 150 картин і скульптур [9, 7].

Нікопольський музей мистецтв, який мав мистецьку збірку зарубіжних майстрів, за браком коштів намагався отримати з центральних музеїв УСРР дублети. Його директор Я. Волошинов поповнював фонди переважно історичними пам'ятками, що призвело до перетворення музею на краєзнавчий [2, 95].

Музеї художнього профілю використовували й такі форми комплектування як наукові експедиції та екскурсії, під час яких музейні працівники здійснювали огляд пам'яток, реєстрацію віднайдених цінностей. З першої пол. 1920-х рр. польові дослідження стали провідною формою комплектування у Музеї українського мистецтва, Сумському художньо-історичному музеї, однією із форм поповнення мистецьких відділів ВІМ. Щорічні науково-дослідні екскурсії (експедиції) Україною давали можливість одночасно збирати пам'ятки археологічного, краєзнавчого та мистецького значення, вивчати творчість Т. Шевченка і основні етапи розвитку народного та українського радянського мистецтва [30, 16; 27, 186 зв.; 26, 63]. Так, у звіті за 1927 р. директор Сумського музею Н. Онацький згадав поїздки до Тростянця і Славгорода, з яких він привіз мармурові надгробки, 18 картин, кілька виробів з порцеляни та скла, меблі з Тростянця (маєток Кеніга) [26, 100].

Цінні художні предмети із наукових розвідок поповнювали фонд Музею українського мистецтва. Зокрема з Кам'янця-Подільського, Бару та с. Лісові Берлиці (нині с. Лісове Барського р-ну) надійшли зразки гутного скла та межигірського фаянсу [26, 67].

З 1923 р. польові дослідження проводили працівники Харківського музею українського мистецтва під керівництвом С. Таранушенка. У 1926 р. з поїздок по Полтавщині були привезені килим і цінні зразки народної кераміки [15, 2]. Ці предмети були представлені для публічного огляду у «відчитних» виставках музею [26, 64–67].

Таким чином, поповнення фондів музеїв художнього профілю на етапі їх інституціалізації відбувалося переважно шляхом дарування творів мистецтва, без використання принципу повноти. У 1920-х рр. в організації фондової роботи художніх музеїв УСРР з'явилися нові тенденції:

- 1) основним джерелом комплектування зібрань став державний музейний фонд;
- 2) відбулося кількісне збільшення музейних збірок, на зміни у складі і структурі фондів художніх музеїв впливало проведення міжмузейних обмінів;
- 3) новою формою комплектування стало виявлення і збирання художніх цінностей під час проведення науково-дослідних експедицій;
- 4) під час поповненні фондів музеїв почав враховуватися принцип повноти.

Джерела та література

1. *Абрамов В.* «Желая принести посылную помощь родному искусству...» // **Художня культура. Актуальні проблеми:** наук. вісн. Вип. 6. Київ, 2009.
2. *Анцишкін І. В.* Нікопольський музей – від музею мистецтв до краєзнавчого // **Роль музеїв у культурному просторі України й світу: стан, проблеми, перспективи розвитку музейної галузі.** Вип. 11. Дніпропетровськ, 2009.
3. *Біленко Г.* До історії створення відділу східного мистецтва музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків // **Ханенківські читання. Мат. наук.-практ. конф.** Вип. 5. Київ, 2003.
4. *Дахнович А.* Київська картинна галерея // **Український музей.** Зб. 1. Київ, 1927.
5. *Денисенко О.* До історії створення та діяльності Харківського художньо-промислового музею // **Мат. наук. конф., присвяч. 110-річчю Харківського художньо-промислового музею.** Харків, 1996.
6. ДАК, ф. 304, оп. 1, спр. 18.
7. ДАК, ф. 304, оп. 1, спр. 26.
8. ДАК, ф. 304, оп. 1, спр. 40.
9. **Дніпропетровський художній музей.** Дніпропетровськ, 2001.
10. *Заклинський Р.* З історії Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка // **Життя й революція.** 1928, № 3.
11. *Іванова О.* До історії формування колекції виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики (до 140-річчя з дня народження М.Ф. Біляшівського) // **Могилянські читання 2007 року: Зб. наук. пр.: Музейники XX століття – дослідники української сакральної культури.** Київ, 2008.
12. ІР НБУВ, ф. І, спр. 26199.
13. ІР НБУВ, ф. Х, № 18688
14. ІР НБУВ, ф. 241, спр. 2.
15. ІР НБУВ, ф. 278, № 1362.
16. **Київ (Провідник)** / За ред. Ф. Ернста. Київ, 1930.
17. *Корнієнко Н.* Музей Ханенків у 1920-ті роки (на матеріалах архіву музею) // **Ханенківські читання.** Мат. наук.-практ. конф. Вип. 7. Київ, 2005.

18. **Миколаївський обласний художній музей ім. В.В. Верещагіна.** Сторінки історії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://labinlib.org.ua/mykolaiv/museum/art1.php> – Назва з екрана.
19. **Музей мистецтв Всеукраїнської академії наук. Каталог картин; склав С. Гіляров.** Київ, 1931.
20. **Національний художній музей України: Альбом.** Київ, 2003.
21. *Нестуля О. Федір Людвігович Ернст і його щоденник «Художній відділ» 1925–1933 рр.* Полтава, 2008.
22. **Одеський художній музей: каталог.** Одеса, 1974 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ofam.od.ua/pdf/Binder2.pdf> – Назва з екрана
23. **Полтавський художній музей. 1919–1994: Бібліографічний покажч.** Полтава, 1994.
24. Поповнення українських музеїв // **Червоний шлях.** 1928, № 3 (60).
25. *Савицька Л.* Художньо-промисловий музей у художньому житті Харкова на початку ХХ століття // **Мат. наук. конф., присвяч. 110-річчю Харківського художньо-промислового музею.** Харків, 1996.
26. *Ткаченко Б.* **Погром. Документальний нарис.** Суми, 2010.
27. ЦДАВО України, ф. 166, оп. 4, спр. 192.
28. ЦДАВО України, ф. 166, оп. 5, спр. 729.
29. ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 1929.
30. ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 2569.
31. ЦДАМЛІМ України, ф. 279, оп. 1, спр. 333.
32. ЦДАМЛІМ України, ф. 648, оп. 1, спр. 17.

Юлія Зиновіва

МАТЕРІАЛЬНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПЕРШОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ І ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА ТА ЇХНІХ СПІВРОБІТНИКІВ У 1920-Х РР. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ НАУКОВОГО АРХІВУ НХМУ)

Новий етап у житті співробітників Київського художньо-промислового і наукового музею, який зусиллями колективу та його багаторічного директора Миколи Біляшівського намагався отримати у новоствореній Українській державі статус Національного, почався із захоплення Києва 5 лютого 1919 р. Українською Червоною армією. Завдяки документам з НА НХМУ ми можемо дістати відомості про матеріальний стан музею та його співробітників, дослідити матеріальні та фінансові проблеми, що виникли після захоплення Києва більшовиками у 1919 р. Документи наступних років збереглись в архіві не в повному обсязі, але й вони дають змогу дослідити цю тему.

У першому документі від 17 березня 1919 р. зазначено, що всі співробітники автоматично увійшли до Центрального комітету професійних спілок державних організацій м. Києва та мали сплатити внесок у 5 крб [1, 25]. В музеї було організовано Комітет співробітників музею, загальне керівництво здійснював т. зв. політичний керівник М.Є. Дадикін. В НА НХМУ зберігся цікавий документ про втручання нової влади у буденне життя. Комітет співробітників музею видав довідку від 3 травня 1919 р. директорові музею М. Біляшівському (посада якого зазначалася як співробітник Першого державного музею), про дозвіл купувати для себе тютюн і яка засвідчувала, що той є курцем [1, 35]. Текст надруковано українською мовою зі значними орфографічними помилками.

Про стан будівлі музею на травень 1919 р. можна довідатися з подання до ВУКОПИС (ВУКОПМіС) політичного керівника музею М. Дадикіна, написаного російською мовою: не вистачало скла у верхніх вікнах та у скляній стелі, дах істотно проіржавів, не працювали водостічні труби і вода потрапляла до приміщення – у кути кімнат етнографічного, історичного відділу та відділу «Старий Київ» [1, 38]. 25 травня того ж року Дадикін звертається до ВУКОПИС з проханням виділити 3 щітки для підлоги та 2 фунти свічок для освітлення музею, оскільки електропостачання не було [1, 49].

Про витрати Першого державного музею на утримання влітку 1919 р. свідчать декілька документів: звіти перед ВУКОПИС про отримані кошти (від 25 червня 1919 р. рахунок за переробку димаря від плити на 450 крб [1, 60]). Отже, у звіті про аванс на 9598,49 крб від 25 червня 1919 р. вказано, що ці гроші було витрачено на наступні потреби: за переплетення конторської книги – 150 крб, за складання кошторису на ремонт музею – 200 крб, оплата воєнного податку за 1918 р. – 25 крб, оплата міському електропідприємству за телефон за періоди з 29 травня 1918 р. до 29 травня 1919 р. та з 29 травня до 29 листопада 1919 р. – 560 крб, оплата за спожиту електроенергію з березня до грудня 1919 р. – 463,64 крб, заробітна плата співробітників – 6000 крб, заробітна плата доглядачів – 1950 крб [1, 78]. Зі звіту можемо зробити висновок, що музей не сплачував за користування телефоном та за спожиту електроенергію з травня та, відповідно, з березня 1918 р., через що виділялись кошти на погашення заборгованості. Також музей, ймовірно, отримав дозвіл на проведення необхідних ремонтних робіт. У звіті перед ВУКОПИС за 22 липня 1919 р. [1, 109, 109зв.] про аванс у розмірі 10 тис. крб зазначені не лише витрати на утримання будинку (де в 4 квартирах проживали з родинами 31 співробітник музею, зокрема вчений зберігач, зберігач історичного відділу, завідувач господарством та двірник [1, 125, 138]), комунальні послуги, канцелярію та заробітну плату, але і на придбання предметів для музейної колекції та на перевезення предметів, які співробітники музею збирали в покинутих приватних помешканнях. Витрати розподілилися наступним чином: в бюро з розподілу канцелярського приладдя (олівці, пера, чорнило, стрічка для друкарської машинки) – 154,3 крб, за очищення димарів з 1 січня до 1 липня 1919 р. – 200 крб, за перероблення димарів – 150 крб, В. Поповій за альбом «Види Києва» – 150 крб, Шидловському за вишивку по оксамиту – 100 крб, Дранчеву за перевезення речей – 360 крб, Паличко за речі – 300 крб, за ви-

готовлення штемпеля – 40 крб, оплата за електроенергію з січня до квітня 1919 р. – 246,54 крб, оплата праці гідів – 525 крб, оплата праці доглядачів (15–30 червня) – 1750 крб, оплата праці співробітників музею – 5840 крб, окремо М. Біляшівському за візника – 50 крб та за придбані речі для археологічного відділу – 125 крб.

Окремо у червні було видано аванс для закупівлі продуктів відповідно до декрету Наркомпраці від 11 червня 1919 р. [1, 95]. З цього документу можемо одержати інформацію про тогочасних співробітників музею:

№	Ім'я співробітника	Посада	Надані кошти, крб.
1	Біляшівський Микола Федотович	вчений хранитель	2000
2	Щербаківський Данило Михайлович	зберігач етнографічного та історичного відділів	2000
3	Козловська Валерія Євгенівна	зберігач археологічного відділу	2000
4	Бурачек Микола Григорович	зберігач художнього та художньо-промислового відділу	2000
5	Онацький Доментій Григорович	вчений бібліотекар	700
6	Балюра Іван Кондратійович	фотограф-монтажувальник	1500
7	Салівон Григорій Дмитрович	спеціаліст 1-розряду	1200
8	Родзянко Олена Володимирівна	діловод	1000
9	Мовчан Данило Юхимович	завідувач господарством	1200
10	Голян Данило Семенович	доглядач	1200
11	Шипулін Костянтин Іванович	доглядач	1200
12	Тучапський Віктор Вікентійович	доглядач	1200
13	Родзянко Борис Олексійович	керівник (тобто екскурсовод)	900
14	Маковоз Сергій Якович	керівник (тобто екскурсовод)	700
15	Мокроус Павло Гнатович	керівник (тобто екскурсовод)	300
16	Нога Дем'ян Іванович	двірник	780

У липні 1919 р. штат музейних співробітників Першого державного музею зменшився до 8 осіб, оскільки доглядачі, технічні робітники та екскурсоводи були виведені поза штат. Народний комісаріат освіти, який керував музеєм, планував ще більше скоротити штат, про що свідчить лист від 18 липня 1919 р. вченого зберігача (хранителя) музею М. Біляшівського, який протестував проти такого рішення [1, 101]. У листі вказано, що штатні співробітники були залучені до роботи з реквізованими предметами, окрім того М. Біляшівський нагадує Народному комісаріату освіти про те, що музей нещодавно називався Український Національний. Подібний за змістом лист про недопущення скорочення співробітників учений зберігач музею 26 липня 1919 р. надсилає голові ВУКОПІСу [1, 113], нагадуючи про необхідність виділити кошти на ремонт музею («музей у стані повної руїни») і що співробітники, не отримавши платні за липень, перебувають у скрутному становищі. М. Біляшівський також у листі від 30 липня 1919 р. до голови ВУКОПІСу вносить пропозиції щодо реорганізації музейного штату: «Практика музейного життя показала, що доглядачів потрібно перевести з чергових на постійні, бо робота Музею вимагає їхньої присутності щоденно. Тому прошу зарахувати чергових доглядачів з 1 липня цього року на місячний оклад утримання 1200 крб на місяць, що буде вигідніше для Державного Казначейства. Щодо гідів-керівників, що отримують 75 крб на добу, то прошу їхнє утримання встановити у вигляді місячного окладу з того розрахунку, що 2 з них дають пояснення три рази на тиждень – 12 разів на місяць і мають отримувати місячне утримання 900 крб, а 1 – чотири рази на тиждень і має отримувати на місяць 300 крб» [1, 116].

Низку документів з НА НХМУ присвячено забезпеченню музейних співробітників найнеобхіднішими предметами споживання та продуктами харчування у 1919 р. відповідно до встановлених норм: звернення до Радянського овочево-фруктового магазину з проханням надати музею овочі і фрукти [1, 102]; спільне зі співробітниками Публічної бібліотеки і Музейного Фонду звернення з проханням надати чаю [1, 103]; звернення до Губпродкому з проханням надати простого та туалетного мила [1, 104]; прохання надати за встановленими цінами 11 співробітникам музею та 50 членам їхніх родин на два місяці 12 пудів цукру (196,56 кг) і 2 пуди солі (32,76 кг) [1, 149].

Хоча М. Біляшівський отримав статус вченого зберігача музею, він продовжував піклуватися про будівлю музею та вирішував господарчі питання. 5 серпня 1919 р. М. Біляшівський звернувся до державного відділу опалення з проханням надати музею 7 куб. сажнів дров (15,12 м²), нагадавши чиновникам, що музей – це просвітницький заклад, який через відсутність опалення буде закритий і його експонати постраждають [1, 120]. Дрова для музею придбали у вересні 1919 р. у приватної особи за 3370 крб, за їхнє перевезення і вивантаження було заплачено відповідно 1560 і 400 крб, а музейні пічки були оснащені герметичними дверцятами [1, 122]. Ще однією турботою М. Біляшівського у серпні-вересні 1919 р. було скління вікон музею. Від Раднаргоспу він отримав дозвіл на купівлю за 2966,4 крб 104 аркушів скла, які виявилися замалого розміру і довелося використовувати по два листи замість одного; тому вченому зберігачу довелося повторного звертатися за дозволом на придбання скла [1, 124].

У серпні 1919 р. М. Біляшівський подав доповідну записку політичному керівнику з вимогою негайного ремонту даху та кошторисом робіт на суму 130 128 крб [1, 129]. Одразу ж М. Біляшівський подає кошторис на ремонт музею і до Народного комісаріату освіти з описом ситуації, що склалася: «...дах обвалюється, в кожній залі тече вода» [1, 132].

Станом на серпень 1919 р. телефон музею, не зважаючи на оплату, не працював і учений зберігач звернувся до Управління Київської міської телефонної мережі з проханням «...поновити роботу музейного телефону 10-59, бо на музей покладено функцію охорони пам'яток мистецтва і старовини» [1, 134]. 30 серпня 1919 р. з'єднання армії УНР та УГА під командуванням генерала А. Кравса захопили Київ, та їм довелося швидко відступити під тиском білогвардійських військ. Жодних документів цього періоду в НА НХМУ немає. У грудні 1919 р. постачання електроенергії до музею поновлено не було і 23 грудня М. Біляшівський звернувся з листом до більшовицького коменданта м. Києва: «Вже довгий час музей без електричного освітлення. Служачі, що мешкають в будинку Музею вживають нафту, олію, скалки. Це загрожує великою небезпекою тим цінностям, які переховуються в музеї і мають величезну наукову і матеріальну вартість. Позаяк в місті брак води, під час пожежі від музею і його скарбів нічого не залишиться. Прошу розробити розпорядження, аби музей був негайно підключений до освітлення» [1, 169].

Будь-які документи про матеріальне забезпечення музею у 1920 р. відсутні, а за 1921 р. зберігся лише протокол загальних зборів співробітників Першого державного музею від 26 лютого, головою яких був завідувач господарством Мовчан, який розподіляв аванс на утримання [2, 1]. Наступний документ датується 15 травня 1924 р.: Перший державний музей звернувся до профспілки робітників освіти Робітос з проханням підвищити нічному сторожові Я. Г. Шевченку через важкі умови праці та відповідальну роботу заробітну плату на 75% [3, 11]. Відповіді Робітос на це звернення в науковому архіві немає.

У 1924 р. музей отримав назву Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Г. Шевченка, а у 1928 р. виникла нагальна потреба у розширенні музейних експозиційних площ. В НА НХМУ зберігся лист від 31 січня 1928 р. в. о. директора музею Р.Р. Заклинського до Військового інженера 8-ї дільниці у Києві, який лишився без відповіді. Наводимо текст цього листа зі збереженням оригінальної орфографії: «Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка в Києві має дуже велику кількість експонатів, що ніяк не можуть поміститися в теперішньому помешканні музею. Тільки невелику частину експонатів можливо виставити для загального огляду. Між тим з громадського становища та для потреб політосвітньої роботи потрібно влаштувати виставку тих десятків тисяч речей, що призбирані й систематизовані в Історичній Музеї. Для

цього музеєві потрібне нове обширне помешкання, де можна було б розгорнути роботу Музею. Через те Музей просить передати в його користування будинок по вул. Революції ч. 5/6. офіцерське зібрання, що підходить для використання для Музею, або в якому-сь другому місці підходячий для Музею будинок» [4, 13А, 13Азв.]. Потреба у розширенні музейних площ стала причиною виселення з приміщення музею родин службовців та перетворення житлових помешкань в робочі приміщення. Протокол № 24/14 засідання музейного комітету Всеукраїнського історичного музею у Києві від 5 листопада 1929 р. присвячувався питанню «...встановлення черги виселення з Музею робітників для використання їхніх помешкань для потреб музею» [5, 12]. Першочергово планувалося виселити з квартир співробітників музею А. Онищука, Г. Колцуняка та вдову М. Біляшівського.

Питання оплати праці співробітників музею стосується документ з виразною назвою: «Протокол от 5 декабря 1929 г. заседания Пленума руководителей научно-государственных предприятий г. Киева о перспективах оплаты работы научных сотрудников на 1929–1930 г.». Ухвала протоколу свідчить, що тогорічний бюджет враховував лише виплату стипендії аспірантам. Для оплати ж праці наукових співробітників, які вже працювали в музеї, пропонувалось користуватися бюджетом минулого року. У найскладнішому становищі опинилися науковці, які прийшли на роботу у 1929 р. з аспірантури: «Це ставить в дуже важке становище нових наукових співробітників, що торік діставали аспірантські стипендії і зараз залишилися без засобів до існування» [6, 1]. Ухвала протоколу пропонувала у випадку відсутності коштів на забезпечення нових наукових співробітників «...вважати за можливе зняти ставки з тих старих наукових співробітників, які мають достатнє забезпечення на іншій роботі по суміщенню, щоб за цей рахунок задовільнити тих наукових співробітників, які знаходяться в найтяжчому матеріальному стані і які уявляють собою для наукової установи найбільш бажаний з наукового і соціального боку елементи» [6, 1]. Це рішення Пленуму керівників науково-державних підприємств Києва було доведене до відома Всеукраїнського історичного музею листом Народного комісаріату освіти № 256 від 12.12.1929 р. про виплату Козловській В. Є. та Мощенку К.В. за не основними посадами лише 50% ставки. Реакція на цей лист збереглася в ухвалі протоколу засідання Музейного комітету від 16 грудня 1929 р.: «Приймаючи до уваги всі заходи й оформлення, доручити Заклинському Р.Р. доповідатися в секції наук. робітників про спосіб збільшення зарплати. Звернутися до НКО з проською збільшити зарплату зав. відділу до 180 крб, як це виплачується в Лаврському заповіднику, мотивуючи, що зав. відділу Музею виконують роботу завід. секціями, керують роботою 10 аспірантів. Слід також згадати, що в листі НКО зазначено помилково, що зав. відділу одержують по 160 крб, тоді як фактична ставка тільки 145 крб. Виходячи з того, що робота секретаря-бухгалтера вимагає великої праці ненормованої, та що вона не досить оплачена, повищити зарплату секретаря до ставки, що її виплачують в других музеях з обсягом такої ж роботи, дорівнюючи до Лаврського заповідника. Підвищення зробити за рахунок спец коштів адміністративним порядком, спираючись на бюлетені НКО, що на їх підставі виплачує Лавр. заповідник чи другі музеї» [5, 22]. 4 січня 1930 р. на засіданні Музейного комітету було заслухано повідомлення Народного комісаріату освіти «...щодо сполучення посад т. Мощенка К. В. та Козловської В. Є., а також про використання частини зарплати, що залишається від зниження на 50% ставки робітників, що працюють у двох установах» [7, 1]. Співробітники заслухали повідомлення, але не погодилися з ним. В протоколі зазначена пропозиція співробітника музею Б.К. Пилипенка «...звернутись до НКО з заявою про те, що завідувачі відділами керують роботою аспірантів, що прирівнює зав. відділами до зав. секціями, на цій підставі треба просити НКО дорівняти платню муз. наук. співроб. до платні робітників других подібних музеїв, як от Лавра. При збільшенні плати, поліпшиться стан робітників, а коли буде залишено тільки 50% зарплатні, то другі 50% використати на додаткових робітників – як лаборантів, або випадкових додаткових робітників при відділах» [7, 1]. Музейний комітет ухвалив цю пропозицію.

В зазначеному протоколі від 5 грудня 1929 р. містилися не лише питання виплати заробітної плати, але й видатків на наукові дослідження, місцеві та закордонні відрядження, наукові видання. Ці потреби у бюджеті на 1929–1930 рр. враховані не були, що зазначено в ухвалі [6, 1]. Пленум звернувся до Укрнауки – Українського головного управління науковими уста-

новами при Народному комісаріаті освіти УСРР з проханням «...полагодити всі ці справи, визначити нормальний бюджет на 1929/1930 рік» [6, 1]. Представники пленуму окремо виділили питання оплати закордонних відряджень та закупівлі сучасної закордонної наукової літератури: «Піднести клопотання перед НКО, щоби було дозволено керівникам н. д. (науково-дослідних. – Авт.) установ висилати закордон через місцеві банки на закупку закордонної літератури принаймні декілька карбованців на місяць» [6, 1]. Протокол від 25 червня 1930 р. присвячений виділенню Всеукраїнському історичному музею коштів на наукові дослідження – про «...розподіл 700 крб між відділами, що їх асигновано для науково-дослідної роботи» [7, 19]. Ці кошти планувалося витратити на наступні потреби: «Дослідчі подорожі, придбання речей, що характеризують побут комун і колгоспів, фотографування і придбання матеріалів, що характеризують досягнення в усіх ділянках соц. будівництва» [7, 19].

На основі збережених в НА НХМУ документів можна простежити «внутрішнє життя» і музейне повсякдення, яке дає змогу повніше уявити і зрозуміти історію музейної інституції (Першого державного музею та Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка).

Джерела

1. Листування з Всеукраїнським управлінням охорони пам'яток старовини та мистецтв та ін. про поповнення музею експонатами, матеріальне становище музею за 1919 рік. **НА НХМУ**, оп. 1, спр. 5.
2. Протокол від 26 лютого 1921 року Загальних зборів співробітників з питання матеріальної допомоги. **НА НХМУ**, оп. 1, спр. 25.
3. Листування з Державним Ермітажем, музеями, видавництвами та іншими організаціями з питання придбання експонатів та ін. 22 лютого – 28 грудня 1924 р. **НА НХМУ**, оп. 1, спр. 33.
4. Листування з Наркоматом освіти УСРР, Центральним бюро краєзнавства, музеями та ін. про музейну роботу, експонати та ін. 8 січня – 28 лютого 1928 р. **НА НХМУ**, оп. 1, спр. 59.
5. Протоколи засідань Музейного комітету. 6 лютого – 19 грудня 1929 р. **НА НХМУ**, оп. 1, спр. 69.
6. Протокол від 5 грудня 1929 р. засідання Пленуму керівників науково-державних підприємств м. Києва про перспективи оплати праці наукових співробітників на 1929–1930 рр. **НА НХМУ**, оп. 1, спр. 68.
7. Протоколи засідань Музейного комітету. 4 січня – 28 грудня 1930 р. **НА НХМУ**, оп. 1, спр. 83.

Володимир Індутний,
Олена Походяща

ЗАГАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ В ОХОРОНІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ ТА АВТОРИЗАЦІЯ МУЗЕЙНИХ ПРЕДМЕТІВ

Світова культурна спадщина є надбанням націй, народів, держав, общин та особистостей і їх права необхідно захищати на державному та міждержавному рівнях. Особливо гостро це питання стоїть в країнах, де держава належним чином не опікується проблемами власності культурної спадщини, що призводить до втрати історичних пам'яток та творів мистецтва, а винних осіб неможливо притягнути до відповідальності. В якому б державному музеї або приватній колекції не знаходилися видатні шедеври та пам'ятки, вони є надбанням загальнолюдської культури. Тому в міждержавному спілкуванні має відбуватися вільний та відкритий обмін знаннями про культурні цінності – складові колекцій музеїв, галерей, бібліотек.

Законодавство окремих країн ґрунтується на ратифікації документів ЮНЕСКО: Конвенція 1972 р. про всесвітню спадщину, договір Валлетта та Конвенцію про захист підводної культурної спадщини 2001 р. [11]. Спеціальне законодавство необхідне для забезпечення захисту окремих ділянок в музейній та пам'яткоохоронній сфері, занесених до списку Всесвітньої спадщини. Для збереження національного надбання України варто розробити закони, що будуть захищати культурні цінності від знищення та забуття. Основою захисту повинне стати законодавство про право на власність і розпорядництво культурними цінностями.

Сучасне законодавство України в галузі культури складається з Конституції, законів України про культуру, міжнародних договорів України та інших нормативно-правових актів. Так, Закон України «Про порядок вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» застосовується до всіх об'єктів, незалежно від форми власності, та є обов'язковим до виконання для фізичних та юридичних осіб, які перебувають чи ведуть свою діяльність в Україні [1].

Одним із нагальних питань сучасного музеєзнавства є розроблення та впровадження інструктивних змін, які б враховували наявну законодавчу базу України та передбачали вирішення проблем збереження, охорони, реставрації, експлуатації музейних пам'яток державної та приватної форм власності регіонального, національного та світового значення.

Музейні співробітники до сьогодні виконують вимоги застарілої інструкції 1984 р., яка не відповідає сучасним нормам зберігання та використання музейних експонатів. Для вдосконалення музейної справи 29.06.95 р. був прийнятий Закон України «Про музеї та музейну справу» [5], доповнений у 2010 р. («Про внесення змін до Закону України «Про музеї та музейну справу»). Цей закон регулює суспільні відносини в галузі музейної справи, встановлює правові, економічні, соціальні засади наукового комплектування, вивчення, збереження та використання пам'яток матеріальної і духовної культури, діяльність музейних закладів.

Зважаючи на те, що в умовах світової глобалізації – в тісній фінансовій, виробничий та культурній взаємодії, ми змушені сповідувати тезу: «Вирішення загальносвітових проблем збереження культурної спадщини вирішує внутрішні проблеми держав у цій сфері». Протилежне висловлювання є неприйнятним, адже розглядається як джерело створення зайвої напруженості у міжнародному культурному обміні й непорозумінь, а також як вияв непаритетного представлення культур у світовому просторі.

Безперечно, великий пласт українських пам'яток ще не вивчений та представлений належним чином у науковому світі. Не зважаючи на це, необхідно припинити практику нав'язливої демонстрації власних культурних цінностей на світовому ринку як найцінніших, важливих та унікальних. Вивчення та представлення українського культурного надбання має відбуватися в контексті європейського мистецтва і тільки тоді видатні пам'ятки будуть помічені світовою спільнотою.

Охорона культурних цінностей неможлива лише на рівні державного регулювання. Необхідна взаємодія держав, об'єднання їх зусиль для збереження культурної спадщини всього людства. У цьому сенс регламентації питань охорони культурних цінностей у міжнародних двосторонніх і багатосторонніх угодах. Відтак важливо, що проблеми збереження культурної спадщини існують в невеликому переліку питань, які дозволимо собі назвати та дуже коротко описати у вигляді проекту авторської програми дій:

1. Право власності на пам'ятки культури. В українському законодавстві є обмеження на право володіння пам'ятками культури в частині археологічної спадщини [1–3; 6], яка належить виключно державі. Водночас не визначено спосіб набуття прав власності на інші пам'ятки культури та роль держави в охороні приватних колекцій, що призводить до створення тіньового ринку, «чорної археології», неконтрольованого переміщення культурної спадщини за межі України. Першим кроком до виведення культурних пам'яток з «тіні» є створення умов захищеності прав приватних колекціонерів, складання реєстру та введення їх до наукового обігу. Це надасть інформацію про пам'ятки культурного надбання як з Державного фонду, так і з приватних колекцій [9]. Також зауважимо, що слабо практикуються сучасні методи ідентифікації й авторизації пам'яток культури. Інформація про пам'ятки не популяризується повною мірою.

Крім того, більшість пам'яток знаходяться у приватній власності, що обмежує можливість їх повноцінного наукового вивчення та залучення до освітнього процесу. Часто лише власники володіють інформацією про ці пам'ятки. Українські музеї не мають традицій залучення раритетів з приватних колекцій для проведення заходів. Інформація музеїв – важлива для комплексного представлення національних здобутків культури, часто регламентована у використанні, що суттєво обмежує доступ науковців до пам'яток. Такі дії унеможливають відтворення історичної дійсності, проведення належної наукової атрибуції творів мистецтва, документальних джерел, археологічних, нумізматичних пам'яток тощо.

Порада, яку можна дати музейникам, полягає у тому, щоб виступити з ініціативою створення Державного реєстру прав власності на пам'ятки культури, що дасть нові можливості для музейних співробітників та захистить культурні пам'ятки від знищень та розкрадань. Діяльність реєстру потрібно здійснювати під егідою Міністерства юстиції, де вже є реєстри прав власності на земельні ділянки, автомобілі, нерухоме майно. Очікуваний результат – створення умов для роботи міжнародних судів по захисту прав власності в умовах рейдерських відчужень під час військових конфліктів, легалізація операцій із залучення культурних цінностей приватної форми власності до фінансових операцій (торгівля, застава, оренда, страхування та інше). Спрощення законодавства у сфері переміщення культурних цінностей, визначення рівнів фінансових втрат у разі пошкодження та знищення пам'яток, а також створення умов для реєстрації прав власності на пам'ятки культури для іноземних громадян. Одним з елементів цієї роботи має стати авторизація пам'яток, створення загальної бази даних. Першим кроком до такої авторизації є укладання Державного музейного та архівного реєстру із проведенням візуалізації документальних та речових артефактів. І, якщо, Архівний фонд вже запустив цю програму у дію, то програма Музейного фонду у розробці і не контролювана Міністерством культури України. Також, як зазначалось вище, пам'ятки з приватних колекцій не мають жодної авторизації на державному та міжнародному рівні.

2. Загальна класифікація культурних цінностей передбачає впровадження в Україні порядку загальної класифікації поділу культурних цінностей за рівнем їх соціально-культурної приналежності на пам'ятки світового рівня (1–3-го порядків), пам'ятки національного рівня (1–3-го порядків), а також пам'ятки місцевого рівня значення [7, 26–33].

Така класифікація дозволить розширити систему «Універсальної класифікації товарів та послуг зовнішньоекономічної діяльності» (УКТЗЕД) на державному рівні, що необхідно для уніфікації порядку переміщення культурних цінностей через митний кордон України, а також для створення умов роботи міжнародних судів в справах захисту інтересів власників. Створюються умови для ведення Державного реєстру культурного надбання України, до якого має сенс вносити лише відомості про пам'ятки світового та національного рівня значення 1-го й

2-го порядків. Це дозволить встановити в Україні індикативні показники рівнів можливих фінансових втрат національного надбаня у разі знищення пам'яток і у відповідності з умовами страхових угод, а також ввести індикативні показники вартості музейних предметів для їх обліку.

Для реалізації даного проекту потрібна авторизація, створення комісії зі співробітників провідних музеїв та вчених, які б розробили систему класифікації пам'яток історії, культури та мистецтва у державних музеях та приватних колекціях для визначення їхньої значимості та залучення до міжнародних програм. Дану роботу можна почати із електронних каталогів зібрань пам'яток світового та національного рівня значення на базі кожного провідного музею України. Авторизовані каталоги можуть бути тематичними або у вигляді путівника по музею. Якщо каталог присвячений певній темі або групі збереження, важливо провести наукову систематизацію, класифікацію за видами, типами предметів, або за датуванням, технікою виконання, мистецькими школами. Крім того, деякі дані (історія предмету, автор, датування) за необхідністю будуть використані під час побудови виставок, експозицій, у підготовці екскурсій, наукових доповідей, статей, каталогів, буклетів тощо.

3. Сертифікація культурних цінностей за країною походження та їх міжнародний облік. У вітчизняних музеях є чимало визначних творів культури та мистецтва національного та світового рівня значення – скіфська пектораль IV ст. до н. е. з Товстої могили (Музей історичних коштовностей України), браслети з мамонтової кістки XVIII тис. до н. е. із найдавнішим у світі меандровим орнаментом з Мізинської стоянки (Національний музей історії України), артефакти трипільської культури, іконопис доби бароко Києво-Печерської лаври. Такі історичні пам'ятки є надбанням не тільки країни місцезнаходження, а й усієї світової спільноти.

Частим явищем є той факт, що пам'ятки культури та мистецтва знаходяться у світовому обігу й для власника важливі перманентні знання про місце та причину їх перебування. Кожна пам'ятка культури, яка має національний й вищий рівень соціокультурного значення, незалежно від прав власності на неї, повинна супроводжуватися спеціальним сертифікатом країни походження, де зазначені її атрибутивні характеристики, права власності, джерело надходження, гарант авторизації, супровідна інформація та інше. Цей вид сертифікації не повинен регулювати права власності, стосуватися окремих вимог власників й сторін суперечок стосовно повернення пам'яток в країну їх походження та обмежень на пересування. Навпаки, обмеження стосуватимуться лише моніторингу руху пам'ятки власником, використання пам'яток у незаконних фінансових операціях та участі у формуванні незаконних фондів для фінансування тероризму, а також з метою запобігання фальсифікаціям або створення умов для збіднення культурного надбаня економічно слабких держав під впливом більш потужних.

Забезпечити реалізацію цих заходів можна шляхом відповідних законодавчих ініціатив музейників, підтриманих власниками приватних колекцій. Здобута інформація повинна бути захищеною шляхом авторизації та проведенням сертифікації. Сертифікація культурних цінностей за країною походження важлива для культурних цінностей приватних колекцій. Міжнародний облік дасть можливість пересуванню цих артефактів в інші країни. Відомості про кожен «рух» експоната буде фіксуватися в загальній міжнародній базі культурних пам'яток національного та світового рівня значення.

Важливим у питанні сертифікації та авторизації культурних пам'яток є проведення **візуалізації музейних експонатів**. По-перше, унікальні речі під час пошкоджень можуть бути відновлені на належному рівні, по-друге, вони не псується при використанні електронних носіїв дослідниками, і по-третє, це захистить їх від підробок та крадіжок, уможливить вилучення викрадених речей з продажу на аукціонах. Паралельно з охоронною, авторизовані бази даних виконують освітню, агітаційну, інформативну функції. Такі системи можуть контролювати типи питань, які задають науковці, і повідомляти про використання інформації, зібраної в музеї або приватній колекції.

Дослідникам при користуванні авторизованою базою даних надаватиметься право коментування, що розширить відомості про експонати. Застосування іноземного досвіду пришвидшить модернізацію даного питання. Так, наприклад, вчені різних галузей наук та студенти Ав-

стралії давно використовують загальну авторизовану базу даних, що містить відомості про видатні артефакти культури та мистецтва. Велика частина інформації, отриманої за допомогою цього ресурсу, публікується в наукових статтях і є доступною для широкої аудиторії [10; 17]. Привабливою є і Американська національна програма, що об'єднує музеї, бібліотеки, архіви та різні історичні організації. Так уряд США вирішив питання забезпечення збереження мистецьких творів, книг і рукописів, фотографій, звукозаписів і рухомих зображень, археологічних та етнографічних експонатів [11].

4. Засоби міжнародного та державного регулювання обігу культурних цінностей – уніфікація на міжнародному рівні правил їх вивезення та ввезення, паритетне представлення України у світових інституціях контролю, повна імплементація цих норм в українське законодавство. Впровадженню уніфікації культурних цінностей до державного регулювання передують розробка нових та модернізація наявних внутрішніх документів музейного обліку в частині введення Науково-уніфікованого паспорта музейного предмета (Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 25.10.2001 р. № 653 та зареєстрованого Міністерством юстиції України від 14.02.2002 р. № 144/6432) та предмета музейного значення в приватних колекціях в список облікової документації [7, 23–25], визначення порядку прогнозування облікової та страхової вартості та авторизаційної інформації. І, якщо укладання уніфікованих паспортів в більшості державних музеїв ведеться на належному рівні, з авторизацією виникає ряд проблем, в першу чергу, через брак фінансування і людських ресурсів.

5. Автентичність пам'яток культури. Під час обговорення Венеціанської хартії 1964 р. порушувалося питання збереження автентичності пам'яток при мінімальному втручанні реставраторів [13]. Міжнародні хартії – Кіотська 1979 р. та Ризька 2000 р. – сформулювали поняття автентичності пам'яток культури. Конвенція про охорону всесвітньої спадщини ЮНЕСКО 2011 р. звертає увагу на культурні об'єкти видатної історичної, мистецької, наукової, етнологічної та антропологічної вартості і підкреслює необхідність визначення автентичності пам'ятки [12]. Разом з тим гостро стоїть проблема необхідності використанні більш розширених шкал оцінки автентичності, як то: «автентичні пам'ятки», «пам'ятки автентичного виду»; «пам'ятки з ознаками автентичності»; «пам'ятки з ознаками не автентичності»; «не автентичні пам'ятки» та «не пам'ятки». Така градація дозволить конкретизувати класифікацію пам'яток культури у відповідних реєстрах, визначати їх якість, прогнозовані показники страхової та облікової вартості, цінність для музейних колекцій та зараховувати у відповідні музейні фонди. Для реалізації впровадження класифікації культурних пам'яток та визначення їх автентичності музеям та приватним колекціонерам слід провести ряд узгоджувальних конференцій на тему автентичності пам'яток культури та виступити з ініціативою перед Міністерством культури України про необхідність введення нормативно визначених вимог щодо використання відповідної термінології та поновлення термінологічного стандарту.

6. Реставрація та консервація культурних пам'яток та надання гарантій їх належних умов зберігання в державних музеях. Сучасна реставрація є дорогою у витратних матеріалах, вимагає роботи кваліфікованих фахівців і не завжди доступна для державних музеїв. Реставрація не повинна призводити до повного відновлення матеріального носія і втрати автентичності пам'яток. Наприклад, при реставрації живописних творів часто втрачаються авторські підписи та написи власників картини, первинний живописний шар, дублювання полотна, важливі при атрибуції пам'ятки та визначенні її автентичності.

За даними ННДРЦУ на сьогодні в Україні налічується близько 200 атестованих реставраторів. Підготовка кваліфікованого реставратора триває близько 12 років. Раз на п'ять років реставратори мають підтверджувати свою кваліфікацію. Реставраційні майстерні зосереджені переважно у великих містах. Найбільшим осередком реставраційної справи є Національний науково-дослідний реставраційний центр України, який, крім Києва, має філії у Львові, Одесі, Харкові. Нерухомими пам'ятками опікуються Реставраційні майстерні Мінбуду з філіями у Львові, Сімферополі, Одесі. Наприклад, при Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику діє Науково-дослідний центр реставрації та експертизи творів мистецтва; при великих музеях працюють майстерні. Однак в регіональних музеях становище з реставрацією критичне, через те, що найкращі фахівці-реставратори працюють переважно у

великих містах, затратними є матеріали та відсутнє необхідне технічне забезпечення для різних методів дослідження та проведення професійної реставрації. У зв'язку з появою приватних музеїв нині постає проблема державного регулювання у сфері реставрації. В даному випадку також було б доречно виступити з ініціативою перед Міністерством культури України щодо реставрації та консервації пам'яток культури державної та приватної форм власності.

7. Заборона на використання культурних цінностей для створення незаконних фондів та фінансування тероризму. Ця проблема сформульована в рамках ООН і її вирішення можливе на основі введення в дію глобальної комп'ютерної мережі контролю за переміщенням культурних цінностей, що включає складання паспорту на кожен предмет в електронній базі. Питання лежить у площині об'єднання зусиль світової спільноти та створенні в національних музеях національних центрів. Ініціатива України могла б бути сформульованою у контексті п. 2 цих тез як «Протокол цивілізацій».

Нинішнє обрання до Виконради України засвідчило її роль у розвитку міжнародного й міжрегіонального гуманітарного співробітництва, активну позицію в обстоюванні принципів й ідеалів Організації. Український національний комітет був створений у 1992 р. та став членом Міжнародної ради музеїв [13; 14]. На 27-й сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО (1993) Україна виступила з ініціативою розробки «Програми культури миру», що лягла в основу переорієнтації діяльності ЮНЕСКО в напрямку зміцнення її етичної місії та ролі у формуванні психології культури миру, клімату довіри і толерантності. На підставі цієї пропозиції розроблено міждисциплінарний проект «На шляху до культури миру», який став складовою частиною всіх наступних програм та стратегічних напрямків діяльності Організації до 2001 р.

8. Пропозиції та окрема думка. Для здійснення першочергових заходів, до яких відноситься робота з авторизації предметів Музейного фонду України, пропонуємо розширити п. 35 (додаткові відомості) Науково-уніфікованого паспорта такими видами даних та структурою документа:

35. Додаткові відомості		35.1. Перелік ознак для авторизації.	35.2. Перелік візуальних доменів ідентифікації
1	Опис (маршрут) пошуку в базі супровідної інформації	Фотофіксація	1. Загальне фото № 35/1, № 35/2, № 35 2. Фото окремих унікальних доменів (10 фото)
2		Аналітичні дані	Назви документів та маршрут їх пошуку в базі супровідної атрибутивної інформації
3		Написи, клейма, іменники	Якісне фото усіх написів клейм та іменників
4		Ділянки реставрації	Фото ділянок реставрації з посиланнями на реставраційний паспорт (маршрут пошуку в базі супровідної інформації)
5		Інші унікальні ознаки	Опис та фото

Насамкінець хотілося би висловитися про боротьбу з грабуванням археологічних пам'яток. Робота по захисту археологічних артефактів протягом останніх двадцяти років є неефективною. Ми вважаємо, що потрібна ініціатива музейників, щоб протягом 5 років здійснити заходи щодо державної реєстрації пам'яток, які знаходяться у приватному користуванні. Це дозволить забезпечити ефективний захист пам'яток археології та встановить механізм запобігання їх розкрадання та незаконного користування.

Україна зробила чимало кроків для вирішення проблеми в охороні культурної спадщини. Однак сьогодні на державному рівні у співпраці із провідними країнами світу необхідно розглядати питання охорони пам'яток культури та проведення їх авторизації, популяризації, забезпеченням належної реставрації. Гарантом кращого результату для вирішення проблем є запозичення міжнародного досвіду та впровадження власних ініціатив навколо авторизації та сертифікації культурних пам'яток у дію.

Джерела та література

1. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» // **Відомості Верховної Ради (ВВР)**. 1999, № 48, ст. 405.
2. Закон України «Про охорону археологічної спадщини» // **ВВР**. 2004. № 26, ст. 361.
3. Закон України «Про охорону культурної спадщини» // **ВВР**. 2000, № 39, ст. 333.
4. Закон України «Про затвердження Загальнодержавної програми збереження та використання об'єктів культурної спадщини на 2004–2010 роки» // **ВВР**. 2004, № 3, ст. 390.
5. Закон України «Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 роки» // **ВВР**. 2005, № 16, ст. 264.
6. Закон України «Про музеї та музейну справу» // **ВВР**. 1995, № 25, ст. 191.
7. Індутний В. **Оцінка пам'яток культури**. Київ, 2009.
8. Омельченко Ю. Предмет музейного значення на терені краєзнавства // **VII Всеукраїнська наук. конф. «Історичне краєзнавство України: традиції і сучасність»**. Київ, 1995.
9. Руденко С. **Музейна пам'ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей**. Київ, 2012.
10. **Australian Treaty Series. Treaty of Peace with Bulgaria, Finland, Hungary and Italy. 1948, № 2.** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.austlii.edu.au/au/other/dfat/treaties/1948/2.html – Назва з екрана.
11. **Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. UNESCO** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://whc.unesco.org/en/guidelines/>
12. **Principles for the Conservation of Heritage Sites in China. China ICOMOS / Getty Conservation Institute.** Retrieved 29 March 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf – Назва з екрана.
13. The International Council of Museums // **ICOM Definition of a Museum** [Digital resource] Acces mode [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://icom.museum/definition.html> – Назва з екрана

Каріне Котова

**НАУКОВО-ФОНДОВА РОБОТА НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ:
СУЧАСНЕ ВИКОРИСТАННЯ НАБУТОГО ДОСВІДУ**

Науково-фондова робота музею є одним з найважливіших напрямків діяльності сучасних музеїв. Належне її проведення забезпечує антрактивну і різнобічну музейну експозицію, а також надає змогу проведенню повноцінної дослідної діяльності.

Існуюча база напрацювань з науково-фондової роботи музею заснована на попередніх здобутках музейників теоретичного і практичного характеру. В даній статті використана публікація Н. Ковтанюк «Проблеми комплектування матеріалів з новітньої історії України», де автор запропонувала шляхи подальшого розвитку музейної справи. Також використана стаття Т. Кондратюк, в якій висвітлено проблеми збереження музейних пам'яток та на підставі огляду профільної літератури надано практичні рекомендації щодо профілактики пошкоджень музейних колекцій [3, 13–34].

На особливу увагу заслуговує тема поповнення існуючих та формування нових колекцій предметами сучасності. Слід пам'ятати, що відповідальність за те, що і як представлено в музеї, є вимогою часу до наукового персоналу. Коли за радянських часів музеям нав'язувалась модель комплектування і тепер відчувається брак різнобічного висвітлення побуту, прикладів типових та повсякденних речей. Колекції музеїв сформувались таким чином, що дають можливість розкрити головні напрями державного розвитку, політичного життя, суспільних рухів. Поза увагою лишаються мистецтво, культурні течії, технічні та наукові досягнення в різних галузях, освіта, культура та спорт [2, 10]. Часто причиною за якої комплектація стає важким завданням, є брак коштів на закупку предметів музейного значення, здійснення експедицій, на відрядження. Тому часто колекції поповнюються лише матеріалами свого регіону [2, 8].

Необхідно формувати в суспільстві позитивний імідж музею, коли подарувати цінну або цікаву річ до музейної колекції стане престижним. Співробітники НМІУ часто грають роль «музейного менеджера» у пошуку нових надходжень. Так, налагоджують контакти з установами та організаціями, пропонуючи зберегти для нащадків свідоцтва їхньої діяльності, переконають передавати предмети музейного значення на постійне зберігання до фондів приватних осіб, займаються «польовим комплектуванням». Робота з громадськістю поступово виходить на новий рівень, тому музеям особливо необхідна підтримка на законодавчому рівні.

Серед головних функцій співробітників фондів є не лише забезпечення наукового комплектування. За сучасними вимогами історичні та краєзнавчі музеї мають використовувати широку базу пошуку інформації про музейні предмети, отже існує певна кількість облікової документації. Проте, на сьогодні немає єдності у визначенні обліку музейних фондів. В НМІУ створено відділ обліку, який забезпечує юридичне оформлення належності предметів музею та прав музею на ці предмети, комп'ютерний облік музейних предметів на базі складених науковими співробітниками уніфікованих паспортів, фіксуючи відомості і предметні описи усіх пам'яток, що перебувають у музеї. Це дає можливість узагальнити усі вихідні дані про матеріальні цінності, які зберігаються в музеї.

Правильний поділ за тематичними групами та зручна картотека забезпечує зручність у виконанні подальшої виставкової та дослідної діяльності музею. Заповненням інвентарних книг та створенням пошукових картотек опікуються зберігачі фондів відділів.

Однак, в сучасних умовах розвитку новітніх технологій потребує удосконалення і облікова документація. В Україні створена єдина інформаційна база даних Національного музейного фонду, в якій містяться відомості про найвидатніші музейні експонати. Співробітниками НМІУ створюється загальнодоступна база даних про музейне зібрання, а також віртуальна експозиція музею в інтернеті. Однак за рівнем комп'ютеризації, публічності й доступності інформації про музейні скарби Україна відстає від сусідніх країн. На сьогодні одним з головних завдань з обліку музейних предметів є створення єдиної для всіх музеїв зручної комп'ютерної

програми та комп'ютеризація обліку для полегшення пошуку окремих предметів у музейних збірках та їх систематизації.

Важливою складовою облікової діяльності є проведення звірень музейних зібрань, що передбачає не лише перевірку наявності предметів, а й визначення їх поточного стану збереження. Це сприяє більш детальному дослідженню фондкових груп, систематизації колекцій, підготовці пам'яток до експонування, використання в науковій і освітній роботі.

Сьогодні наукові співробітники фондів проводять роботи по збереженню культурної спадщини. В НМІУ функцій зберігача покладені на наукових співробітників. Адже стан збереження фондкових зібрань залежить від грамотного зберігання і потребує наукового підходу. Система зберігання фондів покликана вирішити завдання правильного і раціонального розміщення музейних предметів у фондосховищах і на музейному обладнанні при забезпеченні необхідних умов зберігання. Існують загальнодержавні нормативні документи, що містять положення про організацію зберігання фондів [1; 4, 117–121].

Для захисту музейних предметів від механічних пошкоджень важлива правильна система зберігання і дотримання правил роботи з музейними предметами. Необхідність дотримання належних умов зберігання музейних пам'яток важлива й тому, що здоров'я музейних працівників, реставраторів, екскурсійних груп великою мірою залежить від стану музейних колекцій та приміщень, в яких вони зберігаються. Забезпечення наукового зберігання культурного надбання, своєчасна реставрація музейних предметів є сьогодні головними завданнями кожного музею [3, 18].

За різних обставин часто виникає необхідність проведення реставрації музейних предметів. Питання про її необхідність на розгляд реставраційної ради виносить зберігач фондової групи. Згідно Закону України «Про музеї і музейну справу», реставрацію музейних предметів Музейного фонду України здійснюють спеціалізовані установи та організації, реставраційні підрозділи музеїв [5, 8–10]. При НМІУ створено реставраційний відділ, де працюють кваліфіковані реставратори металу, кераміки, тканини та ін. Музей також тісно співпрацює із Національним науково-дослідним реставраційним центром України.

Слід наголосити, щопершочергове значення мають профілактика пошкоджень, консервація музейних предметів у сховищах та дотримання необхідних умов при експонуванні. Музейний зберігач несе не тільки професійну, але і етичну відповідальність за забезпечення умов збереження колекцій. Сучасна техніка та передові технології необхідні, однак важливішим є грамотне зберігання, здатність приймати правильні рішення та використовувати необхідні методи: регулярне обезпилення фондосховищ, дотримання температурно-вологісного режиму та здійснення ретельного контролю за станом музейних предметів. Стан здоров'я музейних співробітників та відвідувачів музеїв також залежить від профілактичних засобів, підтримання нормативних параметрів мікроклімату музейних приміщень [1].

Важливим є забезпечення на державному рівні соціально-економічних та правових умов для ефективної діяльності музеїв, їх підтримка і розвиток, забезпечення підготовки та підтвердження кваліфікації музейних кадрів. Необхідне формування сучасної інфраструктури музейної справи; впровадження у діяльність музеїв сучасних інформаційних технологій; створення новітньої реставраційної бази, оснащення музеїв сучасними науково-дослідними та реставраційними матеріалами, сучасне обладнання фондосховищ, тощо.

Джерела і література

1. Інструкція з обліку та зберігання музейних цінностей, що знаходяться в Державних музеях СРСР. Москва, 1984.

2. Ковтанюк Н. Проблеми комплектування матеріалів з новітньої історії України // **Національний музей історії України: поступ у третє тисячоліття: Мат. наук.-практ. конф.** Київ, 2004.

3. Кондратюк Т. Профілактика пошкоджень музейних колекцій: огляд літератури і практичні рекомендації // **Проблеми збереження, консервації і реставрації музейних пам'яток історії та культури: Мат. наук.-практ. конф.** Київ, 1998.

4. Положення про Музейний фонд України: Постанова Кабінету Міністрів України від 20 липня 2000 р. // **Культурна спадщина України. Правові засади збереження, відтворення та охорони культурно-історичного середовища: Зб. офіц. док.** Київ, 2002. – С. 117-121.

5. Про музеї та музейну справу: Закон України від 29.06.1995 р. № 249 / 95-ВР // **Голос України.** 1995, 15 серпня. – С. 8-10.

ХРАНЕНИЕ МАССОВОГО МАТЕРИАЛА В ФОНДАХ МУЗЕЯ АРХЕОЛОГИИ ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ В. КАРАЗИНА

Хранение фондов – одно из основных направлений научно-фондовой работы музея, включающее в себя обеспечение физической сохранности и доступности для использования предметов фонда. Вопросы хранения Музейного фонда Украины регулирует «Инструкция по учету, хранению и использованию музейных предметов и музейных коллекций государственной части музейного фонда Украины» [3]. Инструкция определяет порядок и основные формы учета, научной обработки, хранения, консервации и реставрации музейных предметов и музейных коллекций.

Археологические коллекции – важнейшие составляющие фондов любого музея. [4, 44–45]. Археологические предметы поступают в музей в результате археологических исследований. После извлечения находок из раскопа археологами в систему дальнейшего обеспечения сохранности артефактов вступает музей. Существующая система музейного хранения постоянно развивается с учетом развития естественнонаучных знаний [5]. Хрупкость археологических артефактов требует от музея совершенствования методик хранения.

Сегодня украинские музеи переживают перебои с финансированием. Из-за этого часто отсутствует возможность наладить полноценное и качественное хранение массового археологического материала в условиях не приспособленных помещений [1]. Наш музей решает эту проблему путем оптимального использования возможностей упаковки.

После археологического полевого сезона в фонды Музея археологии ежегодно поступает большое количество массового материала, не подлежащего реставрации. Такой материал не используется в музейной деятельности, за исключением случаев включения единичных предметов в постоянную экспозицию и размещения на временных выставках, изучения музейной коллекции археологом, но сохранность которого должна регулироваться оптимальными условиями хранения. Отметим, что таким же принципам хранения подлежат и материалы, стоящие в очереди на реставрацию.

Основным в вопросе хранения является принцип минимального вмешательства в физико-химические свойства и обеспечение максимально комфортного сохранения согласно существующим нормам [2].

Метод, избранный в Музее археологии – хранение в условиях формирования микросреды. Новый археологический материал при подготовке к постоянному хранению в фондах музея и прохождению ФЗК, хранится в боксах, произведенных на предприятии «Харпластмасс» из химически нейтрального пищевого пластика. Это дает возможность создать оптимальные условия хранения. Т. к. используются боксы с притертой крышкой, влажность в них стабильная. Отметим, что такая упаковка защищает от форс-мажорных обстоятельств, например, залива водой в результате разрыва труб отопления.

Упаковка керамики производится в боксы с одновременным составлением описи вложенного, металла – в боксы с использованием индикаторного силикагеля, позволяющего контролировать влажность. Часто в целях оптимального использования фондового пространства в один бокс помещают комплекс артефактов из разных материалов: изделия из металла помещаются в индивидуальные полиэтиленовые пакеты с отверстиями для циркуляции воздуха и группами – в полиэтиленовые пакеты с индикаторным силикагелем, помещаемые в бокс. Дальнейшие действия заключаются в оформлении информативности и удобств работы с фондами: с внешней стороны по бокам бокса наклеивается ярлык с названием памятника, год раскопа, тип хранящегося материала (керамика, обмазка, изделия из кости, металл и т. д.), что позволяет ускорить процесс поиска нужных предметов. Боксы компактно становятся один на один на стеллажах. Контроль хранения массового археологического материала осуществляется путем системного мониторинга.

Данная методика хранения находок в Музее археологии используется с 2004 г. и зарекомендовала себя положительно. Этот метод экономный с финансовой стороны и практичен как для обработки материала, так и для его транспортировки. Хранение массового археологического материала в фондах музеев начинается с правильной подготовки: упакованные в ящики, снабженные влагопоглотителями, при постоянной температуре и влажности, отсутствии агрессивных сред и прямого солнечного света, материалы могут годами храниться и ожидать профессиональной обработки.

Литература

1. Довгалюк В., Комаренко О., Митківська Т. **Мікроклімат музейних приміщень: метод. посіб.** Київ, 2006.
2. Закон Украины о музеях и музейном деле // **Ведомости Верховного Совета Украины.** 1995. № 25. Ст. 191.
3. Інструкція Міністерства культури України «З музейного обліку, зберігання та використання пам'яток державної частини Музейного фонду України» від 20.10.2007 р.
4. Каменецкий И. С. Археологические коллекции // **Большая Российская энциклопедия музеев, частных собраний и коллекций.** Москва, 2009.
5. Лелеков Л., Подвигина Н. Инструкция по полевой консервации, лабораторной реставрации и хранению археологических находок // **Художественное наследие. Сб. науч. тр. Внеочередной выпуск ВНИИР.** Москва, 1989 [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://art-con.ru/node/1685> – Назва з екрана.

Наталя Хамайко,
Наталя Онопрієнко

ЗАСТОСУВАННЯ РЕНТГЕНОГРАФІЧНОГО МЕТОДУ ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ АРХЕОЛОГІЧНОГО МЕТАЛУ ПОГАНОЇ ЗБЕРЕЖЕНОСТІ

Під час досліджень 2007–2011 рр. на Спаському розкопі київського Подолу [7, 20–31] з'ясовано, що в умовах агресивного вологого середовища наявність у культурному шарі металевих предметів часто ідентифікують під час виявлення переважно за кольором окислів, що контрастує з кольором ґрунту. Вплив хімічного складу ґрунту археологічного шару в поєднанні з підвищеною вологістю заплави Дніпра іноді призводить до тотального кородування предмета, аж до «розчинення» його в ґрунті. У цих випадках на місці предмета залишається конгломерат ґрунту, просякнутий продуктами корозії рудого або зеленого кольору залежно від виду металу.

Археологічний метал перебуває тривалий час у землі і піддається ґрунтовій корозії, спричиненій наявністю в ґрунті солей, вологи, кисню та інших хімічних сполук. При цьому ступінь корозії залежить від ступеню агресивності середовища, яке останнім часом все частіше стає предметом дослідження археомінералогії [5, 164–170]. Як правило, такий метал уражений міжкристалічною корозією, котра виникає на межах зерен, що призводить до послаблення механічної міцності і крихкості усього виробу [6, 34]. Культурні нашарування Подолу пере межовані численними піщаними алювіальними відкладами, пухкими і насиченими киснем, а умови розташування в заплаві р. Дніпра забезпечує високу вологість. Стабільне поєднання цих факторів негативно сприяє на ступінь збереженості археологічних знахідок з металу.

Ступінь збереженості предметів у агресивному середовищі залежить і від цілого комплексу особистих характеристик металевих предметів. У першу чергу, це пов'язано з хімічною і структурною неоднорідністю металу, яка визначається особливостями техніки виготовлення і обробки виробу [4, 32]. Краще зберігаються:

- 1) більші і масивніші;
- 2) щільніші за структурою (наприклад, проковані після лиття предмети зберігаються краще) речі.

На ступінь збереження артефакту, очевидно, впливає і його власний елементний склад. Так, предмети з більш високоякісного металевих сплаву зберігаються краще, а виробничі «виплески», що містять велику кількість шлаків, іноді майже повністю зруйновані. Такі знахідки – це легкі грудочки ґрунту з кольоровими (залежно від кольору солей) прожилками і пористою структурою. Велика частина таких предметів перебуває в останній, п'ятій, стадії мінералізації [1, 266, рис. 2]: пунктирно збережене ядро, поверхня витіснена продуктами корозії і залягає кіркою на пухких продуктах хлористої міді або на порожнинах; декоративні покриття лежать на шарі хлоридів; продукти корозії сильно збільшені в обсязі. При спробі проведення польової реставрації таких знахідок хімічним способом, неминуче відбувається або повне розчинення, або зберігається сильно потоншене деформоване ядро, за яким можна робити лише припущення про початковий зовнішній вигляд предмета. Серед описаних стадій руйнування археологічного металу мало уваги приділено тій, за якої металу практично немає.

Реставрування таких предметів з київського Подолу та фондів НКПІКЗ показало, що розкриті в лабораторних умовах під час механічної розчистки поверхня знахідок є кіркою продуктів корозії, що дуже приблизно повторює обриси предмета і лежить на порожнині, яка відділяє її від залишків ядра.

У таких випадках необхідним етапом атрибутування і реставрування археологічних знахідок є їхнє комплексне техніко-технологічне дослідження, під час якого бажано використовувати весь спектр методів, які дають змогу отримати максимально повну картину про матеріальну

складову частину пам'ятки. Повне ж уявлення про предмет часто дає лише систематичне застосування їх сукупності.

Серед інших дослідницьких методів (наукової фотофіксації, рентгено-флюорисцентного аналізу, металографічного і хімічного аналізів тощо) застосування рентгенографічного дослідження є одним з необхідних, а в деяких випадках єдино можливим засобом ідентифікування предмета.

Метод рентгенографії детально розроблений і широко застосований західними дослідниками не тільки для дослідження предметів мистецтва, але також і для археологічних артефактів, і ґрунтується на утворенні тіньового зображення на рентгенівській плівці під дією R₀-променів. Під час рентгенографування на досліджуваний предмет падає потік рентгенівських променів, які втрачають при проходженні через нього свою інтенсивність залежно від його товщини, щільності і матеріалу виготовлення. Промені, потрапляючи на рентгенівську плівку, засвічують останню відповідно до інтенсивності падаючого на неї випромінювання. Таким чином, на знімку формується тіньове зображення досліджуваного об'єкта [11, 3–11; 10, 7–40]. Рентген металевого виробу дає змогу виявити форму предмета, наявність декору, включень, поверхневих деформацій та, в особливо складних випадках, наявність металевого ядра, а інколи – встановити послідовність залягання і характер корозійних нашарувань. Однак у нашій країні рентгенографію використовують, в основному, для реставрування та проведення експертизи живописних творів. Під час реставрування археологічних предметів цей метод застосовують епізодично і безсистемно, хоча завдяки рентгенографічному дослідженню можна вивчити будову предмета, особливості технологічних прийомів, оцінити стан збереження пам'ятки.

Нещодавно цей метод успішно застосували в Центрі підводної археології Київського національного університету ім. Т. Шевченка на рентгено-телевізійному сканері. Було отримане кольорове зображення, на якому читаються контури збереженого металу і нашарування різного складу [2, 9, 13, рис. 2, 5].

Важливим етапом дослідження є інтерпретування рентгенівського знімка – негативного зображення досліджуваного пам'ятника. Проекція на знімку буде відображати поєднане зображення в одній площині по всій товщині предмета в точці проходження променя. Для інформативного прочитання знімка необхідно мати уявлення про фізичні властивості металу, техніки його обробки, послідовності протікання корозійних процесів, механізм руйнування металу в ґрунті. Інтерпретування рентгенівського зображення можливе лише за умови його безпосереднього зіставлення з пам'ятником.

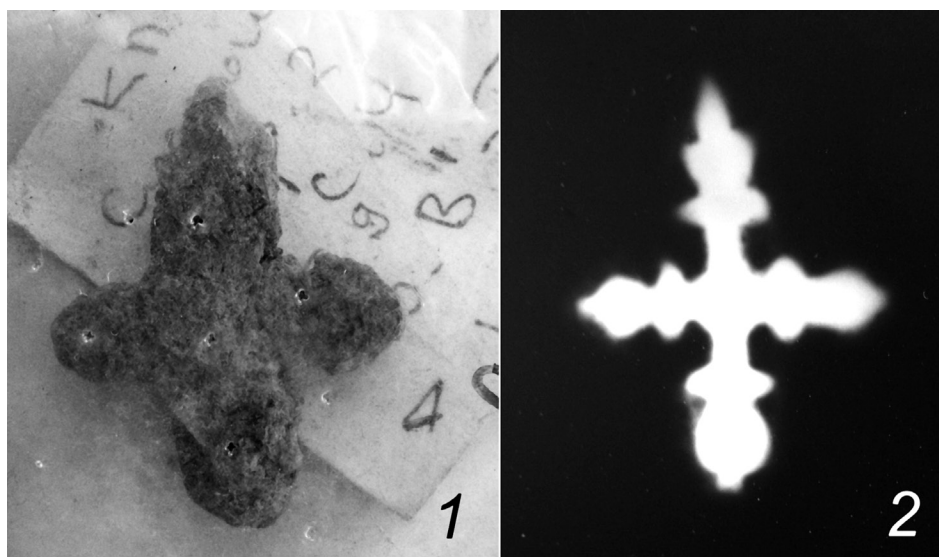


Рис. 1. Натільний хрестик зі Спаського розкопу після первинної механічної очистки (1) та на рентгенівському знімку (2).

Рентгенівський знімок предмета значно уточнює реставраційне завдання і дає змогу визначити межі допустимого втручання. Перед реставруванням археологічної знахідки з прихованою поверхнею необхідно отримати уявлення про матеріал предмета і стан його збереженості. Діючи наосліп шляхом механічних мікрозондажів є ризик втрат і руйнувань.

Для визначення стану збереженості металевого ядра деяких металевих експонатів з фондів археології НКПШЗ та предметів зі Спаського розкопу, а у випадку з останнім ще й ідентифікування знахідок, нами було проведено рентгенографічне дослідження груп предметів, яке цілком себе виправдало. На рентгенівському знімку можна побачити обриси форми предмета або те, що збереглося до моменту виявлення, а при послідовному пошаровому просвічуванні рентгенівськими променями, змінюючи положення предмета щодо джерела випромінювання і регулюючи режими зйомки, точно встановити не тільки обриси предмета, а й його форму, декоративну обробку, спосіб виготовлення, що дає змогу ідентифікувати знахідку (рис. 1).

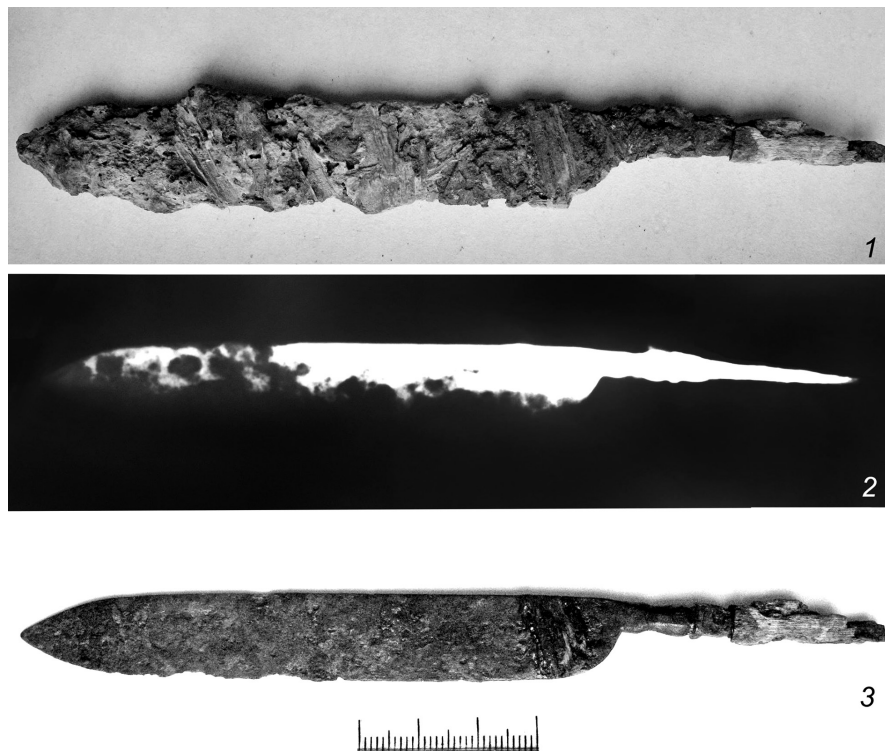


Рис. 2. Ніж з фондів НКПШЗ (КПЛ-Арх-1309).

На отриманих рентгенознімках можна чітко визначити контури і розташування предметів всередині конгломератів, а також встановити ступінь збереженості металу в них. Колір продуктів корозії нерівномірно-сірий, повністю прозора (біла) тільки основа – вціліле металеве ядро. Конгломерати з продуктів корозії, змішаних з ґрунтом, в яких немає навіть обрисів предмета, – рівного сірого кольору з білими крапочками металевих включень (рис. 2).

Під час проведення археологічних досліджень на Спаському розкопі у заповненні наземної зрубної споруди другої пол. XII ст. (в межах горизонту в розкопі 1), що загинула в потужній пожежі, виявлено меч з чорного металу (рис. 3). Окрім загального високого ступеню агресивності ґрунту, ситуація погіршувалася механічними чинниками. У горизонті 7, що хронологічно передував зазначеному горизонту 5, поряд з місцем знахідки меча знаходився заглиблений котлован об'єкта, в який відбувалася просадка ґрунту з вище розташованих культурних на шарувань. Та й поблизу цього місця в горизонті 2, розташованому вище, знаходилася яма з будівельним сміттям (цегла, каміння, залишки розчину тощо), яка давила зверху на нижні горизонти і спричиняла їх зсув у вищезгаданий котлован з 7-го горизонту. Так що стан знахідки



Рис. 3. Меч зі Спаського розкопу, вийнятий монолітом і очищений від ґрунту в лабораторних умовах.

в момент виявлення був вкрай незадовільним. Окрім негативного впливу високих температур в момент пожежі і подальшого стабільного перебування в агресивному середовищі подільського ґрунту, який спричинив значний обсяг корозійних нашарувань, відзначалася осьова і площинна деформація предмета, а також втрата цілісності структури; частина леза меча внаслідок осьової деформації залягала на ребрі, а виражені магнітні властивості читалися тільки в районі перехрестя і руків'я [8, 462–464].



Рис. 4. Рентгенографічний знімок руків'я меча зі Спаського розкопу.

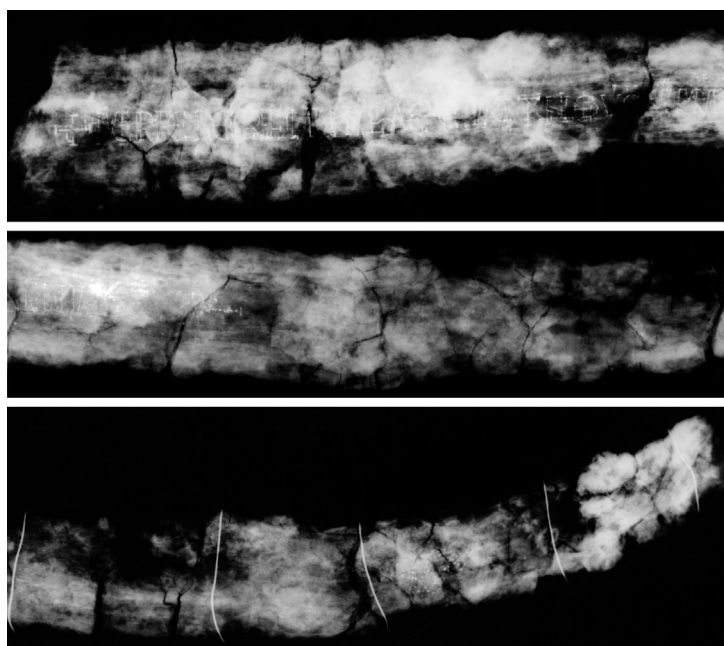


Рис. 5. Рентгенографічні знімки леза меча зі Спаського розкопу.

У зв'язку з поганою збереженістю меча у процесі його дослідження і реставрування проведено рентгенографічне дослідження. Знімки робили, в першу чергу, з метою встановлення меж контурів збереження металевого ядра. Оскільки предмет мав різноспрямовану деформацію і його частини знаходилися в різних площинах, було зроблено кілька знімків з варіюванням режимів (дослідження проводили на апараті РУМ- 20М, параметри зйомки – 63 кВт / 0,4 с / 150 мА). Були отримані рентгенівські зображення, на яких чітко проглядалися тріщини, випадки металу, було виявлено ступінь збереження і щільності ядра, і шару продуктів корозії (завдяки різниці в тоні зображення – чим менше металу, тим темніше) (рис. 3, 4). Згодом зіставлення знімку з предметом у процесі розчищення поверхні дало змогу контролювати ступінь втручання.

Найбільш цінна інформація, виявлена завдяки рентгенівському знімку, – напис латинськими літерами на обох боках леза по долу (рис. 4). Букви досить добре видно завдяки техніці, в якій вони виконані: в місцях насічки букв метал ущільнився [щодо техніко-технологічних особливостей нанесення клейм на середньовічних мечах див.: 9, 23–38], що виглядає на знімку як тонкі білі лінії. Ближче до нижньої частини леза виявлено фігурне клеймо, нанесене пунктиром (рис. 5), імовірно, знак майстра.

Під час механічної очистки виявлено, що букви напису незначно заглиблені в поверхню – сильно зруйнований нерівномірний шар мінералізованих фрагментів леза і дрібної консолидованої крихти. Внаслідок процесу кородування леза відбулося здуття місць насічки, завдяки чому букви дещо виступають над поверхнею, але більшою частиною зливаються з загальним корозійним шаром (рис. 6). Тільки завдяки зіставленню зі знімком на цьому етапі під час механічного розкриття ділянки поверхні долу вдалося виявити окремі знаки напису (рис. 7).

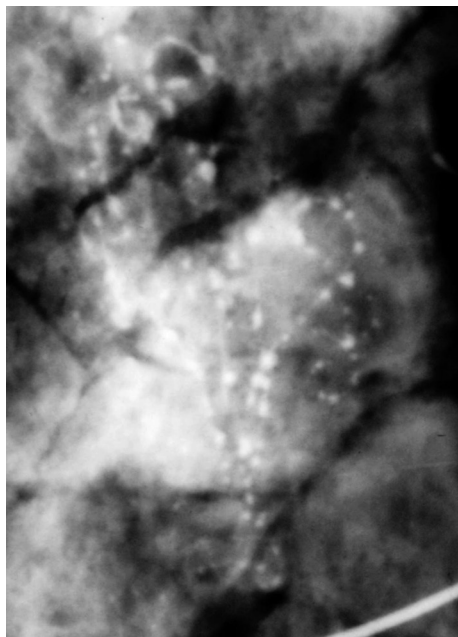


Рис. 6. Фрагмент рентгенографічного знімку леза меча зі Спаського розкопу.

Ми припускаємо, що напис було нанесено методом насічки, можливо, з подальшим закладанням у канавки (дрібні поглиблення) тонкої фракції іншого металу або ж без нього. У процесі поступового руйнування в ґрунті могло статися часткове витіснення інкрустації (якщо вона була) з поглиблень. Механічна розчистка поверхні леза меча ще не завершена, однак на наявних відкритих ділянках інкрустацію виявити не вдалося. Навіть виявлення оригінальної поверхні є в цьому випадку надскладним завданням, знайти ж в ній дрібні поглиблення майже неможливо. Таким чином, знайти букви на предметі *in situ* важко, а на знімку вони добре читаються. Вдалося встановити, що у напис понад 60 символів, а рядок однієї зі сторін починається словом BENEDIC. Це дає змогу віднести меч до V групи («benedic») за Д. Дрбоглавом [3, 56–61].



Рис. 7. Розчищена поверхня леза меча з літерою.

Описаний досвід виявляє можливості і демонструє необхідність використання рентгенографічного методу для дослідження археологічних пам'яток як під час реставрування, так і під час дослідження музеєфікованих предметів. Прагнення максимально швидко обробити знахідки і надати їм експозиційного вигляду може знижувати рівень інформативної бази, яку необхідно отримати з кожного, навіть максимально зруйнованого предмета. Це ж стосується випадків, коли під час дослідження музейних експонатів рентген не застосовували. Актуальною потребою вивчення музейних пам'яток є їхнє всебічне дослідження із застосуванням сучасних технічних засобів, які допоможуть виявити технологічні особливості їх виготовлення, структури та складу, невидимі під час візуального дослідження, але які значно розширюють наші знання про предмет.

Література

1. Буришнева С., Смирнова Н. О сохранности археологического железа и дальнейшем развитии метода щелочного сульфита // **Реставрация и исследование памятников культуры Русского Севера**, № 4. Сб. статей. Вологда, 2011.
2. Валентинова Е., Зеленко С. Холодное оружие с кораблекрушения итальянской галеры XIII века в Черном море у берегов Крыма // **Вопросы подводной археологии**. Москва, 2015.
3. Дрбоглав Д. **Загадки латинских клейм на мечах IX–XIV вв.** Москва, 1984.
4. Дубинина О. **Межфазные превращения на границе раздела «железо (сталь) полимерный гель-электролит» и их использование для реставрации металлических объектов.** – Дис. ... канд. хим. наук. Томск, 2014.
5. Каздым А. Современные проблемы отечественной археологической минералогии // **Новые методы технологической минералогии при оценке руд металлов и промышленных минералов**. Сб. науч. статей по материалам российского семинара по технологической минералогии. Петрозаводск, 2009.
6. Мінжулін О. І. **Реставрація творів з металу**. Київ, 1998.
7. Сагайдак М., Хамайко Н., Комар О. Спаський розкоп Давньокиївського Подолу // **Пам'ятки України**. 2015. №5–6 (травень–червень). Києво-Поділ. Археологічні дослідження.

8. Хамайко Н., Онопрієнко Н. Меч з розкопок 2008 р. у Києві: дослідження і консервація // **Могилянські читання 2010. Проблеми збереження та вивчення музейних пам'яток. Сучасний стан, новітні технології, перспективи.** Зб. наук. пр. Київ, 2011.

9. Moilanen M. On the manufacture of iron inlays in sword blades: an experimental study // **Fennoscandia archaeologica.** XXVI. Published by The Archaeological Society of Finland, 2009.

10. Shackley M. S. (ed.) **X-Ray Fluorescence Spectrometry (XRF) in Geoarchaeology.** Berkeley, 2011.

11. Schreiner M., Frühmann B., Jembrih-Simbürger D., Linke R. X-rays in art and archaeology: An overview // **Powder Diffraction.** Vol. 19. 2004.

Дмитро Кепін

З ДОСВІДУ МУЗЕЄФІКУВАННЯ АРХЕОЛОГІЧНИХ ПАМ'ЯТОК УРАЛУ, СИБІРУ ТА ДАЛЕКОГО СХОДУ

З другої пол. ХХ ст. у європейській музеології та пам'яткознавстві з'являється археологічна скансенологія, завданням якої є створення музейних експозицій *in situ*. Зокрема, цей напрям активно розвивається в Уральському, Сибірському та Далекосхідному регіонах Російської Федерації [4; 5; 6; 8, 138–141; 15, 84–88; 21]. Вивчення такого досвіду дає змогу створювати подібні музейні комплекси і в Україні [7, 96–106; 3, 13–52].

У 1990-х рр. І. Мінеєва запропонувала виокремлювати пов'язану з пам'яткознавством музейну археологію [17, 136–142] і на прикладі вивчення пам'яток первісності та середньовіччя Республіки Башкортостан розробила методикку створення комплексних історико-археологічних і ландшафтних музеїв-заповідників [16].



Рис. 1. Пізньопалеолітичні рисунки у Каповій печері. На передньому плані І. Мінеєва. Фото І. Мінеєвої (вересень 2012 р.).

А. Кулемзін виділив 6 методів відновлення та збереження пам'яток (попередження, збереження, консервування, реставрування, копіювання, реконструювання) і 3 зони охорони пам'яток: власне охоронну, регулювання забудови та господарську. Ним виділено 4 способи демонстрації пам'яток *in situ* (відкритий; напіввідкритий; закритий; павільйонний) та 5 способів збереження, музеєфікування та використання пам'яток у природному ландшафті: окремі пам'ятки, комплекси або ансамблі пам'яток, скансен-музеї, екомuzeї та комплексна регенерація історико-культурної спадщини (середовищні музеї). Поняття «ekomuzeї» дослідник вважає тотожним «середовищному музею» та скансену – архітектурно-етнографічному музею просто неба [9, 226–284].

Як приклад розглянемо кілька російських археопарків (археодромів, археологічних музеїв-заповідників та археологічних скансенів), створених на основі нерухомих пам'яток археології різного типу *in situ*, а також в районах концентрації подібних пам'яток, природний ландшафт яких дозволяє оголошувати їх природно-археологічними чи геолого-археологічними охоронними територіями. Різновид археопарку – археодром (експериментальне поселення) або «уявний музей», може бути розташованим поза межами археологічного пам'ятника.

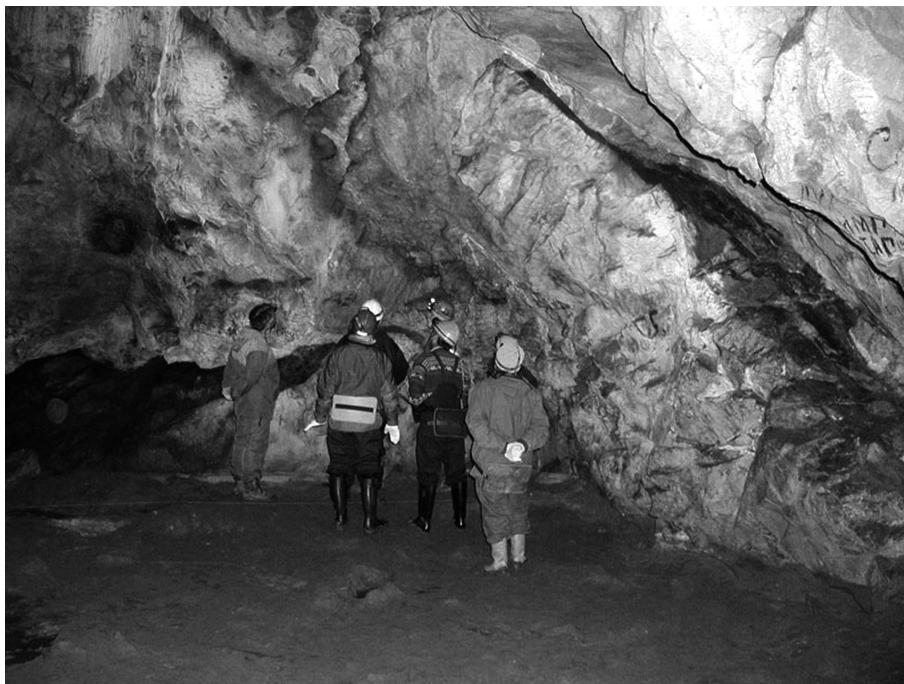


Рис. 2. Пізньопалеолітичні рисунки у Каповій печері. Фото І. Мінеєвої (вересень 2012 р.).

На території Державного природного заповідника «Шульган-Таш» (Бурзянський р-н, Республіка Башкортостан¹) музеєфіковано Капову печеру (рис. 1-2), у якій збереглися наскельні рисунки, найдавніший вік яких, визначений радіовуглецевим методом, становить 14,6–17 тисячоліть. Археолог О. Бадер (1960–1978) розробив програму збереження цієї пам'ятки, а геолог Ю. Ляхницький у 1980–2008 рр. склав план печери. З 1992 р. у заповіднику цілорічно функціонує музейно-екскурсійний комплекс, з 1999 р. поводиться геоекологічний моніторинг стану печери та фотофіксація виявлених зображень (яких станом на 2010 р. відомо 200).

З 2002 р. до Капової печери допускають лише вчених. Для екскурсантів створено штучний грот з копіями нескельних рисунків з печери та архедром зі скульптурами тварин доби плейстоцену в натуральну величину (рис. 1–2) [1, 138–153; 11; 12, 42–55].

Історико-культурний та ландшафтний музей-заповідник «Ірендик» (Баймакський р-н, Республіка Башкортостан) створено Постановою Кабінету Міністрів Республіки Башкортостан № 354 від 29 листопада 2002 р. Його наукова концепція підготовлена археологом та музеологом І. Мінеєвою. На території заповідника розташовані 400 пам'яток археології, з них музеєфіковано майстерню середнього палеоліту Кизил-Яр на березі р. Уртазим, городища Улак I синташтинсько-аркаїмського типу та Селек першої пол. II тис. до н.е. У м. Баймаці у 2013 р. побудовано музейно-виставковий комплекс «Археологія Зауралля» [18, 68–71; 19, 19–25].

Створений у 1991 р. згідно з Постановою Ради Міністрів РРФСР на р. Велика Караганка (Брединський р-н Челябінської обл.) природно-ландшафтний та історико-археологічний музей-заповідник «Аркаїм» містить 70 археологічних пам'яток, зокрема, поселення Аркаїм (XVIII–XVI ст. до н. е.), Великокараганський могильник з поховальними будівлями доби бронзи, «царський» курган скіфо-сарматської доби та поховання інших епох. У заповіднику експонується реконструкція жител кам'яної доби у натуральну величину, парк з перевезеними з навколишніх районів археологічними та етнологічними об'єктами. На території заповідника функціонує Музей стародавніх технологій та Музей Природи і Людини.

У заповіднику проводять наукові дослідження. У 1988–1989 рр. археолог Б. Зданович на поселенні Аркаїм дослідив два оборонні вали, 60 півземлянок з печами, бронзоплавильні гор-

¹ Внесеного до комплексного біосферного заповідника (резервата) UNESCO «Башкирський Урал» та «Переліку об'єктів історичної та культурної спадщини Федерального (Загальноросійського) значення»

ни, дерев'яну вимостку, дренаж з колектором. Інженерно-геологічне дослідження виявлених об'єктів у 1995–1996 рр. провела О. Вязкова [2, 70–76; 3, 13–52; 7, 96–106].

У Свердловській області функціонують створені у 1995 та 1999 р. Державний природно-мінералогічний заказник «Режевський» та Природний парк «Оленячі струмки». У обох заповідниках експонуються пам'ятки з наскельним живописом та петрогліфами часів неоліту та бронзової доби [5, 200].

У Солонешенському р-ні Республіки Алтай на основі музеєфікованої Денисової печери, розташованої у 6 км на північний захід від с. Чорний Ангуй, створено Міжнародний археолого-музеологічний центр. Відкриту 1977 р. палеонтологом М. Оводовим печеру довжиною 110 м досліджували археологи А. Дерев'янку, М. Шуньков, акад. О. Окладников. У печері виявлено 20 культурних шарів, датованих від середнього палеоліту до середньовіччя [22, 13–52].

Археологічний парк «Перехрестя світів» у 2005 р. створений у мікрорайоні Бірюзова Катунь неподалік м. Барнаула (Республіка Алтай). Його наукову концепцію розробили археолог К. Кірюшин та етнограф Ю. Кірюшина. Парк охоплює 12 пам'яток археології, зокрема, грот Тавдинський (енеоліт, бронза, ранній залізний вік) та поховально-поминальний комплекс.

У парку діє павільйон стародавньої історії та культури Алтаю (у якому демонструють мікалентні копії петрогліфів II тис. до н. е. з Кюуса та Калбак-Таша), історичний тир, етнографічний розділ та експериментальний полігон-археодром, створений під керівництвом археолога П. Волкова. Для відвідувачів підготовлено тематичні екскурсії «Тут казка стає бувальщиною», «25 кроків у кам'яний вік», «Стародавнє мистецтво Алтаю» [8, 138–141].

Історико-культурний заповідник «Алтай-Алтин Кабай» (Онгудайський р-н Республіки Алтай) функціонує з 1990-х рр. У ньому музеєфіковано петрогліфічний комплекс «Калбак-Таш» з 5-ма тисячами наскельних рисунків від доби неоліту до сучасності [21].

Під керівництвом акад. О. Окладнікова у 1968 р. була розроблена наукова концепція Музею історії культури народів Сибіру та Далекого Сходу. 04.04.1980 р. Рада Міністрів РРФСР видала Постанову № 170 «Про організацію у м. Новосибірську Історико-архітектурного музею Сибірського відділення Академії наук СРСР». Архітектор, етнограф та музеолог А. Майнічева у 2000-х рр. розробила новий генплан музею із зонуванням археологічної секції (що функціонує з 1991 р.), а також програму консервування дерев'яних археологічних та архітектурно-етнографічних пам'яток.



Рис. 3. Святилище Томська писаниця. Фото 2014 р. А. Кулемзіна.

Станом на 2010 р. у археологічній секції демонструються 76 об'єкти, зокрема палеолітичний гігантський нуклеус з алтайської стоянки Улалінка, камені з мезолітичними та неолітичними зображеннями (Нижній Амур), фрагменти наскельних писаниць із с. Сікачі-Алян та петрогліфів доби бронзи і раннього залізного віку, могильні камені Окуневської археологічної культури доби бронзи, артефакти тюрк Алтайю. З 2009 р. у музеї регулярно проводиться моніторинг стану збереженості об'єктів культурної спадщини з використанням найновішої апаратури. [13, 415–418; 20, 93–105].

Низка заповідників функціонує у Кемеровській області. Першим з них Постановою № 51 Ради Міністрів РРФСР від 16 лютого 1988 р. у с. Усть-Писана Яшкинського р-ну створено Історико-культурний і природний музей-заповідник «Томська писаниця». Цю пам'ятку, відому з XVII ст., у 1960-х рр. досліджував акад. О. Окладников, з 1970-х рр. – археолог А. Мартинов, який за участі етнолог В. Кімеєва розробив наукову концепцію заповідника та програму консервації петрогліфів доби неоліту і бронзи. У 1980–1990-х рр. проведено інженерно-геологічне оцінювання стану збереженості гірського масиву з рисунками.

Заповідник охоплює 12 експозиційних зон, зокрема: «Стародавнє святилище Томська писаниця» (рис. 3), «Архітектурно-етнографічний комплекс «Шорський улус Кезек»» (оригінальні будівлі кін. XIX – поч. XX ст.), «Міфологія та епос народів Сибіру», «Природа музею-заповідника», «Археодром» (рис. 4), «Музей наскельного мистецтва Азії» (відкритий 1995 р.), «Слов'янський міфологічний ліс» та «Всесвіт, час, календарі» (обидва – з 2000 р.), «Казка, резиденція Діда Мороза», «Руське сибірське село».

У Музеї наскельного мистецтва Азії експонуються оригінали та копії пам'яток Сибіру та Далекого Сходу, Киргизстану, Казахстану, Узбекистану, Північної Європи, Індії, Пакистану, Монголії. Оригінали належать до доби неоліту, бронзи, раннього залізного віку та етнографічної сучасності.

На території археодрому експонуються реконструкції у натуральну величину жител народів Сибіру доби бронзи, раннього залізного віку, павільйон з демонстрацією стародавніх поховань та експозиція «Жива археологія».

Підходи до 280-ти петрогліфів для безпеки відвідувачів обладнані сходами, альтанками, містками з поручнями. Побудовано вологозахисне піддашшя, дренажну систему, регулярно проводиться очищення схилу з використанням офтальмологічних скальпелів та стоматологічних долот. Розроблено методику зміцнення колористичної гамаю рисунків, замонолічення тріщин та зміцнення кам'яної поверхні, що відшаровується.

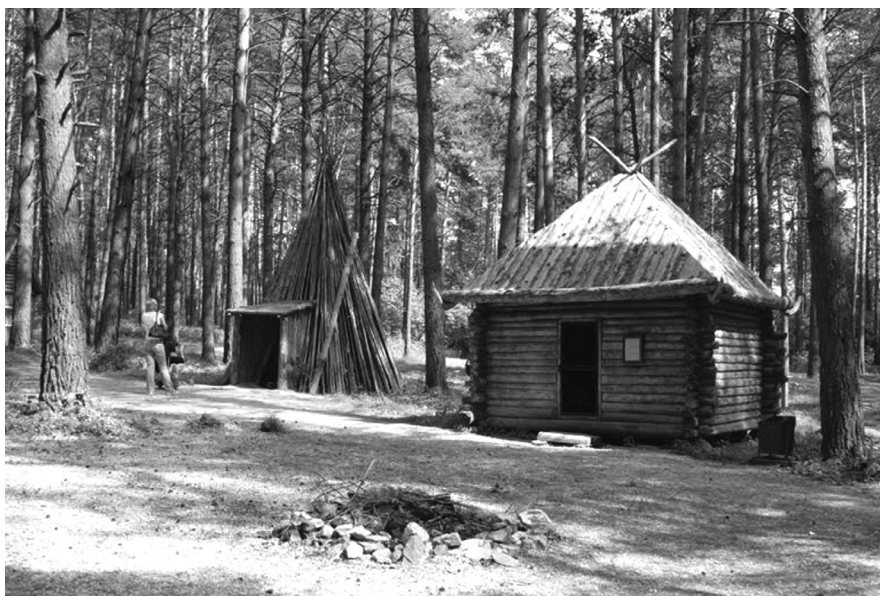


Рис. 4. Реконструкції в «Археодромі». Історико-культурний і природний музей-заповідник «Томська писаниця». Фото 2014 р. А. Кулемзіна.

Археолог та музеєзнавець Г. Мартинова розробила цикл музейно-освітніх програм для дітей [14; 15, 84–88].

Екомузей-парк «Тазгол» у с. Усть-Анзас Таштагольського р-ну Кемеровської обл. (Гірська Шорія) створено у 1990–1999 рр. під керівництвом В. Кімеєва. На території парку музеєфіковано поселення доби бронзи з реконструкціями жител у натуральну величину [15, 84–88].

Шестаковський історико-природний музей-заповідник (Чебулинський р-н) охоплює 48 пам'яток археології, 3 палеонтологічні місцезнаходження та 3 геологічні пам'ятки.

Перше палеонтологічне місцезнаходження відкрито у 1953 р. геологом А. Мосаковським. У 1960–1980-х рр. А. Кулемзін відкрив і дослідив археологічні пам'ятки; він же є автором концепції заповідника.

З травня 2015 р. почато музеєфікування скам'янілих решток динозаврів мезозойської ери, вік яких становить 130–110 млн. років, археологічних пам'яток пізнього палеоліту, неоліту, пізньої бронзи та городищ пізньотагарського – ранньоташтицького часу (III ст. до н. е. – I ст.), пам'яток раннього середньовіччя.

Передбачено павільйонний, відкритий та напіввідкритий способи експонування пам'яток. Просто неба демонструється курган Усть-Серта I, реконструкція поховальної камери у кургані Шестаково II, реконструкція земляного валу та житла городища Шестаково I, розріз геологічної колонки Шестаковського яру, шар залягання фосилій крейдяного періоду (Шестаково II).

Музейний виставковий павільйон має такі експозиції: «Історія села», «Тварини крейдяного періоду», «Шестаковський археологічний комплекс», «Шестаковське болото», «Тваринний та рослинний світ Середньокізької мікротловини», «Річка Кія», «Геологія та мінералогія Кузнецького Алатау». Окреме приміщення відведено під лекторій [10].

Етнографічний музей народів Забайкалля площею 100 га у 1973 р. відкритий у м. Улан-Уде (Республіка Бурятія). Його наукова концепція належить В. Тіваненко та акад. О. Окладникову. В археологічному відділі експонуються привезені з різних місць оригінальні пам'ятки доби пізнього палеоліту, неоліту та бронзи, а також реконструкції [23].

На Далекому Сході біля с. Єкатеринівка поблизу м. Находка музеєфіковано відкриту в 1963 р. акад. О. Окладниковим Печеру Географічного товариства, у якій зберігся культурний шар верхнього палеоліту. Проект її музеєфікування розроблено разом з палеонтологами М. Верещагініним та М. Оводовим. У середині 1970-х рр. у печері створено експозицію з реконструкціями, що ілюструють побут первісних людей [1, 138–153; 20, 93–105].

Таким чином, огляд археопарків Російської Федерації свідчить, що це – найдієвіша форма збереження та презентації *in situ* культурної та природної спадщини. Для України важливим є закріплення на законодавчому рівні «Положення про археопарки». На базі музеєфікованих пам'яток доцільно створювати комплексні природно-археологічні заповідники (археопарки) різних типів. Відкривати експозицію археопарку може будинок-музей з експозицією, що знайомить відвідувачів з палеоприродною та археологічною спадщиною у районі дослідження пам'ятки. При побудові експозиції необхідно дотримуватись екоетноархеологічного міждисциплінарного підходу із залученням як археологів та музеологів, так і фахівців з природничих наук.

Автор висловлює глибоку вдячність д-ру іст. наук, проф. І. Мінеєвій (Башкирський державний університет, м. Уфа, Республіка Башкортостан) та д-ру культурології, проф. А. Кулемзіну (Кемеровський державний університет культури і мистецтва) за надані фотографії.

Джерела та література

1. Бадер О. Музеефикация археологических памятников // СА. 1978. № 3.
2. Вязкова О. Инженерно-геологические аспекты существования протогородской цивилизации на юге Урала // **Инженерная геология. Гидрогеология. Геокриология.** Москва, 1998, № 6.
3. Гусев С., Загоруйко А., Минеева И., Ожередов Ю. Археологические музеи-заповедники в России: проблемы формирования и функционирования // **Наследие и современность: Инф. сб.** Вып. 18. Москва, 2012.
4. Дробышев А. **Музейный парк как форма презентации археологического наследия.** Автореф. ... дис. канд. культурологии: 24.00.03 / ФГОУ ВПО «Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств». Кемерово, 2011.
5. Дубровский Д., Грачев В. **Уральские писаницы в мировом наскальном искусстве.** Екатеринбург, 2010.
6. Еремин Л. **Музеефикация особо охраняемых территорий историко-культурного наследия в республиках Южной Сибири (конец XX – начало XXI века).** Автореф. дис. ... канд. ист. наук: 24.00.03 / ГОУ ВПО «Томский гос. ун-т». Томск, 2010.
7. Иванова И. Музеи-заповедники и их роль в сохранении историко-культурных и природных ландшафтов (По материалам российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. Лихачева) // **Вісник інституту «Укр НДІпроектреставрація»: Зб. наук. пр.** Вип. 7–8. Київ, 2013.
8. Кирюшина Ю. Археологические парки в системе культурного наследия России // **Известия Алтайского гос. ун-та. Серия: Педагогика и Физиология. Право. Филология и Искусствоведение. Философия, социология и культурология. Экономика.** Барнаул, 2010. № 2/1.
9. Кулемзин А. **Охрана памятников в России (теория, история, методика): учебник для высших учебных заведений.** Кемерово, 2013.
10. Кулемзин А. **Восьмое чудо Кузбасса. Шестаковский музей-заповедник: концепция создания и развития: метод. пос.** Кемерово, 2015.
11. Культурное наследие Южного Урала как инновационный ресурс: **Мат. Всеросс. науч.-практ. конф. «Природное и культурное наследие Южного Урала как инновационный ресурс», 27–29 октября 2009 г.** Уфа, 2010.
12. Ляхницкий Ю. Палеолитическая живопись Каповой пещеры: полвека после открытия // **Природа.** 2009, № 7.
13. Майничева А., Мыльников В., Рудая И., Коваленко Е. Экспозиция археологических памятников на территории историко-архитектурного музея под открытым небом ИАЭТ РАН // **Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий: Мат. конф.** Т. XVI. Новосибирск, 2010.
14. Мартынов А. **Томская писаница.** Кемерово, 2002.
15. Мартынов А. Современные проблемы музеефикации памятников археологического наследия // **Вестник Алтайской государственной педагогической академии: музееведение и сохранение историко-культурного наследия.** № 18. Барнаул, 2014.
16. Минеева И. Музеефикация археологического наследия на территории музея-заповедника «Ирендык» в Башкортостане: вопросы методологии // **Наследие и современность. Инф. сб.** Вып. 13. Москва, 2006.

17. *Минеева И.* Проблема сохранения археологического наследия Южного Урала в контексте его социокультурного использования // **Вестник Томского государственного университета. История.** № 3 (11). Томск, 2010.

18. *Минеева И., Григорьев Н.* Современное состояние и перспективы развития туристического кластера ИАЛМЗ «Ирендык» // **Проблемы и перспективы развития туризма на Урале – 2014: Сб. науч. ст. Междунар. науч.-практ. конф., 3 декабря 2014 г. / Серия «Золотое кольцо Башкортостана: туризм и сервис».** Вып. 3. Уфа, 2013.

19. *Минеева И.* Вопросы социально-экономического развития зоны Зауралья в условиях реализации проекта историко-археологического и ландшафтного музея-заповедника «Ирендык» // **Вестник Уфимского гос. ун-та экономики и сервиса: наука, образование, экономика. Серия экономика.** 2015, № 2 (12), июнь.

20. *Окладников А.* Туризм и памятники культуры // **Проблемы развития индустрии туризма.** Новосибирск, 1970.

21. *Такаракова Е.* Культурные ландшафты Онугдайского района Республики Алтай как объекты музеефикации. Автореф. ... канд. культурологии: 24.00.03 / ФГБОУ ВПО «Восточно-Сибирская гос. академия культуры и искусств». Кемерово, 2014.

22. *Шуныков М.* О создании на Алтае международной школы молодых исследователей палеолита // **Археология, этнография и антропология Евразии.** Новосибирск, 2000, № 1.

23. **Этнографический музей народов Забайкалья: Путеводитель.** Улан-Удэ, 1985.

Лариса Коцар

**ІНТЕРАКТИВНІ УРОКИ ДЛЯ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ
В ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ «ДАВНЯ ІСТОРІЯ УКРАЇНИ»**

З експозиції «Давня історія України» зазвичай починається огляд відвідувачами НМІУ і саме з цієї теми треба починати огляд музею для дітей молодшого віку. Досвідчені екскурсоводи знають, що складно розповісти про найдавніші періоди історії дошкільнятам та дітям молодшого шкільного віку – віковим категоріям, які свої уявлення про час і простір базують лише на власному досвіді. Ця проблема існувала завжди, тому наші пращури для розповіді про минулі часи застосовували казку, а замість обтяження згадками дат та століть робили часову прив'язку «...давно це було...» або «...ще як дід мій був малим...». Це ж стосується географічних орієнтирів: «...за високими горами, глибокими ріками та темними лісами...». Казка, на думку дитячих психологів, лишається універсальною у спілкуванні з дитячою аудиторією, оскільки передає інформацію тим способом, який дитина може сприйняти. Переживання, що виникають у дитини, стимулюють процес запам'ятовування та створюють ланцюг асоціативних вражень, які можуть містити як власний досвід дитини, так і досвід інших людей (реальних, чи казкових персонажів).

Співробітник, який починає працювати з учнями молодшої вікової категорії в музейній експозиції, повинен усвідомлювати, що події давньої історії дитина буде вписувати в зрозумілі для неї межі власного досвіду, пов'язані із членами її родини. Все, що є давнішим за схему «за дідуся-бабусі», буде прив'язуватися у часі до «давно це було», тобто набувати казковості. Працівник музею може зробити вибір: намагатися переконати дитину в реальності давніх подій, надавши свідчення та факти, або, застосувавши знайому для дитини форму казки, дати інформацію, що закріпиться у вигляді ланцюга позитивних вражень, стане базою для подальшого усвідомлення безперервності плину історії.



Рис. 1.

Ще одна проблема, з якою часто стикаються музейні працівники, пов'язана з об'єктами показу, а саме з археологічними матеріалами, які здебільшого ілюструють «Давню історію України» в експозиції музеїв. Деякі з експонатів, які викликають захват і вражають дорослу аудиторію, маленькими відвідувачами лишаються непоміченими. Пов'язано це з тим, що у дітей ще не сформувалася шкала оцінювання. Такі критерії, як унікальність, рідкісність, древність для них – абстрактні поняття, що не стимулюють зосередження уваги на об'єкті показу. Відповідно, діти запам'ятовують ті з експонатів, які вразили їх за іншими критеріями: великий (посудина, кістка мамонта), коштовний (скарб, прикраси), небезпечний (меч, жертвник). Поняття «цінний» у маленьких дітей переважно асоціюється з «красивий, яскравий, коштовний» і рідко пов'язується з матеріалами археологічних розкопок. Як донести до маленьких відвідувачів інформацію про цінність музейних експонатів, сформувати уявлення про плин часу, історичні періоди тощо? Складність сприйняття молодшими школярами експозиції «Давня історія України» спонукала співробітників науково-освітнього відділу до пошуку нових форм роботи. Нині близько 10 інтерактивних програм розроблені для археологічних відділів музею [3, 47–49]. Для роботи з учнями застосовуються методики, які мають недоліки та переваги. Пропонуємо проаналізувати їх на прикладі програм, що діють зараз в НМІУ.

Інтерактивна екскурсія «Артефакти Баби Яги» (авт. Коцар Л.) розрахована на учнів 7–10 років. Головна мета – ознайомлення з археологічними матеріалами експозиції музею (I-й поверх). Завдання екскурсовода: розповісти про зародження мистецтва та релігії, дати уявлення про племена та етноси, що населяли територію України від найдавніших часів до розпаду Київської Русі. Екскурсія-гра проводиться двома тематичними блоками. Інтерактивна форма екскурсії передбачає взаємодію відвідувачів музею та музейного працівника. На відміну від інших типів екскурсій, заснованих на розповіді, способом подачі матеріалу й показу експозиції під час інтерактивної екскурсії є гра.



Рис. 2.

Відповідно до музейного працівника висуваються певні вимоги: вміння працювати з дитячою аудиторією, імпровізувати, вирішувати питання підтримки дисципліни тощо. Для реалізації завдань екскурсовод застосовує такі методи роботи, як елементи гри та театрального дійства. Екскурсовод в образі Баби Яги водночас відіграє роль аніматора, керівника гри, судді, провідника групи залами музейної експозиції. Образ Баби Яги є одним з найдавніших персонажів світової міфології. У казках про Бабу Ягу відобразились дохристиянські вірування різних племен та етносів, що заселяли територію України, зокрема, в доісторичний період.

Оскільки Баба Яга – казковий персонаж, вона вписується в асоціативну послідовність: «найдавніша – давнина». Діти 6–7 років здогадуються, що перед ними не справжня казкова відьма, а музейний співробітник. Однак, умовність театрального дійства дає свідка, який, через досвід власного, казково-міфічного життя, подає інформацію про реальні події. Власна бабуся дитини не могла жити за часів мамонтів, але є очевидець: давня богиня Баба Яга. Перший ланцюг дослідження вектору часу встановлено.



Рис. 3.

Однак, не всі діти вірять в Діда Мороза або у Зубну Фею. Останнім часом зростає кількість дітей з критичним та аналітичним мисленням. Зазвичай, вони раніше за однолітків переживають кризовий вік, переходять від сюжетно-рольових ігор (за шкалою Л. Виготського) до навчання [4, 7–10]. Ознакою таких дітей є раннє освоєння читання, вміння вирішувати складні математичні задачі, будувати ланцюги логічних послідовностей. «Ерудити» найчастіше ходять до шкіл раннього розвитку, відвідують разом з батьками різноманітні тематичні освітні заходи в музеях, театрах, тощо. Діти з критично-аналітичним мисленням охоче вступають у гру з Бабою Ягою, вони здатні сприймати інформацію, аналізувати, будувати логічні послідовності, що є ознакою періоду зрілого дитинства. Часто вони намагаються доводити оточуючим свою дорослість, тому з такими дітьми доцільніше розмовляти «дорослою» мовою, запевнити їх у важливості та правдивості інформації, яку вони отримують, використовувати потяг до пригод та таємниць.

Для таких дітей значно вдалішим є формат нової квестової екскурсії «Шляхами археологів». Оскільки екскурсія розрахована на молодших школярів, вона враховує той малий обсяг історичної інформації, яким володіють учні, і складається з інформаційної (15–25 хв.) та ігрової частин (10–15 хв.). Мотивацією є пошук скарбу, захованого в експозиції. Знайти його зможуть ті, хто помітить «історичні» підказки. Квестова форма екскурсії допомагає учням зорієнтуватися у векторі часу, запам'ятати ознаки різних історичних періодів, засвоїти археологічну термінологію. Особливістю квеста є те, що більшість підказок має вигляд предметів (кістки, шматки кременю, металеві прикраси), а гра (маніпулювання) з предметами пришвидшує процес пізнання.



Рис. 4.



Рис. 5.

У останнє десятиліття в музейній практиці утвердилась така форма інтерактивної роботи, як майстер-клас. Не секрет, що краще один раз власноруч зробити горщик (виготовити хліб, зробити ляльку), аніж кілька раз почути про процес їх виготовлення. Для сприйняття людини (особливо дитини) власний досвід є кращим способом навчання. Майстер-клас як форма роботи з відвідувачами з'явився в 50–60 рр. ХХ ст., коли набула популярності теорія когнітивного розвитку здібностей швейцарського психолога Ж. Піаже, відповідно до якої маніпулювання з предметом є основою формування інтелекту дитини. Занурення у предметне середовище минулих часів (музейна експозиція) разом з можливістю виготовити щось власноруч, дає досвід

та нове розуміння історії [5, 24–26]. Особливістю програм майстер-класів, що пропонується в НМІУ («З історії первісного мистецтва» та «Барви Трипілля», авт. Вітрик І.) є комплексний підхід [6], який поєднує практичну частину (майстер-клас) з інформаційною [1, 46–47]. Так створюється творчо-образне мислення дитини; її уявлення про життя давніх людей поєднує в одному асоціативному ланцюгу знання, одержані від екскурсовода і здобуті власним досвідом.

Розповідь екскурсовода «від першої особи» (наприклад людини часів трипільської археологічної культури), застосування методів театрального дійства, збільшує тиск на емоційну сферу дитини та сприяє запам'ятовуванню одержаної інформації [2, 13–14].

Незалежно від того, яку форму роботи з дітьми оберуть музейні працівники, творчий підхід до справи допоможе їм досягти основного результату – залишити позитивний настрій від відвідування музею, який спонукатиме маленького відвідувача відкривати для себе таємниці рідної історії.

Джерела та література

1. Вітрик І. «Первісне мистецтво» дітям! // **Музейний простір**. 2013. № 2 (8).
2. Вітрик І. Форми роботи з музейної педагогіки в НМІУ (з досвіду роботи) // **Музейна педагогіка – проблеми, сьогодення, перспективи**. Мат. Третьої наук.-практ. конф. Київ, 2015.
3. Вітрик І., Коцар Л. Програми інтелектуального дозвілля у НМІУ // **Музейна педагогіка – проблеми, сьогодення, перспективи**. Мат. Другої наук.-практ. конф. Київ, 2014.
4. Выготский Л. **Психология развития человека**. Москва, 2005.
5. Коцар Л. Музейні уроки як складова формування історичного світогляду // **Музейна педагогіка – проблеми, сьогодення, перспективи**. Мат. Третьої наук.-практ. конф. Київ, 2015.
6. Vitryk I., Kotsar L. Trypillian Classes for Children at the Museum // **Trypillian Civilization Journal** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.trypillia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=148:class-about-trypillia-for-children&catid=69:events-2013&Itemid=82 – Назва з екрана.

Наталя Лихицька

ОСОБЛИВОСТІ ЕКСКУРСІЙНОЇ РОБОТИ З ДІТЬМИ ДОШКІЛЬНОГО ТА МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ НА ДОСВІДІ ПРОВЕДЕННЯ ЕКСКУРСІЇ «ПРОГУЛЯНКА МУЗЕЄМ»

Сьогодні Україна знаходиться в умовах гібридної та інформаційної війн, тому вкрай важливо надавати повну та об'єктивну інформацію про Україну, її історію та культуру, сприяти формуванню національної свідомості та ідентичності. У цьому якнайкраще можуть допомогти історичні музеї. Особливо важливо вчити молоде покоління пишатися своєю країною, шанувати її історію та культуру. Незважаючи на багаті колекції, якими володіють музеї, та розроблені спеціально для дітей програми (інтерактивні екскурсії, квести, заняття з певної тематики, майстер-класи), музеям важко конкурувати зі світом комп'ютерним ігор та цифрових технологій [7, 47]. Саме тому необхідно приділяти увагу і працювати з найменшими відвідувачами. Нині є нагальна необхідність розробленні нових та удосконаленні наявних програм для зазначеної вікової категорії. Це пов'язано з такими фактами:

- 1) значним інтересом до власної історії серед дорослих і прагненням батьків познайомити дітей з історією;
- 2) появою великої кількості шкіл раннього розвитку і популярністю цих навчальних закладів серед батьків (для музеїв ці школи – це нові клієнти та партнери, які висувають свої вимоги до формату екскурсійного обслуговування і формують запит на певні види музейних послуг);
- 3) зростанням вимог до майбутніх першокласників.

Проблематику роботи з дитячою аудиторією розробляли німецькі науковці наприкінці XIX – поч. XX ст. Г. Кершентштайнер, А. Ліхтварк та А. Фройденталь [2]. Вони почали розглядати музей як невід'ємну частину освітньо-виховного процесу і вперше запропонували методики роботи з найменшими відвідувачами та диференційований підхід до відвідувачів за віковим критерієм, освітнім рівнем, суспільним становищем та матеріальним статком [5, 3]. А. Фройденталь висунув тезу про необхідність підготовки співробітників музеїв до роботи з дітьми. [3, 6]. У 1930–1940 рр. XX ст. А. Рейхвейн, керівник відділу «Музей і школа» Берлінського музею німецької етнографії, вперше створив спеціалізовані дитячі експозиції та розробив заняття для дітей [5, 17].

Нині музеї зіштовхуються з певними труднощами у роботі з дітьми:

1. Відсутність у більшості музеїв приміщень для занять з дітьми. Найчастіше майстер-класи і заняття проводяться в залах музею, що заважає іншим відвідувачам оглядати експозицію [6, 32]. Побудова дитячих експозицій для українських музеїв лишається нездійсненою мрією.
2. На відміну від країн Західної Європи, де музеї є складовою частиною системи освіти, де музеї є складовою системи освіти, в Україні чиновники освітньої галузі переконані в тому що відвідання музею відриває дітей від навчального процесу [2, 105]. За останній рік було видано два розпорядження Міністерства освіти і науки України та департаменту освіти КМДА про заборону школярам відвідувати музеї під час уроків та проведення виїзних занять та лекцій за рахунок уроків. Це значно ускладнює співпрацю зі школами.

Отже, найбільш перспективною для сучасних музеїв є робота з позашкільними закладами освіти, школами раннього розвитку, що користуються великою популярністю серед батьків дітей старшого дошкільного віку. Це зумовлено чергами до старших та підготовчих груп дитячих садків та зростанням вимог до майбутніх першокласників.

Науково-освітній відділ НМІУ має досвід співпраці зі школами раннього розвитку «Пізнайко» і «Афіни», а також позашкільними закладами освіти. Як показала практика, робота з такими закладами потребує спеціальних програм, а також адаптування класичної екскурсії для дітей старшого дошкільного та молодшого шкільного віку. З цією метою була розроблена екскурсія «Прогулянка музеєм», розрахована на дітей 5–8 років. Її мета: 1) відповісти на за-

пит педагогів та вихователів на цей вид музейної послуги; 2) узагальнити практичний досвід роботи з дітьми старшого дошкільного і молодшого шкільного віку, накопичений в науково-освітньому відділі НМІУ; 3) подолати стереотипи, що існують серед наукових співробітників музею щодо роботи з дітьми.

Робота з дітьми 5–8 років має низку особливостей, пов'язаних із психологічним та фізичним розвитком дітей цієї вікової категорії. Старший дошкільний вік та молодший шкільний вік на думку психологів, критично важливий для розвитку особистості дітей, які під керівництвом дорослих ознайомлюються з новим для себе середовищем: наприклад, перехід в старшу групу дитячого садка та підготовка до школи, початок навчання у загальноосвітній школі, відвідання гуртків тощо.

У 6–7 річному віці діти починають самостійно та активно взаємодіяти з середовищем, формувати власне ставлення до нього, вчитися аналізувати та порівнювати явища та події. У цьому віці діти ставлять велику кількість запитань, оскільки намагається більше дізнатися про навколишній світ, усвідомити як своє місце в ньому, так і свою поведінку [1, 28].

У 5–8 років у дітей є необхідність емоційного контакту з дорослими. Авторитет батьків та педагога для них незаперечний, а увага з боку вчителя супроводжується позитивною реакцією [1, 34]. Така емоційна основа сприяє навчанню, оскільки заради свого вчителя дитина старшого дошкільного і молодшого шкільного віку часто згодна виконувати роботу, яка б не зацікавила її за інших умов. Діти сподіваються, що батьки, вихователі та вчителі будуть їхніми провідниками у незнайомому для них світі. Однак, на жаль, дорослі, які мають (на думку дитини) знати все про навколишній світ і допомогти пізнати його, зайняті своїми справами і проблемами [1, 20; 4, 57]. Дитина, не отримавши достатньої уваги та спілкування з дорослими та однолітками, з часом починає більшого значення надавати віртуальній реальності, яка змінює світосприйняття і поведінку дитини, зумовлює зменшення рухливої та пізнавальної активності. Дитина починає жити у вигаданому світі, це призводить до втрати комунікативних навичок та комунікативних проблем у реальному житті [9, 13].

Перед проведенням екскурсій співробітники науково-освітнього відділу НМІУ помічали, що діти зазначеної вікової категорії, перш за все цікавилися не тим, що вони побачать або будуть робити в музеї, а чи є в музеї wi-fi і паролем доступу до мережі інтернет. Під час самої екскурсії діти випускали з рук смартфони та планшети, намагалися вести фото і відеозйомку. Співробітникам відділу було нелегко переконати малечу, що під час екскурсії вони побачать і почують багато цікавого, а їх технічні пристрої ніхто не забере.

Екскурсія «Прогулянка музеєм» побудована так, щоб кожна наступна тема продовжувала попередню, а засвоєний матеріал подається у невимушеній формі. Це дає змогу зосередити увагу дітей на експонатах і розповіді екскурсовода. Для показу були підібрані експонати, що найбільше привертала увагу маленьких відвідувачів під час екскурсій. Спостереження за реакцією дітей здійснювали співробітники відділу науково-освітньої роботи протягом кількох років.

Під час розробки екскурсії було необхідно враховувати особливості психологічно-фізичного розвитку і обрати відповідні методи проведення екскурсії. Увага дітей підтримується завдяки методу *запитань і відповідей*, який полягає в тому, що розповідь чергується з запитаннями екскурсовода та відповідями на них дітей. Питання мають спрямовуватися на засвоєння почутої інформації, наштовхнути дітей на певні логічні висновки або підводити їх до наступного блоку екскурсії.

Метод моделювання ситуації. У віці 5–8 років діти мають багату уяву і люблять вигадувати та розповідати казкові історії: «Діти, уявіть, перед вами палац, в якому жили король та королева разом зі своєю донькою. Палац охороняли лицарі в обладунках, на білих конях. У вільний від служби час вони тренувалися стріляти з луку. А щоб ви зробили на місці лицаря, у випадку нападу ворога?». Цей метод допомагає занурити дітей у певну історичну епоху, доповнити історії дітей новими героями.

Метод гри і театралізації – один з найдієвіших, він допомагає закріпити інформацію або алгоритм дій, створений методом моделювання ситуації. На відміну від дорослих, дитина може легко уявити себе і купцем, і вождем племені мисливців на мамонтів, і добрим лицарем. Пропонуючи дітям ролі, потрібно враховувати емоційний стан кожного з учасників групи, його темперамент, зацікавлення. Необхідно надавати конкретну інформацію про персонаж, який дитина буде грати: «Ти – хоробрий лицар, який збирається у далекий похід, що ти візьмеш з собою? Як будуть звати твого зброєносця? До якої країни ти вирушиш? Хто тебе буде чекати з походу?». Діти під час відтворення свого персонажу можуть долучити до гри інших учасників групи, наприклад, попросити друга бути зброєносцем.

У дітей ще не сформовані уявлення про т. зв. «пряму часу». Дітям важко усвідомити, що таке мільйон років, тисяча років і наскільки давно це було. Щоб зорієнтувати їх у часі, можна вжити такі вирази: «Такий телевизор дивилися ваші батьки, коли були маленькими, як ви», «Такий одяг носили ваші бабусі».

Діти означеної вікової категорії краще сприймають інформацію за використання знайомого асоціативного ряду, який відповідає їхньому віку. Можна провести аналогії з популярними мультфільмами: «Перед вами уламок бивня мамонта. Мамонти були величезними тваринами. Скажіть хто з вас дивився мультик «Льодовиковий період»? Пам'ятає як виглядав мамонт Мені? А в той час, коли жили мамонти на вулиці було холодно чи ні?».

Діти фактично не сприймають абстрактну інформацію: їм не достатньо описати експонат та властивості матеріалу, з якого його виготовлено. Їх не влаштує пояснення на кшталт «цей посуд виготовлений з глини». Вони хочуть доторкнутися до експоната, відчутти матеріал, поєднати це із зоровим враженням та описом, який надав екскурсовод. Лише тоді у дитини сформується уявлення про експонат. Тому зрозумілі її бажання, попри заборону, торкнутися експонатів. Доцільно застосовувати під час екскурсії допоміжний матеріал або не закриту вітринами частину експозиції.

Дошкільнята і молодші школярі не знайомі з історичною термінологією, тому екскурсовод має уникати складних понять та термінів, інакше діти швидко втратять інтерес до розповіді.

Діти зазначеної вікової категорії конкурують за увагу дорослих, зокрема, екскурсовода. Тому доцільно обмежити кількість дітей у групі 10–15 особами. Це дасть змогу приділити увагу усім і підсилить позитивне враження від музею.

Діти 5–8 років рухливі, не можуть довго встояти на одному місці, тому під час екскурсії потрібно швидко переходити із однією зали до іншої, обираючи для показу 2–4 експонати. Екскурсоводу потрібно будувати розповідь короткими блоками, екскурсія має тривати не більше 40–45 хвилин.

Серед співробітників музею поширений стереотип, що працювати з дітьми просто, тому спеціальна підготовка не потрібна. Насправді, до співробітника, який буде працювати з дітьми, є певні вимоги:

- 1) вміння імпровізувати: дітей можуть зацікавити зовсім не ті експонати, які ви підібрали для показу, вони можуть попросити більш детально розповісти про нього;
- 2) швидко знаходити рішення у нестандартних ситуацій, які виникають під час екскурсії, адже поведінку дітей, їхню реакцію на деякі експонати передбачити не можливо;
- 3) підтримання дисципліни: перед початком екскурсії дітям у доступній формі потрібно пояснити, чому в музеях не можна бігати, кричати, торкатися експонатів [8, 23].

Отже, екскурсія «Прогулянка музеєм» передбачає знайомство дітей з музеєм та його функціями. Діти в доступній для них формі дізнаються про поняття: «експонат», «археологічні розкопки», «кочовики», «землероби» та ін., адже екскурсія закладає основи історичного світосприйняття.

Джерела та література

1. *Дуткевич Т. Дитяча психологія. Навч. посіб.* Київ, 2012.
2. *Столяров Б. Учитель и музей: опыт сотрудничества в Германии и США // Музейная педагогика. История, теория, практика.* Москва, 2004.
3. *Столяров Б. Музейная педагогика. История, теория, практика.* Москва, 2004.
4. *Троянская С. Музейная педагогика и ее образовательные возможности в развитии общекультурной компетентности.* Ижевск, 2007.
5. *Юхневич М. Я поведу тебя в музей: Учеб. пособие по музейной педагогике.* Москва, 2001.
6. *Гафар Т. Образование в современном музее: типы программ и направления развития // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия.* Москва, 2012.
7. *Коцар Л. Програми інтелектуального дозвілля у НМІУ // Музейна педагогіка – проблеми, сьогодення, перспективи. Матеріали Другої науково-практичної конференції.* Київ, 2014.
8. *Панкратова Т., Чумалова Т. Занятия и сценарии с элементами музейной педагогики для младших школьников // Первые шаги в мир культуры: Учеб.-метод. пособие.* Москва, 2000.
9. *Психологія цифрової дитини // Звіт про науково-дослідницьку роботу «Психологічна діагностика особливостей когнітивного розвитку молодших школярів в умовах цифрового суспільства (заклучний)».* Керівник НДР С. Гончаренко. Київ, 2014 [Електронний ресурс]. **Інститут психології імені Г.С. Костюка НАПН України.** – Режим доступу: inpsy.naps.gov.ua/files/pdf/1_1427128873.pdf. – Дата звернення: 10.03.2016. – Назва з екрана.

**Зоряна Бухманська,
Андрій Бойко-Гагарін**

**ДОСВІД ПРОВЕДЕННЯ В НМІУ ІНТЕРАКТИВНОЇ ЛЕКЦІЇ-ЗАНЯТТЯ
«НУМІЗМАТИКА НА ДОТИК. З ІСТОРІЇ ГРОШОВОГО ОБІГУ УКРАЇНИ»
ДЛЯ ДІТЕЙ З ВАДАМИ ЗОРУ**

Музей є поводитирем сучасного відвідувача у світі історичного минулого своєї країни. Важливим елементом відкритості музею є його доступність для людей з обмеженими можливостями, а особливо для незрячих відвідувачів.

Як відомо, завдяки зору людина отримує 80–90 % інформації про навколишній світ. Людей, позбавлених такої можливості від народження або через хворобу, нині в Україні нараховується близько 300 тисяч. За даними Всесвітньої організації охорони здоров'я, щороку кількість сліпих у світі збільшується на 1 мільйон осіб, кожен 5 секунд втрачає зір одна доросла людина, кожну хвилину – одна дитина. *«Дитинство – найважливіший період людського життя... І від того, як минуло дитинство, хто вів людину за руку в дитячі роки, що увійшло в її розум і серце з навколишнього світу – від цього у вирішальній мірі залежить, якою людиною стане нинішній малюк»* – цей вислів Василя Сухомлинського [1, 15] спонукає нас – музейних педагогів – до наступних кроків: інтегрувати дітей, підлітків і дорослих з обмеженими можливостями у музейний простір; забезпечити їм доступ до знань про історію, культурні цінності народу; виховати за допомогою музейних засобів почуття патріотизму, любові до рідної землі; сприяти формуванню культури спілкування в суспільстві.

2015 р. у НМІУ стартував проект «Бути ближчими до кожного», що передбачає поступове адаптування музею для відвідування його людьми з обмеженими можливостями. Особливу увагу під час реалізації проекту було приділено облаштуванню приміщення для потреб слабозорих та незрячих відвідувачів: у холі музею розміщено інформаційний стікер, проведено роботу з маркування сходинок.



Рис. 1.

У межах вище зазначеного проекту було розроблено лекцію-заняття на тему: «Нумізматика на дотик. З історії грошового обігу України», під час якої відвідувачі прослухали лекцію з історії грошового обігу українських історичних регіонів, а також змогли доторкнутися до давніх монет та паперових грошей, починаючи від доби античності до сьогодення. Під час заняття була використана міні-колекція монет, розміщена в альбомі.

Лекція-заняття була проведена таким чином: усі учасники сіли півколом, щоб створити атмосферу дружньої теплої обстановки та полегшити передачу монет від одного учасника до

іншого, щоб відчувати історію на дотик. Взявши монету до рук та передаючи її один одному, діти показали свою готовність до співпраці з незнайомими раніше дітьми, котрі сиділи поруч. Цей важливий психологічний момент показав, наскільки такі заняття є корисними для дітей, адже вони не лише отримують знання з історії, але й формують культуру спілкування.

Під час тактильного огляду діти ставили запитання лектору, ділилися враженнями, думками. До бесіди підключалися й батьки, котрим теж було цікаво познайомитися з нумізMATикою.



Рис. 2.

Для кращого закріплення матеріалу в пам'яті та формування позитивних спогадів наприкінці заняття всі учасники отримали солодкі подарунки у вигляді золотих монеток.

Колекцію необхідних монет та паперових грошей для проведення лекції-заняття було отримано на тимчасове зберігання від приватних колекціонерів та краєзнавців, які щиро відгукнулися на заклик допомогти провести у музеї соціальний захід.

Враховуючи ймовірність пошкодження демонстраційних екземплярів під час проведення лекції, деякі з монет були замінені якісними репліками. Беручи до уваги те, що передані приватним чином монети не висвітлюють історію грошового обігу в повному обсязі, не містять дорогі та рідкісні монети Київської Русі, крупні номінали часів Російської імперії та багато інших рідкісних монет, інформаційний зміст лекції було скорочено до обсягу, що може бути відображений наявним матеріалом. Але не зважаючи на обмеженість доступного матеріалу для проведення заходу, організаторам вдалося успішно висвітлити загальні риси грошового обігу українських історичних регіонів, продемонструвати його численні особливості.

Варто зазначити, що подібні заходи можливі і в інших музеях України. У разі реалізації такої ідеї варто співпрацювати з районними спілками нумізматів та колекціонерів або залучати екземпляри із допоміжного фонду музеїв.

Як показало заняття, проведення таких інклюзивних заходів має велике багатofункціональне значення для музею: відкриває двері для людей з особливими потребами; розширює та доповнює мікропростір, у якому перебувають особливі люди; залучає до співпраці громадські організації людей з особливими потребами в Україні; привертає увагу до музейного простору з боку громадськості та ЗМІ; сприяє всебічному втіленню соціальної політики в державі, а також позитивно впливає на роботу музею в цілому.

Література

1. Сухомлинський В. **Вибрані твори в 5-ти томах.** Т. 3. Київ, 1976.

**Світлана Сластеннікова,
Ірина Супрунюк**

РОЗВИТОК ПСИХІЧНИХ ПІЗНАВАЛЬНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ТА ПРОЦЕСІВ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ ПІД ЧАС ІНТЕРАКТИВНОЇ ЕКСКУРСІЇ (НА ДОСВІДІ ЕКСКУРСІЇ-КВЕСТУ «ДАРИ БОГІВ»)

У травні 2015 р. в НМІУ стартувала нова екскурсія-квест «Дари богів», яка за півроку була проведена понад 40 разів, отримавши велику кількість позитивних відгуків відвідувачів.

Перші організовані квести в Україні відбулися в Києві у 2002 р. [1] і завоювали прихильність, як серед дорослих, так і серед дітей. Нині існують різні форми квестів: квест-кімната, вело-квест, веб-квест, екстремальний, пошуковий, ігровий та інтелектуальний. Сьогодні музеї України пропонують різноманітні інтерактивні програми, у яких поєднання екскурсії з елементами гри дає змогу відвідувачам стати учасниками екскурсії та у ненав'язливий спосіб сприймати нову інформацію.

Співробітники науково-освітнього відділу НМІУ впродовж останніх років вважають одним із провідних напрямків своєї діяльності створення та проведення інтерактивних екскурсій, квестів для школярів, студентів та дорослих. Зараз НМІУ пропонує відвідувачам близько 20 постійно діючих програм: «Таємниці дружинного скарбу» (авт. Лихицька Н.), «Козацькими стежинами» (авт. Павленко Л.), «Код героїв» (авт. Сластеннікова С.), «Град Кия» та «Дари богів» (авт. Сластеннікова С., Супрунюк І.); «Артефакти Бабусі Яги»; «В пошуках скарбу», «Шляхами археологів. «Музейні етюди» та «Тіні забутих предків» (авт. Коцар Л.); майстер-класи «З історії писемності», «З історії первісного мистецтва», «Барви Трипілля» (авт. Вітрик І.).

Найбільш чисельною категорією відвідувачів музею є школярі. Створюючи програму «Дари богів», ми орієнтувалися на учнів віком від 7 до 11 років. У 6–7 років дитина переживає одну з вікових криз. Початок навчання у школі є своєрідним стресом для дітей, що передбачає кардинальну зміну провідної діяльності дитини з ігрової на навчальну. Дитина починає відчувати, що виконує суспільно важливу роль, що її оцінюють люди, які її оточують, в свою чергу це впливає на зміну самооцінки дитини [2, 165–190]. Тим не менш, у молодших школярів зберігається потреба у грі, тому що ігрова діяльність має велике значення для розвитку спонукальної сфери дитини. А також у дітей цього віку зберігається велика потреба у русі.

Темою нової екскурсії-квесту на прохання вчителів шкіл та батьків є «Стародавній Київ». Оскільки НМІУ знаходиться на місці колишнього Княжого граду, ми маємо можливість знайомити дітей з історією міста, застосовуючи археологічну колекцію, представлену в експозиції музею, та задіяти реконструкції на території садиби НМІУ. Таким чином, діти під час захопленої гри на території Княжого граду можуть візуалізувати стародавні пам'ятки, про які дізналися в музеї.

Метою екскурсії-квесту є знайомство дітей з історією міста Києва, формування уявлення про релігійні вірування – язичництво та християнство, ознайомлення зі світоглядом та побутом давніх слов'ян. Відбувається це в ігровій формі: діти, відповідаючи на питання, вирішуючи завдання та розгадуючи загадки, знаходять шлях до скарбу.

Під час роботи над програмою, ми намагалися розробити завдання, які були б цікавими та доступними для сприйняття дітьми, впливали на розвиток основних пізнавальних психічних процесів та властивостей: сприйняття, уваги, пам'яті, уяви, мислення та мовлення. Умовно екскурсію-квест «Дари богів» можна поділити на дві частини:

I. екскурсійна (експозиційні зали «Діорама давнього Києва», «Історія Києва» та «Формування давньоруської держави»);

II. квестова (територія садиби НМІУ). Особливістю цієї інтерактивної програми є те, що з групою працюють 2 екскурсоводи. Перший проводить екскурсійну частину, другий виконує роль модератора квесту.

Перша частина починається із знайомства, встановлення контакту між екскурсоводом і дітьми. Для заохочення дітей ми використали елемент змагання: під час екскурсії діти отримують фішки (у вигляді монет-срібляників Володимира) за правильні відповіді на питання екскурсовода; ті діти, які назбирають більше фішок, на фініші отримують призи від музею. Оптимальна тривалість екскурсії для дітей молодшого шкільного віку – 20 хвилин. Отже, завданням при створенні екскурсії є представлення інформації в доступній формі з акцентами на фактах, які діти зможуть згодом використати під час квесту на території садиби музею.

На цьому етапі слід враховувати особливості сприйняття дитини цього віку. Нова діяльність дитини (навчання), в яку вона вперше поринає в молодшому шкільному віці, вимагає довільності і вибіркової. Дітям заважає емоційність: їм важко зосередитись.

Завданням екскурсовода є деталізування, виокремлення особливостей об'єкту, що розглядається. Перш за все, треба показати дітям те, з чим вони знайомі. Наприклад, при показі діорами Давнього Києва звернути увагу на правий та лівий берег Дніпра, місце розташування НМІУ, спитавши, як вони дісталися до музею; можна показати їм їх шлях на діорамі. При цьому можна одразу використовувати стратегії запам'ятовування, притаманні для цього віку:

1. Пошук інформації в пам'яті. Можна запитати дітей, які легенди вони знають про заснування міста Києва? Як правило, оповідь про Кия, Щека та Хорива в цьому віці знають всі. Якщо ж діти самі її відтворять, це краще сприятиме запам'ятовуванню. Так само, можна запитати і про князів Русі – Володимира, Ярослава Мудрого. В цьому віці діти же знати, що за Володимира було прийнято християнство, а за Ярослава була заснована перша бібліотека. До цих відомостей екскурсовод додає іншу цікаву інформацію. Через те, що діти самі почали розповідь, наступна почута інформація для них актуалізується, що сприяє кращому запам'ятовуванню.

2. Семантичне опрацювання матеріалу. Замість простого відтворення наявної в пам'яті інформації, можна задати питання так, щоб діти самі дійшли логічного висновку для реконструкції подій. Наприклад: «Чому місто укріплювали?», «Чому будували на горі?», «Чому робили ворота до міста?».

3. Повторення матеріалу наприкінці екскурсії.

Є загроза неправильного використання пам'яті в цьому віці. Важливо не перевантажити дітей інформацією (на прикладі діорами – де яка будівля знаходилася, роки заснування тощо): дитина намагаючись запам'ятати більший обсяг матеріалу, послаблює роботу над його осмисленням [3].

Після огляду діорами та знайомства з історією Києва переходимо до теми релігійних вірувань слов'ян – однієї з найскладніших тем для екскурсовода, яка вимагає максимальної толерантності та об'єктивності. Особливо складно подавати цю тему для дітей молодшого шкільного віку, які не зовсім розуміють, що таке релігія і чим відрізняється християнство та язичництво. Ми вирішили піти у зворотному хронологічному порядку, починаючи з більш знайомого дітям християнства, адже вони ходять до церкви і знають про релігійні свята. Кращим способом донести інформацію для дітей молодшого шкільного віку про язичництво, як показує досвід, є проведення аналогій з богами грецької міфології, про яких діти знають з дитячих мультфільмів та книжок.

Екскурсовод з дітьми «досліджують» ще дві експозиційні зали, роздивляються археологічні пам'ятки, виявлені під час розкопок Десятинної церкви, язичницькі амулети-обереги, уявляють, як виглядало язичницьке святилище, оглядають копію Збруцького ідола (кам'яна статуя, ймовірно, слов'янського бога Рода-Світовіда). Деякі експонати є у відкритому доступі, тож діти можуть доторкнутися до них, що дає дитині уявлення про відкритість та доступність музею. Екскурсовод пропонує роздивитися висічені з чотирьох боків Збруцького ідола зображення богів, мотивує дітей заглянути за Збруцького ідола, де вони знаходять записку від імені бога Сонця – Дажбога, в якій учасникам екскурсії пропонується знайти скарб та вказується напрямок пошуку. На цьому екскурсійна частина завершується і починається квест.

При розробці квестових завдань ми ставили мету розвинути у дітей вміння аналізувати нову інформацію та використовувати її під час гри; виховати спостережливість та вміння приймати рішення, розвивати комунікативні якості учнів через вміння працювати в команді.

Перша підказка спонукає дітей вийти на територію садиби музею, де на них чекає модератор квесту, який відповідає за безпеку дітей на вулиці, слідкує, щоб діти, шукаючи скарб, йшли у правильному напрямку, за необхідності допомагає їм. Модератор знайомиться з дітьми та розповідає про правила квесту, першим з яких є заборона виходити за межі окресленої території. Також модератор наголошує на тому, що учасники за бажання можуть отримати підказки, проте після кожної підказки їхній «скарб» буде зменшуватися. Це стимулює учасників квесту шукати рішення самостійно.

Залежно від віку учасників, модератор так чи інакше бере участь у квесті. Якщо це школярі 1–3 класу, він допомагає дітям протягом всього квесту: читає завдання, спрямовує тощо. Школярі 4–5 класу усі завдання виконують самостійно. Щоб знайти скарб та зрозуміти, у якому напрямку треба рухатись по території садиби НМІУ, учасникам квесту необхідна карта. Щоб її отримати, діти повинні продемонструвати бойовий дух та видати гучний рев чи крик. Це завдання спрямоване на позбавлення комплексів та на налаштування дітей на гру. Для розшифрування карти, учасники використовують інформацію, отриману під час екскурсії. Це дасть змогу краще засвоїти новий матеріал: дослідження Національного тренінгового центру (США, штат Меріленд) продемонстрували, що використання щойно здобутих знань дозволяє засвоїти близько 90% інформації [4, 20–21].

Рухаючись по знайденим підказкам та орієнтуючись по карті, діти досліджують об'єкти (реконструкції архітектурних споруд давньоруського часу) на території садиби музею. Всі завдання спрямовані не лише на закріплення знань з історії, а й сприяють розвитку спостережливості, кмітливості, вмінню орієнтування на місцевості, винахідливості, формуванню командного духу та взаємодопомоги.

Подолавши весь маршрут та знайшовши фінальну підказку, учасники знаходять горщик зі «скарбом», в якому перебуває і остання записка від імені Дажбога, який вітає учасників квесту з перемогою, але наголошує, що дружба – найцінніший скарб.

Після закінчення квесту модератор запрошує дітей до музею, де їм пропонує приміряти копії шоломів давньоруських воїнів та сфотографуватися. Таким чином, закріплюються позитивні враження від відвідування музею.

Під час розробки квесту велику увагу ми приділяли реквізиту, який виготовляли самотужки: фішки у вигляді срібляників князя Володимира, шкіряну карту, сувій – сторінку з літопису, глиняні фігурки, кістки тварин тощо. Адже незвичні, загадкові речі завжди викликають цікавість дітей, сприяють концентрації їхньої уваги, та й тактильний контакт сприяє кращому запам'ятовуванню та осмисленню інформації.

За час проведення програми «Дари богів» співробітникам науково-освітнього відділу НМІУ доводилося працювати з дітьми різного віку, з різними здібностями, які інколи приїжджали з далеких куточків України. Однак, жодна з проведених екскурсій не лишила школярів байдужими. Найважливішим є те, що діти йшли з музею із позитивними емоціями та бажанням повернутися знов і дізнатися щось нове.

Джерела та література

1. **Освітній портал Класичного приватного університету** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.zhu.edu.ua/ht> - Назва з екрана
2. *Савчин М., Василенко Л.* **Вікова психологія**. Київ, 2006.
3. *Дуткевич Т.* **Дитяча психологія**. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.medbib.in.ua> – Назва з екрана
4. *Кожаненко О.* Застосування інтерактивного методу на виставці «Від ядра до снаряду» в НІАМ «Київська фортеця» // **Музейна педагогіка – проблеми, сьогодення, перспективи. Мат. 3-ї наук.-практ. конф.** Київ, 2015.

Ірина Вітрик,
Ірина Костюк

РОБОТА ЗІ СТУДЕНТАМИ У НМІУ (НА ПРИКЛАДІ СПІВПРАЦІ НМІУ ТА НАОМА)

У сучасній музейній роботі активовано соціально-педагогічне спрямування. Цьому сприяє розвиток музейної педагогіки, яка розглядає музей як освітню систему. Збільшується кількість навчальних закладів, студенти яких відвідують музеї впродовж навчального року. Проте лише деякі з них постійно співпрацюють з музеями. Історичні музеї стають не тільки центрами популяризування знань, а й освітніми осередками з вивчення історії України, музейних дисциплін, майданчиками для практичної перевірки та застосування знань, які здобувають студенти. Музейна освіта не лише допомагає студентам покращити професійні навички, а й дає змогу відійти від навчальних програм і поглибити свої знання з представлених у музеї тем шляхом самоосвіти.

Студентська молодь становить велику групу відвідувачів НМІУ [1, 20]. Деякі форми роботи із київськими вищими навчальними закладами мають сталий характер. На поточні та підсумкові заняття з історії України до музею приходять студенти історичного факультету КНУ ім. Т. Шевченка, Національної академії внутрішніх справ, Національного університету біотехнологій і природокористування України, Національного університету харчових технологій, НУ «Київський політехнічний інститут». Музейну практику в НМІУ проходять студенти Інституту історичної освіти Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова. Музей співпрацює з хореографами Національного педагогічного університету ім. Б. Грінченка, які виступають на музейних заходах з танцювальними композиціями.

Тісні стосунки зав'язалися з Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), яка готує реставраторів, зокрема фахівців, які працюють з археологічними та історично значущими речами. У НМІУ вже майже 20 років студентам-реставраторам проводять заняття: практичні – у відділі наукової реставрації і теоретичні – у залах та фондах музею.

Навчальна творча майстерня реставрації скульптури і творів декоративно-ужиткового мистецтва при кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва реставраційного відділення спеціальних творів мистецтва НАОМА була відкрита у 1993 р. за ініціативи заслуженого діяча культури та мистецтв, проф. О. Мінжуліна. Загальна кількість студентів на кожному курсі – 3–6 осіб. Працюючи з 1993 р. зав. відділом наукової реставрації пам'яток історії і культури НМІУ, О. Мінжулін втілює у життя ідею навчання студентів реставраційним дисциплінам безпосередньо на музейних предметах. Музей та академія в 1997 р. уклали угоду про підготовку на базі музею художників-реставраторів [2, 6–8], яка діє і нині. Угода, зокрема, передбачає проведення навчальної та виробничої практики з дослідження, реставрації і консервації музейних експонатів (п. 1.1) на безоплатних умовах (п. 1.3) та безкоштовне відвідування музею студентами-реставраторами (п. 2.1.7). Студенти відділення є постійними відвідувачами НМІУ, а співробітники музейного відділу наукової реставрації пам'яток історії і культури читають студентам лекції з реставрації археологічної кераміки. На II і III курсах одержані теоретичні знання студенти закріплюють на практиці, працюючи з матеріалами колекції Археологічного музею ІА НАНУ. З IV курсу майбутні реставратори практикуються на музейних колекціях НМІУ [3, 250–253], зокрема, готують дипломні проекти [4, 221–225].

Щоб реставрувати археологічні пам'ятки, студенти мусять орієнтуватися у археологічній періодизації та культурах, знати їхні характерні особливості. Студенти-реставратори різних спеціалізацій під час виробничої навчальної практики не лише беруть участь у археологічних експедиціях, а й реставрують у польових умовах археологічні артефакти з металу, каменю, силікатних та органічних матеріалів. Після закінчення навчання випускники одержують диплом магістра та стають експертами-мистецтвознавцями.

Так до переліку спеціалізованих дисциплін, що опановують студенти НАОМА, потрапив новий предмет «Основи археології» [3, 251], який до 2010 р. викладала ст. наук. співроб. ІА НАНУ канд. іст. наук, начальник Ольвійської археологічної експедиції (з 1995 р.), знаний фахівець з античної археології Північного Причорномор'я Валентина Володимирівна Крапівіна [5; 6]. Враховуючи майбутній фах студентів, В. Крапівіна ввела до програми викладання такі теми [4; 5]:

- місце археології у роботі мистецтвознавця;
- методика польових археологічних досліджень;
- загальні питання;
- етапи польового дослідження, розвідка;
- розкопки поселень;
- розкопки могильників;
- обробка результатів польового дослідження;
- методологія та методика етнографічного дослідження;
- консервування і реставрування нерухомих пам'яток як форма польових робіт музею;
- використання результатів польових досліджень.

Було також складено список запитань для самопідготовки:

- прийоми консервування знахідок у польових умовах;
- польова лабораторія, інструменти та матеріали;
- консервування і реставрування етнографічних пам'яток;
- консервування і реставрування нерухомих архітектурних пам'яток;
- консервування і реставрування металу;
- консервування і реставрування кераміки;
- консервування і реставрування кістки.

Під час літньої практики студенти під керівництвом В. Крапівіної брали участь у роботі Ольвійської експедиції ІА НАНУ, де опановували методики проведення польового консервування та камерального оброблення знахідок, вдосконалювали майстерність під керівництвом фахівців-реставраторів.

З 2011 р. курс «Основи археології» на матеріалах НМІУ викладає зав. сектора відділу реставрації пам'яток НМІУ, художник-реставратор творів з археологічної кераміки Ірина Олександрівна Костюк. Лишивши за основу структуру навчальної програми В. Крапівіної, І. Костюк доповнила тематичний план такими розділами з теми «Археологічні етапи та археологічні культури в Україні»:

1. Палеоліт (нижній, верхній). Мезоліт. Неоліт.
2. Доба міді. Культури.
3. Доба бронзи. Культури.
4. Скіфо-сарматський час.
5. Античні держави Північного Причорномор'я.
6. Давні слов'яни.
7. Давній Київ.
8. Київська Русь.

Матеріали означених тем представлені в фондovій збірці та експозиції НМІУ. Для кращого вивчення специфіки музейної археології до співпраці зі студентами залучаються науковці фондів, які знайомлять майбутніх реставраторів з фондovими колекціями.

Студенти мають змогу прослухати лекції-екскурсії співробітників науково-освітнього відділу музею за темами навчальної програми та оглянути експозицію НМІУ. Вітрини залів І-го поверху («Давня історія України» та «Східні слов'яни. Давньоруська держава – Київська Русь»)

майже повністю побудовані з залученням археологічних предметів. Археологічний матеріал використано і у експозиційному розділі «Україна у XIV–XVII століттях», розташованому на 2-му поверсі музею. Лекції по експозиції проводять одночасно з викладанням курсу «Основи археології». Метою таких занять є поглиблене вивчення окремих тем та розділів, систематизування отриманих під час лекцій теоретичних знань. Заняття проходять у формі вільної бесіди-дискусії, під час якої студенти бачать у вітринах реставровані речі, з деякими з яких працювали їхні товариші. Інколи до слухацької аудиторії долучаються студенти-реставратори НАОМА інших спеціалізацій, що є вагомим аргументом на користь доцільності подібної форми роботи.

Оскільки підручники з археології не враховують всіх останніх новацій і досягнень, більш мобільна музейна експозиція допомагає студентам ознайомитися з новітніми здобутками вітчизняних археологів.

Студенти IV–VI курсів під керівництвом викладачів – реставраторів музею – на базі колекції НМІУ захищають дипломні роботи на ступінь бакалаврів і магістрів. Кращих випускників запрошують на роботу до Науково-дослідного реставраційного центру України та вітчизняних музеїв. Нині у відділі наукової реставрації НМІУ працюють випускники НАОМА А. Іваненко, С. Синьокій, Ю. Бут та А. Жернова.

Музейні речі, відновлені студентами-реставраторами Національної академії мистецтва і архітектури, прикрашають експозицію багатьох залів НМІУ. Значний розголос мала відкрита 28 травня 2015 р. музейна виставка «Повернені до життя», де експоновано близько 80 відреставрованих музейних предметів. Співпраця ВНЗ і музею корисна та ефективна. Її підсумком є підготовка сучасних фахівців-реставраторів та відроджені предмети з музейної збірки, що часто є окрасою експозиції.

Джерела та література

1. *Вітрик І.* Музеї в системі освіти (на досвіді роботи Національного музею історії України) // **Музейна педагогіка – проблеми, сьогодення, перспективи.** Мат. Другої наук.-практ. конф. Київ, 2014.
2. *Гаврилюк О., Ревенок Н.* Пам'яті Олександра Івановича Мінжуліна // **Перші наукові читання присвячені пам'яті професора О. І. Мінжуліна.** Мат. міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2014.
3. *Костюк І., Шиянова А.* Преподавание реставрации археологической керамики в Национальной академии искусств и архитектуры // **Збереження, дослідження, консервація, реставрація та експертиза музейних пам'яток.** Наук. доповіді VI Міжнар. наук.-практ. конф. Ч. I. Київ, 2008.
4. *Костюк І., Шиянова А.* Подготовка к защите дипломных работ по реставрации археологической керамики в Национальной академии искусств и архитектуры // **Збереження, дослідження, консервація, реставрація та експертиза музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи розвитку.** Наук. доповіді VIII Міжнарод. наук.-практ. конф. Київ, 2011.
5. *Кратівіна В.* **Основи археології. Робоча програма для студентів спеціальності 6.020200 «Мистецтвознавство».** Київ, НАОМА, 2009.
6. *Кратівіна В.* **Методика проведення польових археологічних робіт з учнями.** Київ, Український держ. центр туризму і краєзнавства учнівської молоді, 2001.

Наталія Сердюк

ДОСВІД РОБОТИ НІКЗ «ГЕТЬМАНСЬКА СТОЛИЦЯ» З ДИТЯЧОЮ АУДИТОРІЄЮ

Створений у червні 1993 р. на базі Батуринського історичного музею Батуринський державний заповідник «Гетьманська столиця» успадкував, зокрема, і традицію освітньої діяльності: співпраці з місцевими школами, обслуговування дитячих груп [5, 2]. Спочатку це були переважно екскурсії, зрідка лекції та виховні години, частка яких була значно меншою, порівняно з науковою діяльністю, оскільки не було достатнього наукового, методичного та ідеологічного підґрунтя для широкої і різноманітної співпраці з дітьми.

За двадцять років заповідник з крихітного периферійного музею перетворився на розгалужений науковий та пам'яткоохоронний заклад. Сучасне життя кидає нові виклики і музеї змушені позбуватися застарілих, ще радянських, догм. Нині «...музей об'єднує різні гуманітарні науки – історію, етику, естетику, літературу, мистецтво, культурологію, створює умови для виховання молоді та умови для ефективної співпраці» [3, 2]. Більшість наукових співробітників і екскурсоводів заповідника мають вищу історичну педагогічну освіту.

НІКЗ «Гетьманська столиця», створений 2007 р. на базі Батуринського державного заповідника «Гетьманська столиця», зробив все, щоб відповідати сучасним вимогам до музею як освітньо-виховного, комунікативного, рекреаційного закладу. У зв'язку з військовою агресією РФ за останніх два роки зростає суспільна потреба у виховній роботі молодого покоління і саме це питання вважаємо найбільш актуальним для сучасної музейної педагогіки.



Рис. 1. Захід в палаці К. Розумовського «Ох, не однаково мені» до 200-річчя з дня народження Т. Шевченка, 9 березня 2014 р.

Зі створенням і затвердженням Концепції розвитку, заповідник накопичив багатий екскурсійний і лекційний матеріал, впровадив екскурсії для учнів молодших класів та вихованців дитсадка як щорічну двотижневу акцію «Знайомтесь, музей!» (кінець травня – початок червня).

«...Учені, педагоги, музейні працівники намагаються виокремити сучасні підходи в цій галузі знань, створюючи різні авторські курси, програми, пропонуючи оригінальні методики» [3, 3]. З 2013 р., коли відбулося музеефікування відреставрованих та відтворених музеїв, Заповідник почав створювати різноманітний екскурсійний продукт для учнівської молоді. Передовим у цьому сенсі є відділ археології, який для вихованців дитячих садків та учнів молодших класів

ЗОШ розробив інтерактивну екскурсію-груемМузею археології Батурина «Музейні історії для найменших». Цікавинкою екскурсії стала можливість для дітей відчутися справжнім археологом: під керівництвом музейного педагога покопирсатися у «скрині скарбів», де у піску заздалегідь підготовлені дрібні археологічні знахідки із відвалів розкопів. Щасливому «шукачу скарбів» дозволяється взяти знахідку з собою як сувенір. Наприкінці розповіді, адаптованої до психологічних і вікових особливостей дітей, екскурсивод роздає дітям домашнє завдання – розмалювку на відповідну тематику, щоб закріпити отримані знання.



Рис. 2. Захід з нагоди Конотопської битви, 27 липня 2014 р.

«...Одним из типов взаимодействия могут стать партнерские отношения с обязательными образовательными учреждениями» [2, 32]. З 2012 р. НІКЗ вирішив розширити і легалізувати співпрацю зі школами, уклавши угоди про гуманітарну співпрацю із ЗОШ I-III ст. та спеціальною ЗОШ I-II ст. У лютому 2012 р. було вирішено укласти аналогічну угоду з відділом освіти Бахмацької районної державної адміністрації. Кожний науковий відділ налагодив співпрацю із 1–2-ма сільськими школами Бахмацького р-ну і тепер «шефською» увагою охоплено сім сільських навчально-виховних комплексів.



Рис. 3. Захід в палаці К. Розумовського «Ой, хто, хто Миколая любить?», 19 грудня 2014 р.

З 2013 р. заповідник вийшов на новий, більш різноманітний, рівень співпраці із дитячою аудиторією, запропонувавши їй участь у проведенні науково-просвітницьких заходів. Від дитини вимагається не лише роль пасивного глядача/слухача, але і творча, комунікативна участь у проведенні заходу: підготовка виступу-розповіді, вивчення і декламування поетичних творів патріотичного спрямування, творів місцевих авторів, виконання музичних композицій (рис. 1). Кілька років триває творча співпраця заповідника із Батуринською філією Бахмацької районної школи мистецтв, Батуринським будинком культури, Батуринською філією №4 Бахмацької бібліотечної системи (рис. 2). Закладом щороку проводиться 20–27 науково-просвітницьких заходів, кількість глядачів і учасників сягає 3000 осіб, приблизно половина з яких – діти (рис. 3, 4), при тому, що населення Батурина становить всього 2400 осіб.



Рис. 4. День пам'яті Батурина, 13 листопада 2014 р.

Особлива гордість заповідника – Обласний музичний фестиваль-конкурс молодих виконавців ім. А. Розумовського, що з 2012 р. відбувається із залученням благодійних коштів. Заповідник отримав підтримку Чернігівської обласної державної адміністрації та благодійного фонду «Світанок» (виконавчий директор Л. Лисенко, спонсор – уродженець Батурина, громадянин США М. Кочерга). Розроблено Положення про фестиваль, іншу установчу документацію. Конкурсна частина фестивалю проводиться для учнів-вихованців середніх музичних спеціалізованих закладів у двох вікових категоріях у номінаціях «Академічний спів» і «Фортепіано». Популярність конкурсу з кожним роком зростає, адже затишок прекрасного палацу, гостинність господарів, щедрість меценатів створює чудову атмосферу. Діти отримують досвід концертної діяльності, знання про родину Розумовських, враження від екскурсій (рис. 5, 6).



Рис. 5. III Обласний музичний фестиваль молодих виконавців ім. А. Розумовського, 22 жовтня 2014 р.



Рис. 6. Учасники IV Обласного музичного фестивалю молодих виконавців ім. А. Розумовського, 22 жовтня 2015 р.



Рис. 7. Учасники конкурсу малюнка «Гетьманський Батурин – очима дітей» до Міжнародного дня музеїв, 14 травня 2014 р.

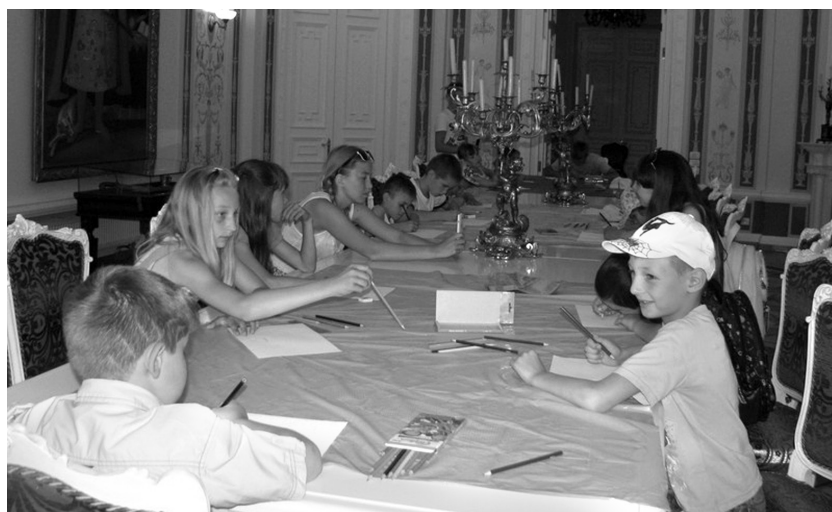


Рис. 8. Конкурс малюнка з нагоди 5-річчя відкриття палацу К. Розумовського, 18 серпня 2014 р.

Заповідником розроблені екскурсії для різних вікових категорій учнівської молоді. У період шкільних канікул, екскурсія-квест «Таємниці Цитаделі» та екскурсія-гра «Лицарі українських степів», були апробовані серед учнівських груп молодшого і середнього шкільного віку Конотопського і Бахмацького р-нів. Після екскурсій проводилося опитування учасників і більшість відгуків (як дітей, так і дорослих) була позитивною. Незначні зауваження автори екскурсій і науково-методична рада заповідника врахувала при остаточному затвердженні методичних розробок екскурсій.



Рис. 9. Конкурс малюнка на асфальті до Дня захисту дітей «Козачата за мир!», 1 червня 2014 р.

«...Одним із специфічних завдань музею є виховання музейної культури, ... формування такого рівня свідомості людини, при якому вандалізм був би неможливим» [1, 4]. Краще робити це через творчість: ще один напрямок виховної і освітньої роботи – проведення конкурсів малюнка, майстрування саморобок на батуринську тематику тощо (рис. 7, 8).

«... Развитие образовательной миссии музея неотделимо от процесса его участия в решении проблем современного общества» [2, 38]. Вважаючи своїм обов'язком говорити з дітьми про сучасну трагедію України, для учнів організовані два щорічні конкурси малюнка на асфальті біля палацу К. Розумовського «Козачата за мир!» та виготовлення дітьми молодших класів поштових листівок до Великодня для воїнів АТО (рис. 9).



Рис. 10. Отримання паспортів з нагоди Дня прапора і Дня Незалежності України, 21 серпня 2014 р.

Багато дитячих (і батьківських) талантів відкрив для нас конкурс «Пам'ятки НІКЗ «Гетьманська столиця» у 3D форматі», проведений до Міжнародного дня музеїв, та конкурс малюнка до Дня Українського козацтва «Батурич – козацька столиця».

З минулого року започатковано ще одну патріотичну традицію – вручення паспортів громадян України учням Батуринської та інших шкіл з нагоди державних свят. Сподіваємося, в майбутньому влада зробить обов'язковим урочисте вручення перших паспортів у таких знакових місцях, як НІКЗ «Гетьманська столиця» (рис. 10).

«...Зазначимо, що музейна педагогіка в сучасному суспільстві знань у контролі і взаємодії із школою... створює нове середовище для навчання... є важливим засобом для розвитку толерантності і поваги до інших культур» [3, 6]. Виховуючи в дітях повагу до українських духовних національних традицій, не забуваємо виховувати повагу до європейських традицій. Вже чотири роки відзначаємо захід «На Різдво до Гетьмана» з участю колективів вертепників дитячих духовних центрів Батуринських Свято-Покровської та Воскресенської церков (рис. 11). Також було проведено захід «Нікого в світі не любив так» з нагоди Дня закоханих із залученням учнів-старшокласників, які відтворили сцену українського народного сватання (рис. 12). У нинішньому році заповідником започатковано традицію святкування Дня Європи в Україні.



Рис. 11. Виступ вертепників на святковому заході «На гостинах у Гетьмана», 7 січня 2014 р.



Рис. 12. Сценка українського сватання на заході «Нікого в світі не любив так», 14 лютого 2015 р.

«...Шлях до популярності – створення атмосфери любові до людини, любові дієвої та конструктивної, яка починається із дієвої роботи над собою кожного, хто несе відповідальну місію – бути музейним просвітником» [4, 124]. Окрема тема – навчання дітей з особливими потребами, а саме вихованців Батурицької спеціальної ЗОШ I-II ст. Цього року були розроблені спільні із школою заходи «Намалюй мені сонце!» з нагоди Дня людини із синдромом Дауна та «Булава – то влади знак» з нагоди річниці Конституції Пилипа Орлика. Враховуючи специфіку психології і фізіології цих дітей, науковці і педагоги використали різноманітні інтерактивні засоби – демонстрацію мультфільмів, декламацію віршів, тактильне і візуальне знайомство з предметами музейного значення (копіями), спільну гру на роялі, а також елементи гри-квесту. Для ще більшого заохочення дітям по закінченню заходу вручають призи та пригощання.

З метою виховання та підготовки майбутніх кадрів на початку 2015 р. на базі заповідника створено історичний гурток «Батурицький курінь». Керівником гуртка – завідувачкою відділом археології Н. Саєнко розроблена програма занять з урахуванням як вимог шкільної програми, так і краєзнавчих тем. З кінця квітня гурток щотижня проводить засідання, навіть у канікулярний час, співпрацюючи з Батурицькою міжнародною археологічною експедицією. За активну участь у розкопках трьох учасників гуртка нагородили дипломами польової літньої школи молодих археологів експедиції. У заходах нових освітніх тенденцій, проектів і програм, в травні 2015 р. організованих Мистецьким Арсеналом (Київ), взяв участь історичний гурток «Батурицький курінь», представивши інтерактивне музейне зайняття «Скарби Івана Мазепи». Отже, закладом проводиться не лише освітня, пізнавальна, але і профорієнтаційна робота.

Джерела та література

1. *Гайда Л., Капустіна Н. Музей і відвідувач – методичні розробки, сценарії, концепції.* Дніпропетровськ, 2005.
2. *Гафар Т. Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия.* Москва, 2012.
3. *Караманов О. Музей – школа – університет: особливості педагогічної взаємодії в сучасному суспільстві знань // Освіта і педагогічна наука.* 2013, № 4.
4. *Скирда М. Музейне просвіництво: проблеми сьогодення і перспективи на майбутнє // Сучасний музей: між скарбницею та підприємством.* Мат. Міжнародної конф. 8- 10 жовтня 2006 р. в м. Чернівці. Львів, 2008.
5. *Статут Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця»,* 2008 р.

Jarosław Chadaś

**MUZEUM DOBRANOCEK ZE ZBIORÓW WOJCIECHA JAMY W RZESZOWIE,
JAKO MUZEUM DLA DZIECI W KAŻDYM WIEKU.
KRÓTKA OPowieść O POWSTANIU KRAINY DOBRANOCEK**

Mało jest takich miejsc, które, wydawałoby się, stworzone dla dzieci, przynoszą jeszcze większą frajdę rodzicom. Takie właśnie jest «Muzeum Dobranocek ze zbiorów Wojciecha Jamy» w Rzeszowie. Chociaż przedstawia postacie bajkowe i zabawki, którymi bawią się dzieci, to jednak większe emocje wywołuje u dorosłych. Przez lata postacie znane tylko z ekranów telewizorów bawiły i uczyły. Dziś dzięki kolekcji Wojciecha Jamy można się spotkać z nimi na żywo.

Aby doszło do powstania takiego niezwykłego miejsca, jego pomysłodawca i kreator – Wojciech Jama musiał wykazać się wielką determinacją. Z tego powodu warto poświęcić chwilę na zapoznanie się z perypetiami na drodze do powołania Muzeum.

Postać Wojciecha Jamy związana jest z Rzeszowem od ponad 10 lat. Wcześniej mieszkał i pracował w Krakowie. Pasją kolekcjonerską zaraził się już w dzieciństwie. Jak sam wielokrotnie podkreślał, «nie urodziłem się z tym pomysłem, to musiało trochę potrwać» [1]. Duży wpływ na jego pasję mieli rodzice, którzy kupowali (poprawniejszym wyrażeniem byłoby – zdobywali) komiksy dla swoich dwóch synów. Jeden z nich zbierał «Kapitana Żbika», a drugi «Kapitana Klossa». W międzyczasie obydwaj zbierali też znaczki. Później jak opisuje Wojciech Jama «wymieniłem z bratem tą moją kolekcję znaczków na jego komiksy. I tak właśnie wyszło, że do dziś się specjalizuję komiksem» [1]. Jednak to nie komiksy, ani zbiory dotyczące peerelowskich seriali jak „Czterej pancerni i pies”, «Stawka większa niż życie» przyniosły mu rozgłos. Impuls do działań przyszedł wraz z artykułem dotyczącym jego kolekcji dzieł i przedmiotów związanych z Juliuszem Verne, który ukazał się w Gazecie Krakowskiej [2].

Pierwsza publiczna prezentacja pobudziła do działania i rozmyślenia nad dalszym sensem wyłącznie gromadzenia zbiorów. Kluczowe znaczenie miała przeprowadzka do Rzeszowa, miasta zdecydowanie mniejszego niż Kraków, gdzie muzea można było policzyć na palcach jednej ręki. Było, zatem miejsce na coś nieszablonowego. Znowu ogromną rolę odegrały media. Jak wspomina Wojciech Jama, «Niedługo po mojej przeprowadzce udzielałem wywiadu p. Sylwii Śmigiel z lokalnego wydania Gazety Wyborczej. Pytała mnie, co z tymi zbiorami? Co ja chce z tym zrobić? [1]» Z toku rozmowy wyszedł pomysł na założenie muzeum. Wcześniej powstała strona internetowa (autorstwa Tomasza Jamy, syna Wojciecha) prezentująca całą kolekcję w Internecie [3]. To było zaczątkiem pomysłu o prezentacji pamiątek związanych z dobranockami. Niemniej jednak to redaktorka «Gazety Wyborczej» zwróciła się z zapytaniem do rzeszowskiego ratusza o możliwości zorganizowania miejsca na Muzeum Dobranocek PRL-u. Odzew ze strony rajców miejskich zachęcał do działania.

Autor kolekcji przygotował swój pomysł, przelał go na papier i skierował stosowne pisma do ratusza. Przystąpiono do rozmów. Wyzwaniem od początku była kwestia traktowania muzeum względem prawa. Wojciech Jama postawił sprawę jasno, że zależy mu na utworzeniu muzeum samorządowego, zgodnego z ustawą o muzeach. Urzędnicy podeszli do tej sprawy entuzjastycznie. Jednak, kiedy włączyli się w ten temat, okazało się, że to nie jest taka prosta sprawa. Przygotowali (a raczej zaplanowali, gdyż koniec końców skończyło się na planach) miejsce w kamienicy na rynku, pod adresem Rynek 7, tuż obok Muzeum etnograficznego. Wcześniej były tam biura urzędników miejskich. Lokalizacja bardzo dobra, niestety fatalna pod względem rozplanowania kolekcji. Muzeum miało się mieścić na dwóch piętrach z wejściem od strony ul. Kr. Kazimierza. Drugie piętro stanowiłoby dopiero poziom Rynku. Klatka schodowa jest ciągiem komunikacyjnym dla pozostałych mieszkań w kamienicy, co również komplikowało sprawę. Mimo to lokal był w miarę duży, co dawało nadzieję na prezentację kolekcji.

Po pewnym czasie sprawa ucichła. Znowu wyszła na światło dzienne dzięki lokalnym gazetom, które od samego początku wspierały ten pomysł [4]. Informacje w prasie przypominały urzędnikom o nierozwiązanej kwestii muzeum. Pomimo jasnego kierunku działań następujących po sobie splot wydarzeń jest do dnia dzisiejszego trudny do wytłumaczenia. Kilkukrotnie pojawiła się w mediach informacja o punkcie porządku dziennego zebrania Rady Miejskiej w Rzeszowie dotyczącym powołania

Muzeum Dobranocek. Już na wstępie prac, sprawa muzeum spadła z porządku obrad. Powodem był brak opinii ministerstwa. Kolekcjoner zajął się tą kwestią i dowiódł niefrasobliwości urzędników. Owszem, wysłano maila z pomysłem statutu dla nowej instytucji i prośbą o opinię specjalistów z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiD). Aby podjąć kolejne działania należało mieć pozytywną opinię MKiD udokumentowaną pieczęcią ministerialną. Problem w tym, że statutu nie wysłano pocztą. Ministerstwo wyraziło się z aprobatą o całej sprawie odpisując w mailu o potrzebie załączenia dokumentów drogą pocztową. I tu ślad się urywa. Nikt nie odpowiedział na maila. Dopiero kolejne artykuły w prasie sprawiły postępy w realizacji inwestycji [5].

Osobną kwestią były też akty notarialne, które dwukrotnie wbrew woli kolekcjonera odnosiły się do powołania instytucji kultury pod nazwą «Muzeum Dobranocek». Wojciech Jama od początku postulował o utworzenie Muzeum Dobranocek na zasadach zapisanych w ustawie o muzeach. Oparcie prawne jest zupełnie inne w przypadku instytucji kultury, niż o muzeach. Różnice dotyczą regulacji prawnych, celów i misji tych różnych instytucji. Inne są też rygory dotyczące zbiorów, ich gromadzeniu i udostępnianiu. «Kolekcjoner rzekł wprost: <<Pani notariusz nie będziemy się tak bawić, bo to w tym momencie jest już trochę śmieszne. Sprawa jest jasna. Są informacje w mediach, że tworzy się prawdziwe muzeum. Dla mnie to jasna sprawa. Są muzea narodowe, są muzea samorządowe finansowane przez miasto. To jest właśnie ten repertuar. Jeśli chcecie powołać instytucję kultury pod nazwą «Muzeum Dobranocek», to twórzcie. Ale beze mnie>>» [1]. Postawienie sprawy na ostrzu noża podziało na wyobraźnię urzędników. Za trzecim razem parafowano odpowiednie dokumenty i «Muzeum Dobranocek ze zbiorów Wojciecha Jamy» stało się realnym podmiotem kultury.

Podpisanie umowy notarialnej dotyczącej otworzenia Muzeum Dobranocek miało miejsce 29 stycznia 2008 roku, zaledwie pięć dni po przekazaniu bezpłatnie całych zbiorów na rzecz tego muzeum. Wśród eksponatów przekazanych miastu na rzecz muzeum były oryginalne postacie (lalki) Misia Uszatka, Misia Colargola, Plastikusia i wiele innych. To były na owy czas bardzo wartościowe rzeczy [6]. Każdorazowy zakup musiał być konsultowany z rodziną, bowiem mocno wpływał na budżet domowy. Teraz cieszą czy nie tylko rodzinę Jamów. Chociaż w styczniu 2008 roku podpisano akt przekazania zbiorów na rzecz muzeum, ale to wcale nie znaczy, że natychmiast zostały ustawione w gablotach. Bynajmniej. Cały rok czekały na przygotowanie lokalu. Czekają, aby muzeum powołano do życia. Dopiero jak muzeum powstało, to można było je zanieść. I zgodnie z umową cały zbiór został przekazany na prezentację publiczności. Co zaskakujące przez cały czas trwania rozmów na temat utworzenia muzeum, żaden z urzędników nie pofatygował się, aby sprawdzić czy te maskotki istnieją i są w posiadaniu Wojciech Jamy. Pierwszą osobą, która zobaczyła kolekcję była... stażystka wydelegowana z Wydziału Promocji Miasta Rzeszów. To ona spisywała i katalogowała przedmioty. Nie było przy tym żadnego rzeczoznawcy, stąd ceny były zapisywane wedle wiedzy kolekcjonera.

Kwestia opóźnień i niewłaściwych aktów notarialnych to nie wszystko. Została jeszcze kwestia lokalu. Ten uzgodniony w ostatniej chwili okazał się być niedostępnym. Miasto w najbliższym czasie miało zostać pozbawione tej nieruchomości! W trybie awaryjnym pojawił się lokal przy ul. Słowackiego. Kolekcjoner z humorem wspomina pierwsze chwile: «To były dwie sale wystawowe, w sumie ok. 60 m². Wychodziło się w hol ze sklepikiem, tam już wystawa się zaczynała. Były gabloty i na ścianach coś wisiało. Na prawo sala 30m², na lewo sala 30m². Korytarzykiem szło się do węzła sanitarnego z WC. Kawaleczek dalej była malutka klitka, czyli nasze biuro. Również w tym miejscu malutka klitka, bez okien, którą przeznaczaliśmy na magazyn. Tak się zaczynało» [1]. Pomimo dość małej przestrzeni był popyt na Muzeum Dobranocek, nawet przy relatywnie drogich biletach. Rzadko, kiedy zdarzały się jakieś skargi na małą ekspozycję, warunki prezentacji czy pomysł. Większość odwiedzających wychodziła z uśmiechem na ustach. To zasługa zbiorów, unikalnych na swoją skalę. Pojawiające się informacje w prasie i telewizji o zasięgu ogólnokrajowym sprowadzały od początku do Rzeszowa setki turystów, poszukujących swoich dawnych lat. Spośród setek gości, których oprowadzał Wojciech Jama, szczególnie pamięta wizytę Fina z rodowitą Rzeszowianką. O dziwo to on gdzieś wyczytał o takim muzeum i przyprowadził tam swoją dziewczynę.

Niewątpliwym sukces «Muzeum Dobranocek ze zbiorów Wojciecha Jamy» nie został do końca wykorzystany zdaniem kolekcjonera. Pierwotnie sprawując funkcję dyrektora placówki miał ograniczoną możliwość kupowania kolejnych oryginalnych figurek, kukielek czy wartościowych gadżetów związanych z dobranocekami. Mimo to starał się od samego początku wyszukać znanymi

mu kanałami dostępne maskotki i gadzety związane z dobranockami. Większość tych eksponatów to prawdziwe gwiazdy filmowe, które też mają swoją cenę. Stąd poszerzanie ekspozycji jest procesem o tyle kosztownym, o ile trudnym. Perełki dla kolekcjonerów często ukryte są w przypadkowych ogłoszeniach, z błędami ortograficznymi czy literówkami w tytułach. Trudno podać ich wartość. Dla znawców są bezcenne. Kwota podana na aukcjach internetowych jest wypadkową oczekiwań posiadacza i zapotrzebowania rynku. Potrafić kupować wartościowe eksponaty to wielka sztuka i doświadczenie zdobywane przez lata. Niejednokrotnie pierwszego dyrektora muzeum spotykały złośliwe komentarze na temat zakupów oryginalnych maskotek. Nawet po rezygnacji z pełnienia funkcji muzealnych Wojciech Jama wyszukiwał nowych możliwości na wzbogacenie kolekcji, już nie swojej, a publicznej [7]. Podsuwane oferty bardzo często były ignorowane lub pozostawiane z powodu braku funduszy muzeum. Zdesperowany wielbiciel sztuki wieczorynek kupował kolejne figurki czy filmowe lalki organizując swoją kolekcję na bis.

W tym momencie «Muzeum Dobranocek ze zbiorów Wojciecha Jamy» wynajmuje większe pomieszczenie w podziemiach Teatru Maska. Kolekcja licząca początkowo ponad 2000 eksponatów (dokładnie 2178) podwoiła się, a chętnych na jej oglądanie wciąż nie brakuje. Świetny artykuł dotyczący obecnej działalności Muzeum Dobranocek popełniła jego dyrektor, Katarzyna Lubas [8].

Dzieło Wojciecha Jamy nadal cieszy starszych i młodszych, którzy za obowiązkowy punkt wycieczki po Rzeszowie uważają krainę dawnych bajek. Z całą pewnością można rzec, że kolekcjoner nie powiedział swojego ostatniego słowa w budowaniu ciekawego miasta poprzez sztukę. W planach jest udostępnienie jeszcze większej kolekcji komiksów, która już zdobyła rozgłos w kraju i na świecie [9].

Bibliografia

1. Wywiad z Wojciechem Jamą, 5. 12. 2015. Nagranie oraz stenogram rozmowy w archiwum autora.
2. H. Lazar, *Tajemnicza wyspa policjanta*, w «Gazeta Krakowska», 14–15.09.1996.
3. Strona Internetowa utworzona przed otwarciem instytucji Muzeum Dobranocek nadal dostępna jest w Internecie <http://muzeumdobranocek.pl>.
4. S. Śmigiel, *Jak długo można stare bajki opowiadać?*, w «Gazeta Wyborcza» dodatek «Rzeszów», 20.02.2007; M. Bujara, *Muzeum wyhamowało*, w «Gazeta Wyborcza» dodatek «Rzeszów», 27.08.2008.
5. A. Gernand, *Dobranocki z opóźnieniem*, w «Gazeta Wyborcza» dodatek «Rzeszów», 30.04-1.05.2007; B. Gubernat, S. Śmigiel, *Moje muzeum nie musi być w Rzeszowie*, w «Nowiny24», 25.09.2007, on-line: <http://www.nowiny24.pl/wiadomosci/rzeszow/art/5989335,moje-muzeum-nie-musi-byc-w-rzeszowie,id,t.html>.
6. W momencie przekazania kolekcji, jej wartość szacowano na ok. 200 tys. zł. Dane na podstawie K. Skrzypczak, *Wojciech Jama*, on-line: <http://www.komiks.gildia.pl/tworcy/wojciech-jama>.
7. Wojciech Jama przekazał nieodpłatnie całą swoją kolekcję na rzecz muzeum. 29 stycznia 2008 roku Rada Miasta Rzeszowa jednogłośnie uchwaliła powołanie Muzeum Dobranocek ze zbiorów Wojciecha Jamy w Rzeszowie. Uchwała Rady Miasta Uchwała Rady Miasta Rzeszowa Nr XXVII/404/2008.
8. K. Lubas, *Muzeum Dobranocek w Rzeszowie – magiczne miejsce spotkań*, w: *Kultura w Europie, Podkarpacie w kulturze*, pod red. E. Nowak-Koprowicz, Rzeszów 2014, s.49-64; on-line: http://www.carpatiabiznes.pl/doc/Kultura_w_Europie_Podkarpacie_w_kulturze.pdf.
9. B. Kędzierska, *Wojciech Jama rzuca kolejne wyzwanie*, w «Towarzystwo Wzajemnej Innowacji», on-line: <http://twinn.pl/?idd=6&poz=ml1&show=all&rok=2012&page=0&id=526>; P. Panic, *Wojciech Jama: Doświadczenia z Muzeum Dobranocek wpływają na podejście do Muzeum Komiksu*, w «Aleja Komiksu», on-line

Леся Дідух,
Ірина Костюк,
Юрій Бут

ПЛІНФИ З КНЯЗІВСЬКИМ ЗНАКОМ З ТЕРИТОРІЇ ДЕСЯТИННОЇ ЦЕРКВИ У ЗІБРАННІ НМІУ

У 2014 р. були відреставровані дві плінфи Х ст. з рельєфним зображенням князівського знаку Володимира Святославовича (980–1015) із зібрання НМІУ. Проведення постреставраційних досліджень змусило нас звернутись до історії вивчення цих пам'яток.

Обидві плінфи були знайдені у 1907–1908 рр. під час розкопок В. Хвойки на Старокиївській горі у садибі М. Петровського. Перша з плінф (в–4553/111) була виявлена у 1907 р. біля північної стінки кам'яного фундаменту будівлі кінця Х ст., яку В. Хвойка вважав рештками князівського палацу часів Ольги і Володимира [20, 68]. Йдеться про т. зв. «східний палац», розташований неподалік апсид Десятинної церкви. Плінфа зберіглася у вигляді фрагменту завширшки 16,5 x 15,5 см і товщиною 2,7 см. Вона належить до асортименту вузької цегли – плінфи-половинки. Збереглися частково три торця з прямими краями. На постилістій частині фрагментований відбиток рельєфного знаку, в загальних рисах схожий на геральдичний знак тризуба на монетах Володимира Святославича (рис. 1,1) [21, 111, № 44]. Відмінністю є те, що центральний зубець має вигляд каплеподібного овалу із витягнутою і загостреною вершиною, нижня частина заокруглена. Клеймо розміщене по центру виробу, лінії бічних зубців паралельні краям плінфи, контури знаку нерівні. Формовка виробу добра, глина обпалена до червоного кольору, є сліди вапняково-цементного розчину. Поверхня виробу має вибоїни.

Друга плінфа-половинка (в–4932) має наступні розміри: ширина 14 см, довжина 31 см, товщина 2,5–2,7 см (рис. 1,2). Плінфа прогнута, з рівними краями, верхні кути відбиті. Формовка добра, глина обпалена до червоного кольору. На постилістій поверхні у центрі зображено знак, схожий на знак, зображений на першій плінфі, але клеймо ледь помітне, стерте (зім'яте). Навколо нього, по сирій глині пальцем прокреслена боріздка у вигляді півкола. Відомостей про місце знахідки цієї плінфи немає [21, 111, № 31]. Іконографічна схожість тризуба на цеглині з руїн палацу Х ст. та на златниках і срібляниках Володимира Святославича не викликає сумнівів, що ця плінфа походить з князівського палацу або Десятинної церкви, побудованої цим князем в кінці Х ст.

Фрагмент аналогічної плінфи був знайдений у 1908 р. Д. Мілеєвим під час археологічних розкопок на території Десятинної церкви [5, 22; 12, 138, рис. 193; 13] (рис. 2, 1). Ще дві знахідки, походять з розкопок М. Каргера 1938–1939 рр. [9, 455–456, табл. LXXXII] (рис. 2,2–3), які зберігаються в Новгородському державному об'єднаному музеї-заповіднику [8, 25].

У 2000 р. дослідник давньоруської князівської геральдики С. Белецький вперше зробив звід знаків Володимира на плінфах давньоруського часу і вказав на шість відомих на той час цеглин [3, 410–411]. Одна з них (з розкопок М. Каргера) нині трактується як фрагмент із зображенням триквестру [8, 27]. Після останніх досліджень Десятинної церкви, які у 2005–2011 рр. проводила Архітектурно-археологічна експедиція ІА НАНУ під керівництвом Г. Івакіна, кількість знахідок цеглин зі «знаком Володимира» збільшилася ще на вісім фрагментів [8, 25; 12, 126, рис. 9]. Знайдені вони в шарі засипки розкопів ХХ ст., тобто на них не звернули уваги попередні дослідники, що не дивно, оскільки знахідки сильно фрагментовані, а знаки на них ледь помітні [8, 25]. Отже, нині відомо 13 цеглин з «тризубом Володимира», який чітко фіксується лише на плінфах з розкопок В. Хвойки і Д. Мілеєва 1907–1908 рр. На інших знахідках клейма збереглися фрагментарно, в більшості випадків вони слабо виражені або сильно пошкоджені (зім'яті) в процесі формовки. На окремих екземплярах нижню частину тризуба пересікають дві відігнуті лінії, які виходять за межі контуру ніжки. Нижні лінії-відростки простежуються і на виробих з колекції НМІУ. На плінфі (в–4932) вони слабо виражені, а на фрагментованій плінфі (в–4553/111) відросток зберігся тільки з одного боку. Хоча розкопки 2005–2011 рр. по-

повнили колекцію знахідок плінф з князівським знаком Володимира і розширили коло джерел для їх осмислення, кращим екземпляром досі лишається плінфа з розкопок В. Хвойки 1907 р.

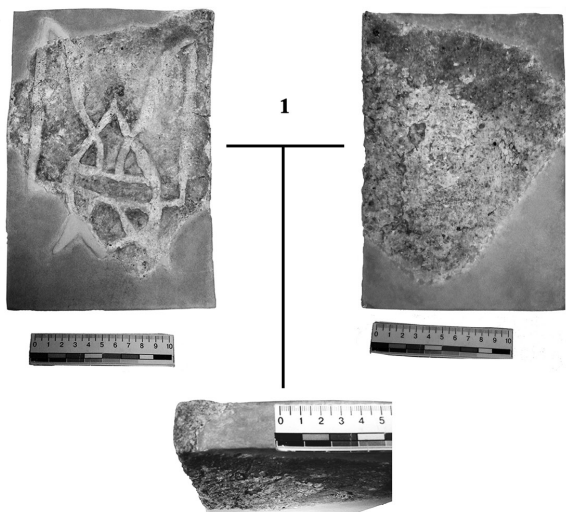


Рис.1. 1 - НМІУ, інв.№4553/111
2 - НМІУ, інв.№4932

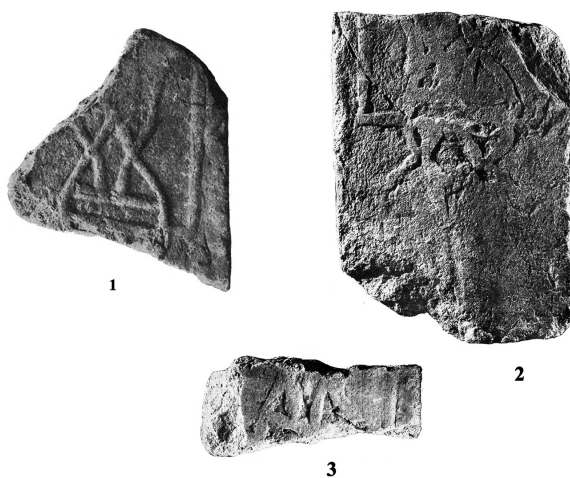


Рис.2. 1 - розкопки Д. В. Мілєєва 1908 р.
2-3 - розкопки М. К. Каргера 1938 - 1939 рр.



Рис.3. З публікації К. В. Болсуновського 1908 р.

Ця знахідка одразу привернула до себе увагу громадськості. У січні 1908 р. в Імператорському Московському археологічному товаристві професор І. Лінниченко зробив доповідь, в якій ознайомив присутніх з відкриттями В. Хвойки в Києві, і зокрема, зі знахідкою цеглини з геральдичним знаком Володимира [6, 190–191]. Цього ж року К. Болсуновський видав брошуру, у якій вперше опублікував прорисовку цієї цеглини (рис. 3), вочевидь, зроблену В. Хвойкою. Він вважав цей знак прототипом знаків на монетах та спробував інтерпретувати «тризуб Володимира» як монограму візантійського титулу «василевс» [4, 6–7].

Нині цій знахідці присвячена значна література. Її враховували і публікували багато дослідників (К. Болсуновський, І. Хозеров, Б. Рібаков, М. Каргер, М. Холостенко, П. Раппопорт, Л. Беляєв, С. Белецький), які зверталися до проблем давньоруської геральдики і архітектури. Приналежність знаку князю Володимирі не викликала сумнівів: крім ідентичності знаку на плінфі і на монетах, це підтверджувало також походження більшості знахідок з Десятинної церкви, замовником якої був князь Володимир. Різні припущення виникали щодо функціонального призначення плінфи з князівським знаком. Широкий огляд гіпотез з цього питання навів відомий дослідник давньоруської архітектури П. Раппопорт [15, 162–164; 16, 22–32].

Дослідники одноставні в тому, що князівські знаки на цеглинах вказують на приналежність князям-замовникам [17, 7–8; 2, 9–10], а також в тому що знаки відтискували майстри в процесі формовки за допомогою спеціальної підкладної планки або дерев'яного дна форми з різьбленим знаком тризуба [16, 26; 7, 401]. Використання князівських знаків на будівельній цеглі Б. Рибаків пояснював феодальною залежністю від князя будівельних організацій, які таврували свою продукцію князівським родовим знаком [18, 248]. На думку П. Раппопорта, знаками і клеймами мітили верхню цеглину кожної партії сирців, призначеної для одного завантаження в піч для обпалу [14, 31; 16, 22]. Також він припускав, що князівським знаком могли мітити партію сирців, пов'язану з визначним днем або подією (наприклад, день народження князя) [16, 25]. Цікава версія призначення подібних плінф з'явилися після останніх досліджень Десятинної церкви: Д. Йолшин вказує, що всі знайдені фрагменти плінфи зі знаками Володимира мають низку характерних особливостей формату і способу формування, відмінних від плінфи, зафіксованої у кладці [7, 401]. Плінфа Десятинної церкви – квадратна, зі скошеними торцями. Плінфи зі знаками – прямокутної форми, вузькі (30 x 15 x 2,5–3 см), торці рівні, на одній із постелей помітні продольні сліди зняття залишків керамічного тіста. При розкопках не було зафіксовано використання цієї вузької плінфи у кладці X ст. На думку Д. Йолшина, особливості формування такої плінфи характерні для другої третини XI ст. [8, 26]. Свого часу Б. Рибаків припускав, що плінфи з тризубом слугували для часткового облицювання стін, можливо, орнаментованого фризу [19, 360]. Проти цієї версії свідчить той факт, що лише кілька екземплярів знайдених цеглин мають чіткі знаки тризуба. Та й на деяких виробках (зокрема, двох екземплярах з колекції НМІУ) є сліди вапняково-цементного розчину, а на одній цеглині з колекції НМІУ (в–4592) пальцем прокреслена овальна лінія для кращого зчеплення з розчином [1, 57]. Все це свідчить не на користь експозиційної функції цеглин зі знаком Володимира, а на їх використання в кладці. Д. Йолшин припустив, що ці плінфи могли виготовляти для невідомої малої архітектурної форми, розташованої всередині храму, наприклад, конструкцій усипальниці князя Володимира чи основи під саркофаг [8, 27].

Плінфи з розкопок В. Хвойки були взяті на музейний облік тільки в травні 1924 р. і записані В. Козловською до інвентарної книги музею [10, 196]. У 1920-х рр. цеглину з тризубом Володимира з руїн палацу експонували у музейному розділі слов'янської культури [11, 39]. У часи окупації Києва, у 1943 р., її опублікував в німецькому виданні «Germanen erbe» Н. Херман у статті «Свідчення присутності вікінгів в Києві» [22, 39] (рис. 4). У довоєнний і у повоєнний періоди плінфу експонували без реставраційних доповнень [9, табл. LXXXI]. Коли відбулася перша реставрація, невідомо, ймовірно, при побудові експозиції у 1977 р. Для досягнення більшої експозиційної цілісності краї виробу були доповнені.

Друга з плінф менш відома, вперше її експонували у 1996 р. на тимчасовій виставці «Першохрам», присвяченій тисячоліттю освячення Десятинної церкви. Тоді ж вона була вперше опублікована [21, 111, № 31]. З 2012 р. плінфа експонована в розділі «Становлення державності східних слов'ян».

Під час побудови нової експозиції у 2012 р. виникла необхідність покращити експозиційний вигляд обох плінф. Реставраційна рада також ухвалила провести постреставраційні дослідження. Обидві пам'ятки були вкриті ґрунтовими нашаруваннями. Під час попередньої реставрації (кінець 1970-х рр.?) плінфу (в–4553/111) було відновлено алебастром і її довжина разом з доповненням становила 23 см. Після зондажу виявилось, що алебастром було вкрито авторську поверхню на всіх трьох торцях та на обох боках приблизно на 0,5–4 см від країв. Алебастром також були вкриті початки та кінцівки старих номерів (№ 28296, с. 57300) та написів, ймовірно, нанесених під час інвентаризації, у 1938–1940 рр. проведеної Н. Лінкою-Геппер, яка у липні 1941 р. виконувала обов'язки заввідділу «Київська Русь» (рис. 5).

Реставраційна програма містила такі пункти: 1) розчищення поверхні від ґрунтових та алебастрових нашарувань; 2) коригування та тонування доповнень плінфи в–4553/111; 3) консервування предмета. Враховуючи міцність алебастру було вирішено не проводити демонтаж, щоб не пошкодити плінфу в–4553/111, лишаючи без змін довжину доповнення.



Рис. 4. Публікація плінфи в “Germanen erbe” у 1943 р.

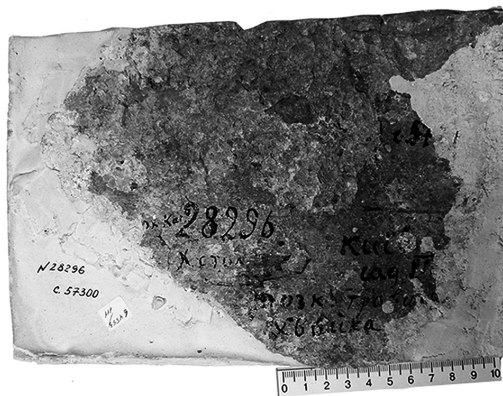


Рис. 5. Зворотній бік плінфи НМІУ, інв.№в-4553/111 (до реставрації 2014 р.)

Постреставраційні висновки є такими: після ретельного розчищення від забруднень стали помітні локальні залишки вапняково-цементного розчину, що на плінфі в-4553/111 збереглися на зворотному боці, на плінфі в-4932 – на торцях та з обох боків. На обох плінфах було виявлено домішки кварцевого піску та сліди від випалених часток рослин. На плінфі в-4553/111 стали помітні нанесені по сирій глині продольні прямі борізки, визначені як технологічні сліди виготовлення. Кольори глини стали більш яскравими та світлішими: предмет в-4553/111 – жовто-гарячого кольору, предмет в-4932 – сіро-рожевого. Під час коригування доповнень на першій плінфі було вилучено алебастрові нашарування з авторської поверхні на трьох торцях та двох боках. Деякі дослідники мали сумніви щодо верхнього торця – скол (?). Стало очевидно, що це не скол, а торець. Враховуючи зразки асортименту цегли з Десятинної церкви [1, 55] довжина плінфи могла бути на 7 см довшою, ніж після реставраційного доповнення, та становити приблизно 30 см. Під час реставрації, на лицевому боці було уточнено рельєфне зображення доповнень: підправлені кути тризуба та доповнено лівий відросток у нижній частині (відсутній на попередній реставрації), відповідно, як на симетричній частині праворуч.



1



2



3

Рис. 6. Процес реконструкції

Під час візуального обстеження під мікроскопом МБС-10 рельєфного зображення тризуба на плінфі в-4553/111 було виявлено, що рельєф не відтискався у формі, як вважали раніше, а був виліплений з округлих джгутиків, накладених на сиру глину та притиснутих пальцями. Деякі джгутики накладали один поверх одного. Між притиснутим зображенням тризуба та поверхнею плінфи помітні т. зв. «замочки», яких не могло би бути при формуванні у формі, оскільки при вийманні з форми вони б зруйнувались. Та й саму форму для нанесення рельєфу, зазвичай виготовляли більш якісно. Рельєф же на плінфі зроблено не досить охайно, його контури не рівні. Рельєф другої плінфи сформовано так само, але він деформувався в процесі виробництва, після чого по сирій глині пальцем провели боріздку.

Масове виготовлення будівельної цегли з античних часів практично не відрізняється від сучасного кустарного виробництва. У часи Київської Русі плінфу вручну набивали у дерев'яні рамки, які могли бути як одночастинні, так і з більшою кількістю секцій. Поверхню плінфи після набивання у форму вирівнювали дерев'яною дощечкою, металевим інструментом або струною, від чого з'являлися характерні заглиблені поздовжні смуги. Останні виникали тому, що інструмент протягував за собою домішки у глині – маленькі камінці тощо. Заготовку під-

різали по рамці загостреним інструментом, щоб зручніше було вибити її з форми на місце для подальшого сушіння просто неба [1, 57].

Автори спробували на практиці відтворити процес формування плінфи та нанесення на неї рельєфного зображення. Було виготовлено дерев'яну рамку, внутрішній розмір якої становив 16 x 30 см з шириною планки 3 см. Спеціально підготовлену шамотну глину було набито в рамку (рис. 6,1), потім поверхню загладили спочатку дощечкою, потім струною і металевою пластиною. Від усіх інструментів залишалися продольні борізки (рис. 6,2). Вибивати заготовку з невисокої рамки без деформації виробу виявилось не дуже легко, тому ми підрізали плінфу по краю рамки та обережно вибили її, перегорнувши на верхню площину. На торцях та біля торців стали помітні невеликі пустоти-«кармани» повітря. Враховуючи масове виробництво, пустоти виникали від швидкого формування та неякісного вимішування глини. Зворотню поверхню, яка тепер стала лицьовою, було заглажено руками. Потім ми зробили джгутики і наліпили їх на поверхню у вигляді тризуба, притиснувши пальцями (рис. 6,3). Після 14 діб сушіння за кімнатної температури плінфа дала усадку на 9%. Оскільки плінфи-половинки у X ст. мали довжину 30–33 см та ширину 14–19,5 см [1, 55], даючи приблизну усадку після сушіння (9%), ми вираховували розміри рамки плінфи – 34,5 x 17,8 см, що за давньоруською метричною системою відповідає приблизно двом п'ядям по довжині та одній по ширині.

Джерела та література

1. *Архіпова Є.* Будівельні матеріали Десятинної церкви // **Церква Богородиці Десятинна в Києві.** Київ, 1996.
2. *Белецкий С.* К вопросу об информативных возможностях княжеских знаков на древнерусских кирпичях // **Средневековая архитектура и монументальное искусство.** Санкт-Петербург, 1999.
3. *Белецкий С.* Зарождение русской геральдики // **Stratum plus.** № 6. 2000.
4. *Болсуновський К.* **Родовой знак Рюриковичей, великих князей киевских.** Киев, 1908.
5. *Вельмин С.* Археологические изыскания ИАК в 1908 и 1909 гг. на территории Древнего Киева // **Военно-исторический вестник.** Киев, 1910, № 7–8.
6. **Древности. Труды Императорского Московского археологического общества.** Т. 22, вып. 1. Москва, 1909.
7. *Ёлишин Д.* Новые исследования древнерусской плинфы: итоги и перспективы // **Археологія і давня історія України. Проблеми давньоруської і середньовічної археології.** Київ, 2010.
8. *Ёлишин Д.* Княжеские знаки Владимира на кирпичях Десятинной церкви в Киеве // **Геральдика – вспомогательная историческая дисциплина.** Санкт-Петербург, 2012.
9. *Каргер М.* **Древний Киев.** Т. I. Москва – Ленинград, 1958.
10. Каталог археологічного відділу міського музею старожитностей та мистецтва // **Археологічні фонди НМІУ.** Т. II, кн. IV.
11. *Козловська В.* **Провідник по археологічному відділу Всеукраїнському історичному музею ім. Т. Шевченка у Києві.** Київ, 1928.
12. *Козюба В.* Головні підсумки дослідження Десятинної церкви 2005–2009 рр. // **Вікентій В'ячеславович Хвойка та його внесок у дослідження давньої історії України (до 160-річчя від дня народження).** Зб. наук. пр. Київ, 2010.
13. **Отчет Императорской Археологической Комиссии за 1908 г.** Санкт-Петербург, 1912.

14. *Раппопорт П.* Знаки на плинфе // **КСИА**. Вып. 150. Москва, 1977.
15. *Раппопорт П.* Кирпич Древней Руси // **Памятники науки и техники (1987–1988)**. Москва, 1989.
16. *Раппопорт П.* **Строительное производство Древней Руси X–XIII вв.** Санкт-Петербург, 1994.
17. *Раппопорт П.* Княжеские знаки в памятниках древнерусского зодчества // **Средневековая архитектура и монументальное искусство**. Санкт-Петербург, 1999.
18. *Рыбаков Б.* Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси // **СА**. Вып. VI. Москва, 1940.
19. *Рыбаков Б.* **Ремесло Древней Руси**. Москва, 1948.
20. *Хвойка В.* **Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена**. Киев, 1913.
21. **Церква Богородиці Десятинна в Києві**. Київ, 1996.
22. *Herman N.* Zeugen der wikingen zu Kiew // **Germanen erbe**. 1943.

Олена Гаврилюк,
Алла Борисюк

ДОСЛІДЖЕННЯ І РЕСТАВРАЦІЯ ВІЙСЬКОВОГО БАРАБАНА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

У НМІУ зберігається велика й цікава колекція військового обмундирування, зброї та спорядження. Одним із найцінніших експонатів цієї колекції є барабан, який у книзі надходжень зазначений як «Барабан військовий другої половини XVIII ст., інв. № 3–570 (рис. 1, 2, 3). Барабан був переданий до колекції НМІУ в 1950 р. з Тульчинського краєзнавчого музею, але на ньому також є бирка з написом «Артилерійський історичний музей, Ермітаж, 1812 рік». Згідно з обліковою документацією НМІУ датується він «Російська імперія, кінець XVIII – середина XIX ст.».



Рис. 1.

У 2013 р., зважаючи на незадовільний стан збереження барабана та необхідність поповнення експозиції музею єдиною у колекції пам'яткою такого типу і періоду, він був направлений на реставрацію у Відділ наукової реставрації пам'яток НМІУ. Реставрування барабана ми здійснювали вперше, тому ця робота виявилася цікавою, як з професійного боку, так із дослідницького.

Термін «барабан» тюркського походження, відомий з середини XIV ст. і означає ударний мембранофон, тобто інструмент, що створює звук від удару по натягнутій мембрані [9, 686–688]. Вперше барабани для передачі сигналів-наказів застосували швейцарці. Швейцарський барабан згодом трансформувався в малий барабан «сайд-драм» (пер. з англ. «барабан, який носять на боці») [4, 372–797]. Битва за Семпак (1386) була першим відомим в історії прецедентом використання барабанів у військовій кампанії. Решта Європи звернула увагу на ці військові музичні інструменти у битві при Мариньяно (Італія, неподалік Мілана) в 1515 р. [8]. Оркестри відтоді стали головним засобом оперативного управління військами. Барабани панували в усіх європейських арміях. Їх використовували для трансляції сигналів, керування побудовами, зупинки маршу, розширення, ущільнення, прискорення або уповільнення руху військ, а також під час парадів. Військове життя табору вимагало щоденних сигналів: підйом, сніданок, виклик до хворого, збори, обід, вечеря, відбій, комендантська година [8].

Німецькі князівства впровадили барабанну військову музику в 1500–1600-х рр. У 1600–1700-х рр., з появою швейцарських найманців, барабанна музика з'явилася і у французькій армії. У британських військах (крім шотландських полків) її почали використовувати після 1714 р. [10].



Рис. 2.

У середньовічного військового барабана не було усталеної форми та розміру. Основними його характеристиками були циліндричний корпус і два шкіряних денця, скріплені між собою мотузкою перетяжкою. Барабанщик міг змінювати ступінь натягання шкіри, змінюючи довжину мотузки або шнура. Спочатку на барабані грали однією рукою (іншою тримали сопілку або флейту), пізніше – обома, користуючись дерев'яними або кістяними паличками [8].

Російське військо вперше застосувало накри – обтягнені шкірою мідні казани – у 1552 р. при облозі Казані. Вершники прив'язували накри перед сідлом та били в них руків'ям батога. У російській армії були і великі бубни, які перевозили четверо коней, а били в них восьмеро людей [4, 372–797]. Малий барабан з'явився в російському війську наприкінці XVI – початку XVII ст. разом з іноземними найманцями [3, 394]. Петро I видав наказ про перебування у кожному військовому з'єднанні барабанщика [6], в обов'язки якого входили супровід війська на марші та передача сигналів в бою [5, 16].



Рис. 3.

Російський барабан XVII ст. за конструкцією відрізнявся від європейських. У російського – кадло було набране з дощечок, на кшталт бочки, і обтягнуте тканиною, у європейських – виготовлене з гнutoго шпону. Зсередини до дощечок дерев'яними та металевими цвяхами прибивали три лозові обручі. Власне барабан складався з дерев'яного кадла (козуба) і двох обручів для натягання шкіри. Барабанні козуби покривали розписом або позолотою по тканині. На тогочасних зображеннях розпис барабанів мав вигляд витягнутих рівнобедрених трикутників-клинів, розфарбованих в «мундирні» кольори полків. Були й інші варіанти декору. Носили барабани на шкіряних або шовкових перев'язках з металевими гаками, пряжками і запряжником. У другій половині XVII ст. тасьма барабанів була завдовжки два аршини (144 см) та завширшки 1,5 вершка (6,75 см). Від вологи барабани захищали суконні чохла або валізи [7, 39–48].

Корпус досліджуваного барабана виготовлений з суцільного товстого листа (4–5 мм) шпону, згорнутого у трубу внакладку; місця з'єднання листа проклепані пунктиром з цвяхів із залізною круглою шляпкою. Розпис має вигляд рівнобедрених трикутників чорного і червоного кольорів, які дотикаються основами та розміщені вершинами по горизонталі (одна вертикаль чорних трикутників, інша червоних). З усіх сторін фігури розділені білою тонкою лінією. Візуально ледь помітні вертикальні хвилясті лінії, які розширюються донизу. Ймовірно, це попередній розпис. Колір розпису нижнього шару такий само, як і верхнього – червоний і чорний, це можна помітити, уважно обстеживши місця втрати верхнього шару.

Під другим шаром є ще один розпис, досліджений нами за допомогою рентгену: в центрі – зміщена донизу, схожа на обриси герба, світла пляма, одна сторона якої має змазаний край; у лівій нижній частині – зображення, яке нагадує скіпетр (центральну вісь перетинають дві хвилеподібні лінії); внизу розміщені три симетричні елементи, центральний з яких більший. По всій поверхні рентгенівського знімку ледь помітні елементи зображення.

На корпусі барабану розміщені скоба та гачок з мідного сплаву. У корпусі, на відстані 18 см від верхнього краю, біля шва-з'єднання листа, є наскрізний круглий отвір діаметром 1,9 см. Нижче отвору – металева скоба висотою 3 см і довжиною 12,2 см. На паралельній стороні, у верхній частині, – металевий гачок. Барабан має дві мембрани зі шкіри пергаментного типу. Нижня мембрана вкрита шаром білої фарби. Дерев'яні обручі, розташовані зверху на мембранах, мають по 8 наскрізних круглих отворів, крізь які протягнута мотузка, що скріплює конструкцію барабана. Обручі оздоблені геометричним орнаментом: угорі – чорні трикутники, знизу – червоні; між ними – біла лінія. На мотузках складені вдвоє і закріплені швом бунти – смуги товстої шкіри, вкриті шаром білої фарби.

У колекціях музеїв України військових барабанів дуже мало, а точних аналогів досліджуваного барабана не знайдено. У Національному історичному музеї Республіки Білорусь зберігається барабан з таким самим розписом, але інший за конструкцією. Атрибутований він як «Російський піхотний барабан першої чверті XIX ст.».

Другий шар розпису барабана чорно-червоними хвилеподібними лініями дає нам змогу його точно датувати. У описі російського обмундирування 1800–1801 рр. О. Вісковатого зазначено: «Въ то же время послѣдовала перемѣна и в обмундированіи флейщиков Лейбъ-баталіона Преображенскаго полка, состоявшая въ томъ, что имъ даны темно-зеленыя, суконныя кафтани, съ воротникомъ, обшлагами и подбоемъ красными, съ полами немного завороченными на верхъ, съ золотыми галунами, по всѣмъ швамъ, и съ широкимъ поясомъ, изъ краснаго стамеда, пришитымъ такъ, что напереді оный застегивался гладко, а на зади былъ собранъ въ бантъ, съ висячими двумя концами. Также, вмѣсто шляпъ, получили они красныя, суконныя шапки, обвитыя, внизу, бѣлымъ полотномъ, въ родѣ Турецкой челмы, и украшенныя бѣлым султаномъ, на подобіе бывшихъ въ то время у гусарскихъ генераловъ. Султанъ сей былъ вставленъ въ трубку, прикрѣпленную къ переду шапки и закрытую выпуклою, вызолоченною бляхою, продолговатой фигуры. Одинъ изъ полковыхъ музыкантовъ, въ строю, носилъ, введенный въ то время въ Россіи, Турецкій барабанъ, раскрашенный городками краснаго и чернаго цвѣтовъ, съ бѣлыми, между ними, каемками. Какъ въ-вышину, такъ и въ поперечникѣ барабанъ сей имѣлъ по 14 вершковъ» [2, 12]. Можемо припустити, що наш барабан був трофейним або потрапив у російську армію разом з європейським найманцем.



Рис. 4.

Під час рентгенологічного дослідження найнижчого шару розпису нам не вдалося встановити його походження внаслідок значних втрат та відсутності аналогів. Конструкція барабана (із гнутого шпону) підтверджує його приналежність до європейських барабанів кінця XVIII – початку XIX ст. [7, 42]. Наявність металевих скоб та гачків на корпусі вказує на те, що барабан мав струни під нижньою мембраною та перев'язь, які згодом були втрачені.

На реставрацію барабан надійшов у незадовільному стані збереження:

- пам'ятку вкривали пило-брудові нашарування;
- корпус був деформований у кількох місцях, мав розколи по горизонталі, численні тріщини та втрати деревини у місцях розколів, також мав осипи та втрати фарбового шару;
- верхня мембрана мала значні розриви – внаслідок усихання шкіри між краями розривів утворилася значна відстань (1–3 см);
- нижня мембрана мала 3 невеликі втрати у вигляді отворів розмірами 1,9×1 см; 1,1×1 см; 0,5×0,2 см;
- шкіра була пересушена, жорстка, ламка, деформована, з подряпинами, потертостями, втратами білої фарби і плямами коричнево-оранжевого кольору;
- мотузки були потерті, мали розриви волокон та втрати;
- металеві деталі вкривали продукти корозії.

Суттєвою вимогою до реставраційних робіт було обмеження втручання в первинний вигляд пам'ятки та дотримання єдиних правил і положень професійного рівня, тому ми:

- укріпили фарбовий шар та очистили дерев'яні кадло і обручі;
- усунули деформації нижньої частини корпусу;
- склеїли, укріпили та заповнили тріщини;
- очистили металеві деталі від жирно-брудових нашарувань та продуктів корозії, стабілізували та законсервували їх;
- видалили забруднення з мотузки, волокна пластифікували та склеїли місця розривів;
- шкіряні мембрани очистили після укріплення фарбового шару, продублювали місця розривів та втрат, і максимально виправили деформації шкіри (рис. 4, 5).

Особливо цікавим виявився процес дублювання розривів мембрани зі шкіри пергаментного типу [1]. Не знайшовши готової аналогічної шкіри для проведення дублювання, ми вирішили підготувати матеріал органічного походження з пластичними властивостями, візуально схожий на оригінал. Для інкапсуляції (укріплення з лицьового боку країв дублювання) нам була потрібна тонка пластикна прозора плівка. Пластичність є важливою вимогою до дублюючого матеріалу, тому що навіть незначні коливання атмосферної вологості призводили б до його відшаровування або розриву. Матеріали для дублювання також повинні були мати хороші адгезивні властивості для надійного з'єднання з матеріалом оригіналу. Тому було прийняте рішення використати для дублювання кишку барана, бо вона щільна, міцна, злегка прозора і візуально схожа на пергаментну шкіру пам'ятки. Після багатьох і тривалих експериментів над способом обробки підібраного матеріалу вдалося досягти бажаного результату. Ми отримали напівпрозорий пластикний матеріал подібного до оригіналу кольору і використали його як основу для дублювання. Для інкапсуляції застосували іншу методику обробки, результат якої дав нам прозору тоненьку плівку. Для «вичинки» ми використали розчини на основі поліетиленгліколей рідких та твердих фракцій (дозволені для використання в реставраційній практиці та безпечні для оригінальної шкіри мембран). Всі реставраційні заходи зафіксовані у відповідній реставраційній документації.



Рис. 5.

Майже 2 роки спостерігаючи за станом збереження пам'ятки при коливаннях температури у межах 18–250С і відносній вологості у межах 40–60% ми помітили, що дублююча основа залишається доволі пластичною та міцно тримається.



Рис. 6.

Після тривалої та цікавої для нас дослідницько-реставраційної роботи барабан набув експозиційного вигляду і зайняв достойне місце на виставці відреставрованих пам'яток «Повернені до життя» (рис. 6).

Джерела та література

1. **Барабан на Русі в 13 веке** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://targity.io.ua/s17841/baraban_na_rusi_v_13_veke – Дата звернення: 14.11.2015 р. – Назва з екрана.
2. **Вискаватов А.** Историческое описание одежды и вооружения Российских войск // **Издание Главного интендантского управления.** Ч. 9. Санкт-Петербург, 1900.
3. **Военная энциклопедия.** Т. 1. Санкт-Петербург, 1911.
4. **Успенский Г.** Опыт повествования о древностях русских. Харьков, 1818.
5. **Дирин П.** Потешные полки Петра Великого // **Русский архив.** 1882, Вып. 5, кн. 3.
6. Древнейшая профессия: барабанщик / История ударных инструментов и их место в оркестре и жизни // **Вечерняя Москва.** 16.05.2008, № 84.
7. **Мальшев В.** Коллекция прусских гренадерок Санкт-Петербургского Военно-исторического музея // **Мат. науч.-практ. конф. «Будущее прошлого: расширение доступа и сохранность коллекций».** Вып. 3. Санкт-Петербург, 2000.
8. **Мищенко С.** **История появления барабанов в России** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dennisdrums.com/2012/12/istoriya-poyavleniya-barabanov-v-rossii> – Дата звернення: 11.11.2015. – Назва з екрана.
9. **Российский гуманитарный энциклопедический словарь. Т 1: А–Ж.** Москва, 2002.
10. **Швейцарский барабан (swissdrum)** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.channelingstudio.ru/drums.shtml#swiss> – Дата звернення: 9.11.2015. – Назва з екрана.

Марія Джулай,
Олена Шевченко

ЯТАГАНИ З КОЛЕКЦІЇ НМІУ

Значну частину української музейної спадщини становлять пам'ятки з металу, що репрезентують особливий вид історичних джерел. І здебільшого цей безцінний матеріал вимагає термінової консервації та реставрації [2, 230].

Протягом 2013–2015 рр. до відділу наукової реставрації та консервації НМІУ надійшли цікаві історичні пам'ятки, що зберігаються у фондовій групі «Зброя та спорядження» НМІУ. Це три турецькі ятагани XIX ст. (інв. №№ 3–18, 3–21 та 3–25), відібрані під час щорічного профілактичного огляду стану збереження предметів.

В інвентарну книгу зброї ці ятагани записані в 1948 р. як «реєвакуйовані з Уфи», тобто походять з довоєнної колекції музею. Стан їх збереження на той час був незадовільним: «рукояті пошкоджені, розломи, втрати накладок, оздоблення».

Реставраційний процес – це комплексне дослідження, розчищення, стабілізування, зміцнення і консервування предметів. Реставрація може бути технічна (профілактичне очищення) і наукова. Остання передбачає заходи, пов'язані з дослідженням, реставруванням і атрибутуванням пам'яток історії та культури, і розглядається як процес поетапної роботи над твором, що вимагає залучення точних наук, розробки нових реставраційних методологій, проведення наукового і мистецтвознавчого аналізу. Метою реставрації є збереження автентичності пам'ятки і одержання нової інформації про неї [2; 3].

Ятагани є клинковою колючо-ріжуче-рублячою холодною зброєю з довгим однолезовим клинком, що має подвійний вигин. Особливістю клинка є те, що лезо розташоване на його ввігнутий стороні. Рукоять без хрестовини і гарди має специфічні розширення (вушка) у верхній частині, які фіксують кисть руки [1, 134].

Яничари становили небезпеку для турків, які проживали у містах, де розміщувалися яничарські гарнізони. Тому в XVIII ст. яничарам заборонили виходити із оди (арсеналу) зі зброєю. Під час виходу у місто їм дозволяли брати тільки ніж та топірець. З часом ножі ставали більшими і довгими і перетворилися на те, що ми знаємо як ятаган, носіння якого було привілеєм яничар [4].

يا محمد قبل شفاعت المنتكر محمد اغا
توكلات علي خالقي عبده محمد اغا
O, Mughammad! Vchini zastupnicत्वo! Ce tvoy v'irnyy, Megmed Aga!
Най вручуса я могому Творцеві! Його раб Мегмед Ага



Рис. 1

Масово виготовляти ятагани у Туреччині почали з другої половини XVIII ст., про що свідчать дати, зазначені у написах на клинках: найбільш рання – 1761–1762 рр., наступні – 1781 та 1786–1825 рр. Певно, що поширення ятаганів пов'язано з тим, що з кінця XVIII ст. до початку XIX ст. відбувалися яничарські заколоти, і яничарам в мирний час потрібна була ефективніша зброя, ніж кинджал та пістолет: гвинтівку та шаблю вони повинні були здавати в арсенал. Вірогідно, ятаган став дозволеною зброєю. Про те, що ятаган був особистою зброєю свідчить те,

що в написах на клинках поряд з іменем майстра є ім'я власника. Це може свідчити про те, що зброя виготовлена на замовлення [1; 4; 6].

Усі досліджувані нами ятагани схожі між собою формою, декором та станом збереженості. Вага клинка з рукояттю в середньому становить 686–744 г, довжина – 40,5–60 см. Багатий декор, обкладені сріблом піхви, інкрустація коралами та гранатами, художня скань дають змогу припустити, що ці екземпляри походять з Балкан, імовірно, з Боснії або Герцеговини [1, 134].

Всі три клинки виготовлені зі сталі, вони чудово збереглися і їхня реставрація полягала лише у видаленні нашарувань бруду з поверхні. Один клинок не має написів та клейм. Інші прикрашені клеймами, але одне з клейм було збито у процесі побування.



Рис. 2.



Рис. 3.

На третьому ятагані (3–18) арабською в'яззю виконані написи (рис. 1): «О, Мугаммаде! Вчини заступництво! Це твій вірний Мегмед Ага! Най вручуся я моєму творцеві! Його раб Мегмед Ага» та «Зробив Осман Алемдар. Власник Мегмед Ага. О, Мугаммаде! Надай заступництво! Він є твоїм вірним, Мегмед. Потрібно (мати) ножа в руках, а у серці – хвалу Аллагові. Рік 1222» (переклад провід. наук. співробіт. НММХ, канд. іст. наук О.І. Галенка). У мусульманському літочисленні 1222 рік хіджри відповідає 10 березня 1807 р. – 26 лютого 1808 р. Тому виготовлення цього ятагана можна датувати першим десятиріччям ХІХ ст. Ім'я зброяра – Осман, а Алемдар – це прізвище, що означає «прапорносець», і може вказувати на яничарського офіцера, який служив у супроводі командувача (аги) яничарського корпусу. Ага – почесний титул яничарських офіцерів. Отже, цілком ймовірно, що ятаган був виготовлений яничарським зброярем і належав яничарському офіцерові.

Піхви всіх ятаганів виготовлені з деревини з обкладинкою зі срібла, місцями із золоченням. Наявність різноманітних технік – карбування, скань, зернь, золотіння – дає змогу припустити, що досліджені зразки виготовлені, швидше за все, як нагородні. Срібло, яким обкладені піхви, за два століття вкрилося темним шаром продуктів корозії, які були очищені. Подальший комплекс консерваційних заходів сприяв збереженню краси цих старовинних речей.

Дерев'яна основа піхов ятаганів (З-18, З-25) була зламана і деякі її фрагменти були втрачені. У першому випадку ці втрати закривалися декоративними металевими накладками, тому було прийнято рішення залишити дерев'яну основу без втручання. У другому випадку одна з металевих накладок була втрачена, тому дерев'яне устя піхов було відреставроване. Втрачені фрагменти доповнювали деталями зі шпону, фіксували на дублюючу основу з капрону за допомогою столярного ПВА, мастикували, вирівнювали поверхню абразивом та тонували акварельними фарбами. Металеву накладку, що залишилася, закріпили на усті піхов (рис. 2, 3).



Рис. 4.



Рис. 5.

Особливістю усіх ятаганів є рукояті з характерними вушками. У одного з ятаганів (З-21) рукоять виготовлена зі слонової кістки, у двох інших – з ікла моржа (імпортувалася з Російської імперії), про що свідчить характерний візерунок на поверхні. Кістка рукоятей зберіглася непогано, лише руків'я ятагана (З-18) мало втрати, тріщини та сколи (рис. 4). Доповнення втрачених фрагментів кістки проводили шляхом виготовлення деталей з матеріалу, що імітує кістку. Модель виготовляли зі скульптурного знежиреного пластиліну, з якої знімали форму з Gumosil WW. Силіконову форму обробляли розподільвачем форм ПС-150. Остаточний варіант виготовляли методом лиття з двокомпонентної епоксидної смоли ЄД 128 за моделлю. Тонування проводили шляхом введення у пластифікатор мінеральних пігментів. Отвердіння тривало впродовж 24 годин. Остаточну корекцію форми здійснювали за допомогою абразивних матеріалів та бормашини з різними насадками. Фінальне тонування проводили за допомогою акрилових та акварельних фарб. Деталі з епоксидної смоли консервували 1% спиртовим розчином ПВБ (рис. 5).

Крім того, всі три рукояті були розхитані. Це, мабуть, і спричинило розломи. Зауважимо, що ятаган (З–21) реставрували повторно. У процесі попередньої реставрації були виготовлені декоративні срібні деталі за втраченими аналогами. Відновлені деталі кріпилися до кістки за допомогою 20% спиртового розчину ПВБ. З часом з'єднання стало крихким і накладки відпали. Тому потрібно було водночас укріпити рукояті ятаганів і зафіксувати дрібні металеві деталі. Спираючись на досвід реставрації перського кинджалу (З–4) та старовинні техніки східних зброярів, таке укріплення було здійснено за допомогою воско-каніфольної мастики з додаванням частки дрібного піску. Така фіксація дуже міцна, але її легко видалити розчинниками піненового ряду [5, 253] (рис. 6, 7).



Рис. 6.



Рис. 7.

Завершуючи огляд відреставрованих предметів, можна сказати, що у процесі реставрації, який поєднав вивчення експонатів та проведення відповідних досліджень, було відновлено історичні пам'ятки, що є яскравими зразками холодної зброї часів Османської імперії. Те, що вони побутували саме у цей період, було підтверджено перекладом написів на клинку одного з них та аналізом декору всіх трьох експонатів.

Джерела та література

1. **Аствацатурян Э. Турецкое оружие в собрании Государственного Исторического музея.** Санкт-Петербург, 2002.
2. **Мінжулін О. Реставрація творів з металу: підр. для студ. вищих худ. навч. закладів.** Київ, 1998.
3. **Минжулин А. Введение в реставрацию металла: уч.-метод. пос.** Київ, 1994.
4. **Наследие янычар (холодное оружие).** [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://www.pro-kop.ru/articles/book_str_15_2.php. – Дата звернення: 05.11.2015. – Назва з екрана.
5. **Никитин М. Химия в реставрации: справ. изд.** Санкт-Петербург, 2002.
6. **Оружие Турции с XVII по XVIII века.** [Електроний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ruslanka.ru/hist/turk/yatagan.php>. – Дата звернення: 15.10.2015. – Назва з екрана.

Наталія Ревенок

**ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ З ФАРФОРУ ТА ФАЯНСУ
ПРОВІДНИХ ПІДПРИЄМСТВ УКРАЇНИ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

Відділ реставрації пам'яток НМІУ реставрує фарфорові та фаянсові вироби з 2008 р. Упродовж останніх років особливе місце займала робота з експонатами підприємств України ХІХ – поч. ХХ ст., що містять сліди використання та попереднього реставраційного втручання.

Кожна пам'ятка ставить перед реставратором певні запитання та вимагає аналізу завдань для їх вирішення. Сучасні вимоги до проведення реставраційних втручань потребують застосування як нових матеріалів, так і новітніх методологій дослідження мистецьких творів.

Актуальність проблеми дослідження визначається необхідністю вивчення розвитку наукового реставрування пам'яток художнього фарфору та фаянсу ХІХ – поч. ХХ ст., удосконалення методів наукового опису, розробок реставраційних заходів та потребою їх практичної реалізації. Проблеми реставрування керамічних виробів підприємств України ХІХ – поч. ХХ ст., що зберігаються у НМІУ, актуальні для створення майбутніх експозицій. Викладені у статті методи можуть сприяти їх практичному застосуванню під час реставрування та дослідження творів з фарфору та фаянсу, мистецтвознавчих експертиз, розроблення навчальних програм тощо.

Одним із головних завдань сучасного наукового реставрування творів мистецтва є відновлення пам'яток до стану, наближеного до оригінального, вивчення матеріалів та технології створення фарфоро-фаянсових виробів, виявлення привнесених спотворень, дослідження причин і видів руйнувань.

Художньому фарфору та фаянсу України ХІХ – поч. ХХ ст. присвячені дослідження Л. Долинського [3, 89–119], Е. Самецької [11], Ф. Петрякової [9], В. Щербака [14, 205–213], О. Чарновського [13, 107–119].

На необхідність спеціального вивчення проблем наукового реставрування пам'яток мистецтва вказували дослідники І. Дорофійенко [4], О. Салтиков [10], Л. Лелеков [7], О. Яхонт [15, 197]. Л. Лелеков у статті «Проблеми теорії та методології реставрації» зазначав, що «превентивна консервація стає все більш актуальною і визнається невід'ємною частиною реставраційної діяльності, і тим більш необхідною стає об'єктивна обґрунтованість практичних методів. Від них залежить справжність оригіналу, у тому числі самого матеріалу, форми та її історичної значущості» [7].

Однією з робіт з теорії реставрування є праця Ю. Боброва «Теорія реставрації пам'яток мистецтва: закономірності і протиріччя» – перший досвід визначення теоретичних основ реставрування пам'яток мистецтва, що пояснює необхідні заходи у реставраційних процесах: «... розвиток практичної і теоретичної діяльності виявив основну методологію, суть якої зводиться у відновленні твору в його первісному вигляді, збереженні об'єкта у максимально можливій недоторканності, виявленні та узгодженні історичних та художніх цінностей об'єкта» [2].

Внесок у питання реставрації творів мистецтва зробили дослідники Т. Тимченко [12, 15, 197], С. Єфанова, О. Беляєвська [1, 24], В. Зайцева [5, 26–27]. Основну увагу вони приділяли методикам мистецтвознавчих, техніко-технологічних та атрибуційних досліджень творів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва.

Виробництво фарфору та фаянсу відіграло важливу роль в економіці України. Використовуючи традиції народного мистецтва, майстри порцелянових заводів створили прекрасні зразки побутових та декоративних виробів. НМІУ володіє колекціями творів Корецького, Баранівського, Городницького, Волокитинського фарфорових заводів, Києво-Межигірської фаянсової фабрики, Товариства М.С. Кузнецова в Будах.

Упродовж минулих років у відділі наукової реставрації пам'яток НМІУ були відреставровані твори художнього фарфору та фаянсу з фондів музею. Це – вази 1840–1850-х рр. Волокитинського заводу А. Міклашевського (1830–1862 рр.): «Ріг достатку» (інв. № К- 1093), «Птахи на гілках» (К-671), дві вази (К-607, К-658); чайник Корецької порцелянової фабрики 1828 р. (К-902) та декоративна фаянсова таріль І. Падалки, у 1923 р. виготовлена у Межигірському фаянсовому технікумі (К-1230).

У реставраційній практиці доводиться мати справу з пам'ятками, раніше реставрованими або пошкодженими внаслідок використання. Порцелянові предмети Волокитинського заводу, що надійшли на реставрацію у 2014 р., реставрувалися раніше. Неякісне склеювання та подальші втрати реставраційних матеріалів стали причиною незадовільного естетичного вигляду предметів та необхідності повторної реставрації. Предмети були демонтовані, а залишки попередньої реставрації – видалені, втрачені фрагменти – доповнені та тоновані з відтворенням розпису та позолоти.

Проведення реставраційних робіт має супроводжуватися історичними дослідженнями пам'яток, які, крім художньо-естетичних якостей, мають особливості певного культурно-історичного середовища. Коли відновлення цілісності художнього твору неможливе, реставратору доводиться шукати компромісне рішення, яке дасть змогу зберегти відчуття достовірності предмета для музейного експонування.

Виявлення специфічних особливостей творів тонкої кераміки є підґрунтям реставраційного втручання. За допомогою оптичних приладів доречно звернути увагу на візуальні та оптико-фізичні методи обробки матеріалу, з якого виготовлено експонат. Бінокулярна лупа дає змогу дослідити структуру зламу черепка та його поверхні, сліди від інструментів, визначити товщину ангобного покриття та глазури, характер з'єднання їх з черепком тощо. Завдяки мікроскопічному дослідженню поверхні фарфоро-фаянсових виробів можна з'ясувати, якими інструментами обробили поверхню виробу, визначити прийоми формування та декорування. За допомогою мікроскопа можна порівняти способи формування, характер деколей, ручного або механічного розпису, зараховуючи їх до роботи одного або різних майстрів. Застосування перелічених методів дослідження уможливорює з'ясування технологічних елементів, непомітних при звичайному вивченні матеріалу.

Реставраційна діяльність має традиції. Наприклад, художнє реставрування у XIX ст., полягало в тому, що, заповнюючи втрати, майстри намагалися не змінювати оригінальні фрагменти. Аналіз досліджень з історії реставрування XIX ст. свідчить, що комплекс операцій з консервування предметів надавав перевагу технічному реставруванню, яке полягало лише у продовженні терміну існування творів мистецтва.

Внаслідок накопичення відомостей з історії мистецтв, матеріальної культури та технічних знань на межі XIX–XX ст. сформувалася наукова теорія реставрування. До початку 1970-х рр., коли дискусії про автентичність досягли піку, ЮНЕСКО прийняла міжнародну Конвенцію про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини, ратифіковану СРСР у 1988 р. В основі цього документа лежить теза про те, що «пам'ятник – науковий документ, історичне джерело, що несе духовні послання минулого, які залишаються в сучасному житті людей свідками вікових традицій. Людство з кожним днем все більш усвідомлює загальнолюдську цінність пам'яток, розглядає їх як спільну спадщину і перед лицем майбутніх поколінь визнає спільну відповідальність за його збереження. Воно вважає себе зобов'язаним передати пам'ятники у всьому багатстві їх автентичності» [6].

Відповідно до цієї концепції, були сформовані положення, якими необхідно керуватися під час консервування та реставрування пам'яток (ці положення також закладені в основу Венеційської хартії):

- основною метою реставрування є зміцнення оригінальних давніх частин пам'ятки;
- проведення, за можливості, найменшого обсягу робіт (всі додані елементи мають бути виділені, а всі доповнення виконані у сучасному стилі);

– сучасні прийоми реставрування допускають використання для зміцнення пам'ятки новітніх досягнень техніки та фізико-хімічних методів;

– для реставрування можна застосовувати різні матеріали, візуально схожі з матеріалами, з яких виготовлено пам'ятку, але не можна допустити підробки під справжній матеріал;

– реставраційним роботам передують всебічне дослідження пам'яток: візуальне, історико-архівне та ін. [8].

Розгляд документації міжнародних конвенцій про захист всесвітньої культурної спадщини та нормативних актів щодо професійних етичних норм консерваторів-реставраторів та їхнього ставлення до пам'яток історії та культури дали змогу зробити висновок, що завданням художника-реставратора є не тільки реставрування творів мистецтва, а і зберігання об'єктів культурної спадщини, за яку художник-реставратор несе особисту відповідальність.

Реставрування історичних пам'яток – процес, що постійно розвивається та охоплює вивчення творів мистецтва на основі музейних історичних довідок, документальних свідчень, письмових джерел, фотографій, малюнків, на яких відтворено пам'ятку. Важливим моментом є також фотофіксування пам'яток на різних етапах роботи, попереднє всебічне вивчення об'єкта реставрування сучасними науково-технологічними методами і способами обстеження (хімічними, оптичними, фізичними), дослідження матеріалу, технології виготовлення твору тощо. Не менш важливим є колегіальне обговорення реставраційних процесів, гласність та постійне контролювання робіт.

Сучасне реставрування творів фарфору, фаянсу розвивається на основі вивчення матеріалів і технології їх створення, причин і видів руйнувань кераміки, привнесених спотворень, глибокого вивчення історії мистецтва, матеріальної культури та має на меті їх відновлення у стані, найбільш близькому до первинного.

Джерела та література

1. *Беляевская О.* Проблема сохранения ценных элементов декора из керамики и мозаики на памятниках истории и культуры / **Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доповідей V Міжнародної наук.-практ. конф., 24–27 травня 2005 р.** Київ, 2005.

2. *Бобров Ю.* **Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия.** Санкт-Петербург, 1997.

3. *Долинський Л.* **Старий український фарфор.** Київ, 1959.

4. *Дорофієнко І.* Фактор збереження пам'яток та проблеми їх реставрації // **Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах: проблеми та шляхи їх вирішення. Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 60-річчю Національного науково-дослідного реставраційного центру України, 27–29 травня 1998 року:** мат. та тези доповідей. Київ, 1998.

5. *Зайцева В.* Роль наукової реставрації в справі експертизи та атрибуції творів образотворчого мистецтва // **Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: всеукр. наук.-практ. конф., 26–27 листоп. 2009 р.:** тези доп. Київ, 2009.

6. **Конвенції ЮНЕСКО про охорону культурної спадщини** [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://leksika.com.ua/10980408/legal/konventsii_yunesko_pro_ohoronu_kulturnoyi_spradschini – Дата звернення: 15.06.2014 р. – Назва з екрана.

7. *Лелеков Л.* **Проблемы теории и методологии реставрации // Реставрация памятников истории и культуры:** Информ. обз. Вып. 2. Москва, 1986.

8. **Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест** (Венецианская хартия) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.isaac.spb.ru/cathedra/codes> – Дата звернення: 19.05.2014 р. – Назва з екрана.

9. *Петрякова Ф.* **Украинский художественный фарфор (конец XVIII – нач. XX ст.)**. Київ, 1985.

10. *Салтыков А.* **Самое близкое искусство**. Москва, 1968.

11. *Самецкая Э.* **Фарфор завода А. М. Миклашевского**. Т. I. Москва, 2010.

12. *Тимченко Т.* «Художник-реставратор»: до історії терміна // **Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доп. III Міжнародної наук.-практ. конф., 22–24 травня 2001 р.** Київ, 2001.

13. *Чарновський О.* **Фарфор // Нариси з історії українського мистецтва**. Львів, 1969.

14. *Щербак В.* **Українська порцеляна XX століття: особливості розвитку, художні ознаки // Українська академія мистецтв: дослідницькі та науково-методичні праці**. Вип. 12. Київ, 2005.

15. *Яхонт О.* **Проблемы научной реставрации и состояние реставрационной отрасли // Проблемы збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доп. III Міжнар. наук.-практ. конф., 22–24 травня 2001 р.** Київ, 2001.

РОЗРОБКА НОВОГО МЕТОДУ ЕКСПОНУВАННЯ ДВОБІЧНОГО ЖИВОПИСУ

Двобічний олійний живопис на полотні суттєво відрізняється від звичайного живопису, як технологічно, так і функціонально. Його поява стала логічним та гармонійним елементом розвитку та використання такої відзнаки спільноти людей як хоругва (корогва, знамено, штандарт), котру можна було підняти вгору для передачі інформації візуальними знаками. Підґрунтям до розробки нового методу експонування двобічних творів олійного живопису на полотні став пошук шляхів вирішення однієї з найголовніших проблем експонування таких творів – максимальне збереження первісних або тих, що дійшли до нашого часу, обрисів твору та можливість його огляду з обох боків (де нерідко відсутні прямі кути, є фігурна нижня частина тощо).

Однією з головних цілей було розробити систему кріплень, яка б дала змогу відмовитися від зайвих доповнень до авторського полотна і вирівнювання його у прямокутник, що часто порушує авторський задум та первісний вигляд твору, і уможливила б розтягування двобічного твору без приклеювання реставраційних кромок. Розробка та використання такого методу, безумовно, сприятимуть впровадженню сучасних естетичних уявлень щодо сприймання двобічних творів олійного живопису. Зменшення ступеню втручання в авторський задум, як у сам твір, так і в його зовнішню форму, в поєднанні з новими синтетичними матеріалами, що не заважають огляду, створюють атмосферу простору, дасть змогу старовинному шедевру мистецтва стати сучасним для нового покоління, а отже – вічним. Це цілком відповідає основній меті сучасного напрямку реставрації – максимальному збереженню автентичності.

Від початку моделювання конструкції підрамника здійснювали паралельно з розробкою методики підготовки твору до експонування, а саме розтягування його за допомогою нейлонового дроту – волосіні та капронових ниток. Також проводилися експерименти з підбору клею, яким можна було б приклеїти нейлоновий дріт до країв по периметру твору, тим самим армувати його та зробити бортики, за допомогою яких було б можливим розтягнення на нитку. Таке армування країв твору унеможливить пошкодження авторського полотна капроною ниткою під час розтягнення. Це б дало змогу повністю відмовитися від дублювання кромок під час реставраційних заходів на двобічних творах, яке безповоротно знищує авторський живопис на відстані до 5 мм від краю. Отже, для обробки країв твору було обрано нейлон. Але жоден з відомих клеїв, що застосовують у сучасній реставраційній практиці, для роботи з таким матеріалом не підходив. Потрібно було підібрати синтетичний клей, який би мав дуже гарну адгезію до нейлону та тканини, клейовий шов якого був би надміцним на розрив та не мав би кольорового забарвлення (був прозорим) і, головне, за необхідності, міг бути видалений (рис. 1, рис. 2).

Враховуючи всі результати, отримані під час експериментів, було обрано експериментальний клей «COSMOFEN CA 12», який має всі властивості, необхідні для наших умов, зокрема й велику адгезію до жирних поверхонь. Єдиний недолік – дуже погана зворотність клею, він розчиняється тільки у спеціальному розчиннику.

Для подолання цього недоліку був розроблений такий метод: краї основи твору були проклеєні 2%-м клеєм Polaroid B-72, смугою у 1,5 мм, що дало нам змогу законсервувати живопис по краях і забезпечити його цілісність, якщо в майбутньому виникне необхідність відклеїти волосінь від полотна; після повної полімеризації (24 год.) на проклеєну смугу був нанесений клей «COSMOFEN CA 12» та приклеєна волосінь. Після чого були утворені отвори для натягування по периметру країв, які також були армовані клеєм Polaroid B-72.

Моделювання нової конструкції підрамника для експонування двобічних творів олійного живопису почалося з постановки чітких функціональних та естетичних завдань, які мав виконувати виріб. А саме:

1) максимальна легкість конструкції, що суттєво полегшувала роботу реставраторів, музейних працівників під час підготовки творів до експонування, власне експонуванні, переміщенні та зберіганні;

2) зменшення габаритів, що не тільки б додало комфорту в використанні, а й підвищило рівень естетичного сприйняття під час експонування – фокусування погляду на творі, а не на громіздкій рамі. Варто зауважити, що двобічні твори (хоругви) здебільшого створювали для «рухомого» використання, в оточенні світла і повітря;

3) зменшення кількості деталей конструкції;

4) можливість розтягування та закріплення твору, якому під час реставрації не була примусово надана прямокутна форма, тобто не було вирівнювання країв за допомогою приклеювання кромки (дублювального полотна).

Отже, шлях до вирішення цих завдань почався з розробки механізму для розтягування твору, принцип дії якого мав бути найпростішим, всі кріплення мали розташовуватися в одній площині. Необхідно було відмовитися від конструкції «менший підрамник у більшому підрамнику», яка є прийнятою на сьогодні. Складність пошуку такого найпростішого конструкторського рішення дорівнювала важливості цього елемента нового підрамника.

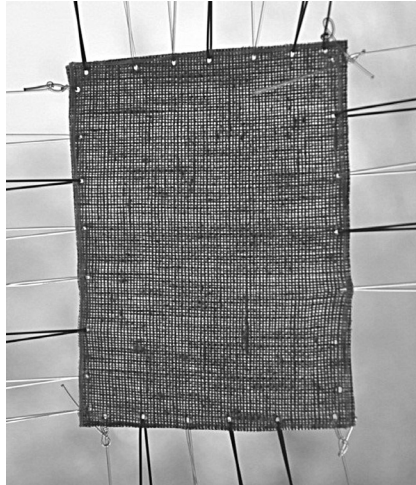


Рис. 1. Пробний зразок.

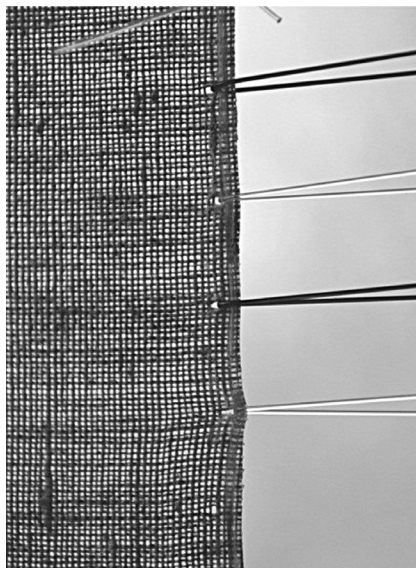


Рис. 2. Пробний зразок.

І принцип дії механізму для розтягування полотна твору був розроблений: у кутах планок підрамника кріпились перпендикулярно до основної площини три ребра таким чином, щоб утворити карман; на паралельній площині, яка до того ж виконувало функцію ребра жорсткості, були сферичні отвори, через них при монтажі проходили стержні з різьбою до внутрішніх планок, за допомогою яких і здійснювалося розтягнення

Таким чином, розтягнення полотна твору здійснювали за рахунок регулювання положення гайок восьми незалежних кутів. Це давало змогу рівномірно розмістити та закріпити полотно в підрамнику. Також дуже суттєвим позитивним моментом було й те, що при великих розмірах картини ці кріплення можна було б додатково розміщувати по довжині підрамника.

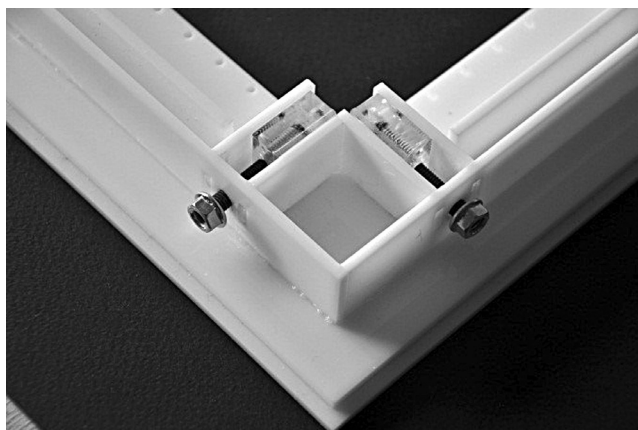


Рис. 3. Підрамник, механізм натягування.

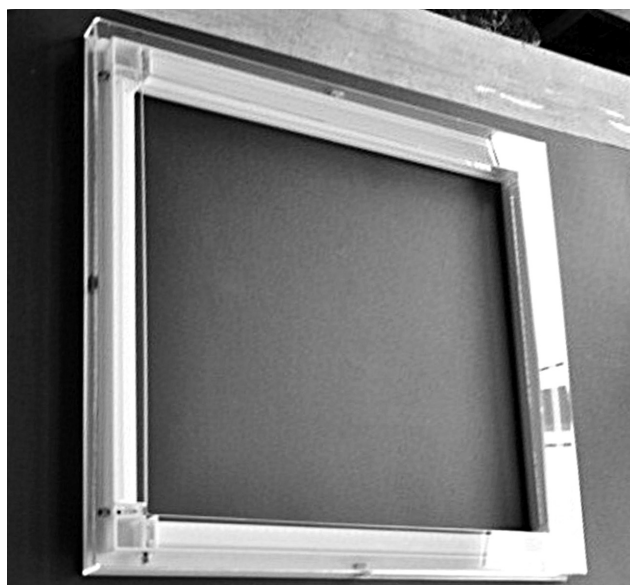


Рис. 4. Підрамник. Загальний вигляд.

За допомогою такої конструкції було вирішено більшість поставлених завдань: суттєво зменшилися габарити підрамника, вага; процес монтажу став швидким та простим і уможлилював у майбутньому неодноразовий демонтаж. Надійнішими стали і кріплення: замість гвинтів з нарізами, що вкручувалися в деревину, пошкоджуючи її, у новій конструкції розтягування здійснювалося за рахунок металевих стержнів нарізкою, вклеєних у рухомі планки для кріплення та розтягування полотна. Рухома планка для кріплення і розтягування повинна була мати певний люфт, за допомогою якого можна індивідуально контролювати ступінь натягу по всій площині.

Було вирішено від вертикальної площини, паралельної до основи підрамника, що виконувала роль ребра жорсткості, зробити перпендикулярні ребра, які б затиснули механізм у

потрібній формі, та давали йому змогу рухатися тільки по одній траєкторії. Також прямокутнику монтажної планки, в якому було вмонтовано стержень, задали габаритні параметри, по ширині на 0,2 мм менші за отвір для нього. Таким чином з'явився люфт 0,5 мм по всій довжині планки, на яку здійснювали натягання (рис. 3, рис. 4).

Дослідний зразок було виготовлено з непрозорого білого пластику за допомогою площинної лазерної різки, елементи були склеєні за допомогою клею «COSMOFEN PLUS». Прозорим (Поліметилметакрилат (ПММА, органічне скло, РММА – Polymethyl methacrylate) було залишено тільки кришку, яка накривала підрамник з іншої сторони і кріпилася на магніти.



Рис. 5. Загальний вигляд твору після реставрації з використанням нового підрамника.

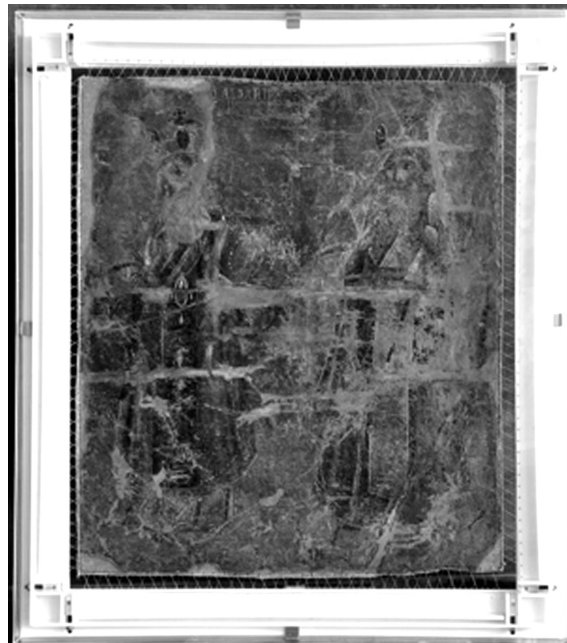


Рис. 6. Загальний вигляд твору після реставрації. Зворотна сторона.

Ці непередбачені зміни зовнішнього вигляду – відсутність повної прозорості виробу – можуть підштовхнути до нових пошуків у царині естетичного сприйняття творів мистецтва (рис.5, рис. 6).

Список скорочень

АА УРСР – Академія архітектури УРСР
АВУ – Археологічні відкриття в Україні
АДУ – Археологічні дослідження в Україні
АИУ – Археологические исследования в Украине
АН УРСР – Академія наук Української Радянської Соціалістичної республіки
АО – Археологические открытия
АП УРСР – Археологічні пам'ятки УРСР
АС – Археологический съезд
ВДИ – Вестник древней истории
ВНК – Всероссийская нумизматическая конференция
ВТТ – Виправно-трудоі табори
ВУКОПМіС – Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини (Харків–Київ)
ВХУ – Вестник Харьковского государственного университета
ГДА СБУ – Галузевий державний архів Служби безпеки України (Київ)
ГУДБ – Головне управління державної безпеки
ДАКО – Державний архів Київської області
ДАЛО – Державний архів Луганської області
ДАК – Державний архів міста Києва
ДНАББ ім. В.Г. Заболотного – Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Заболотного (Київ)
ДПУ – Державне політичне управління
ЕТЦ – Енциклопедія трипільської цивілізації
ЗОО – Записки Одесского археологического общества
ЗРАО – Записки Русского археологического общества
ІА АН УРСР – Інститут археології АН УРСР (Київ)
ІА НАНУ – Інститут археології Національної академії наук України (Київ)
ІМК – Інституту історії матеріальної культури (Київ)
ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (Київ)
Известия ИАК – Известия Императорской археологической комиссии (Санкт-Петербург)
КГБ – Комитет государственной безопасности (Комітет державної безпеки (СРСР))
КЗ ВУАК – Коротке звітлення Всеукраїнського археологічного комітету (Київ)
КВО – Київський військовий округ
КНУ – Київський національний університет ім. Тараса Шевченка
КОПМіС – Комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини
КПСС – Коммунистическая партия Советского Союза (Комуністична партія Радянського Союзу)
КП(б)У – Комуністична партія (більшовиків) України
КСИА АН УССР – Краткие сообщения Института археологии АН УССР (Київ)
КСИИМК – Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР
КСИА – Краткие сообщения Института археологии (Москва)
Комінтрен – Комуністичний інтернаціонал
МАСП – Материалы по археологии Северного Причерноморья (Одеса)
МДАПВ – Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині (Львів)
МІДЦ – Музей історії Десятинної церкви (Київ)
МИА – Материалы и исследования по археологии СССР (Москва)
НА НМІУ – Науковий архів НМІУ
НА ІА НАНУ – Науковий архів ІА НАНУ
НА НХМУ – Науковий архів НХМУ
Нарком – Народний комісар
НКДБ – Народний комісаріат державної безпеки
НКО – Народний комісаріат освіти

НКВС – Народний комісаріат внутрішніх справ
НКПІКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник
НМІУ – Національний музей історії України (Київ)
НММХ – Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків (Київ)
НТШ – Наукове товариство ім. Т. Шевченка (Львів)
НХМУ – Національний художній музей України (Київ)
од. зб. – одиниця зберігання
РА – Российская археология (Москва)
РКП(б) – Російська комуністична партія (більшовиків)
РНК УСРР – Рада народних комісарів УСРР
РМ УРСР – Ради Міністрів УРСР
СА – Советская археология (Москва)
САИ – Свод археологических источников
СГАИМК – Сообщения Государственной академии истории материальной культуры
СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік
ТГЭ – Труды Государственного Эрмитажа
Труды ГИМ – Труды Государственного исторического музея
ХНУ – Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна
ЦВК – Центральний виконавчий комітет
ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (Київ)
ЦДАГО України – Центральний державний архів громадських об'єднань України (Київ)
ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (Київ)
ЦДІАК України – Центральний державний історичний архів України у м. Києві
ЦК ВКП(б) – Центральний комітет Всесоюзної Комуністичної партії (більшовиків)
ЦК КП(б)У – Центральний комітет Комуністичної партії (більшовиків) України
ЧК – Чрезвычайная комиссия (Надзвичайна комісія)
УДБ НКВС УРСР – Управління Державної безпеки НКВС УРСР
УРСР – Українська Радянська Соціалістична республіка

Відомості про авторів

Авер'янова Людмила Іванівна – старший науковий співробітник відділу декоративно-ужиткового мистецтва Національного музею історії України.

Амер Анна Наїф – головний зберігач Музею археології Харківського національного університету ім. В. Каразіна.

Артеменко Вадим Анатолійович – провідний науковий співробітник Музею-майстерні І. Кавалерідзе (м. Київ).

Бойко-Гагарін Андрій Сергійович – провідний науковий співробітник відділу музеєзнавства Національного музею історії України, кандидат історичних наук.

Борис Тетяна Петрівна – здобувач кафедри документознавства і музейної справи Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки (м. Луцьк).

Борисюк Алла Сергіївна – художник-реставратор відділу фондів Інституту археології НАН України.

Бут Юрій Павлович – художник-реставратор відділу реставрації пам'яток Національного музею історії України.

Бухманська Зоряна Володимирівна – старший науковий співробітник відділу музеєзнавства Національного музею історії України.

Вітрик Ірина Сергіївна – старший науковий співробітник освітнього відділу Національного музею історії України.

Вітряньська Анастасія Вікторівна – старший науковий співробітник відділу документально-речових фондів Національного музею історії України.

Гаврилюк Олена Олександрівна – завідувач відділу реставрації пам'яток Національного музею історії України, художник-реставратор I категорії.

Горенко Лариса Іванівна – старший науковий співробітник, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Дідух Леся Миколаївна – завідувач сектора відділу найдавнішої історії Національного музею історії України.

Джулай Марія Володимирівна – художник-реставратор відділу реставрації пам'яток Національного музею історії України, кандидат хімічних наук.

Зиновіїва Юлія Юріївна – учений секретар Національного художнього музею України.

Іванова Дарина Олександрівна – молодший науковий співробітник Музею археології Харківського національного університету ім. В. Каразіна.

Ізюмченко Юлія Володимирівна – студентка Університету митної справи і фінансів (м. Дніпропетровськ).

Ільчишин Сергій Орестович – аспірант відділу історії України НДІ Українознавства МОН України, методист Київського центру дитячо-юнацького туризму, краєзнавства та військово-патріотичного виховання.

Індутний Володимир Васильович – професор Київського національного торговельно-економічного університету, експерт ТОВ «АртАналітікс», доктор геолого-мінералогічних наук.

Іщук Олександр Степанович – завідувач відділу «Україна в новітню добу 1917–1990 рр.» Національного музею історії України, кандидат історичних наук.

Кепін Дмитро Володимирович – учений секретар Музею історії міста Києва, кандидат історичних наук.

Котова Каріне Олександрівна – науковий співробітник відділу документально-речових фондів Національного музею історії України.

Костюк Ірина Олександрівна – завідувач сектора відділу реставрації пам'яток Національного музею історії України, художник-реставратор.

Кошова Наталя Миколаївна – молодший науковий співробітник відділу «Музей української революції 1917–1921 років» Національного музею історії України.

Коцар Лариса Олександрівна – завідувач сектора освітнього відділу Національного музею історії України.

Куваннікова Анастасія Георгіївна – студентка Університету митної справи і фінансів (м. Дніпропетровськ).

Лихицька Наталя Володимирівна – старший науковий співробітник освітнього відділу Національного музею історії України.

Матущак Ірина Миколаївна – головний зберігач фондів Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця» (м. Батурин).

Мірошніченко Надія Олександрівна – молодший науковий співробітник Національного заповідника «Глухів», кандидат педагогічних наук.

Мірущенко Олександр Павлович – завідувач відділу історії Національного заповідника «Хортиця» (м. Запоріжжя), кандидат історичних наук.

Миронюк Олена Юріївна – Центр міжнародних зв'язків України (м. Київ), магістр.

Мокроусова Олена Георгіївна – головний фахівець Київського науково-методичного центру по охороні, реставрації та використанню пам'яток історії, культури і заповідних територій, кандидат історичних наук.

Надольська Валентина Василівна – доцент кафедри документознавства і музейної справи Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки (м. Луцьк), кандидат історичних наук.

Онопрієнко Наталя Олександрівна – художник-реставратор Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Павлова Віра Вікторівна – старший науковий співробітник відділу історії пам'яток Національного заповідника «Софія Київська».

Павлова Ольга Григорівна – доцент кафедри історіографії, джерелознавства та археології історичного факультету Харківського національного університету ім. В. Каразіна, кандидат історичних наук.

Попельницька Олена Олексіївна – провідний науковий співробітник відділу «Україна XIV – початку XX ст.» Національного музею історії України, кандидат історичних наук.

Походяща Олена Борисівна – заступник головного зберігача Національного музею історії України, кандидат історичних наук.

Принь Марина Олегівна – науковий співробітник Інституту архівознавства Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, кандидат історичних наук.

Принь Олександр Віталійович – старший науковий співробітник Інституту архівознавства Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, кандидат історичних наук.

Радієвська Тетяна Миколаївна – старший науковий співробітник відділу археологічних фондів Національного музею історії України.

Ревенок Наталя Миколаївна – художник-реставратор відділу реставрації пам'яток Національного музею історії України.

Сапфірова Наталія Миколаївна – член Міжнародного меморіального фонду Карла Фаберже, Всеукраїнської громадської організації «Спілка геологів України».

Сердюк Наталія Федорівна – завідувач відділу науково-просвітницької роботи Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця» (м. Батурин).

Сердюк Олександр Семенович – провідний спеціаліст лабораторії культурних цінностей Університету митної справи і фінансів (м. Дніпропетровськ).

Сластеннікова Світлана Сергіївна – старший науковий співробітник освітнього відділу Національного музею історії України.

Степовик Дмитро Власович – завідувач відділу «Образотворче мистецтво» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, доктор філософських наук, доктор богословських наук, доктор мистецтвознавства, професор, академік АН Вищої школи України.

Супрунюк Ірина Олександрівна – старший науковий співробітник освітнього відділу Національного музею історії України.

Хамайко Наталя Віталіївна – молодший науковий співробітник Інституту археології НАН України, провідний науковий співробітник Музею історії Десятинної церкви.

Черняхівська Олена Михайлівна – начальник видавничого відділу Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Шевченко Олена Василівна – старший науковий співробітник відділу документально-речових фондів Національного музею історії України.

Якубенко Олена Олександрівна – провідний науковий співробітник відділу археологічних фондів Національного музею історії України.

Якубець Альона Віталіївна – старший науковий співробітник відділу «Україна в новітню добу 1917–1990 рр.» Національного музею історії України.

Чадаш Ярослав Станіславович – Університет м. Жешув, Польща, магістр історії, магістр європейських студій (Chadaś Jarosław Stanisławowich – Uniwersytet Rzeszowski w Rzeszowie, Polska, M. A. of History, M. A. of European Studies).

АНОТАЦІЇ

Олена Шевченко

Д. С. ФЕДОРОВ – МЕЦЕНАТ І КОЛЕКЦІОНЕР ТА ЙОГО ЗІБРАННЯ У КОЛЕКЦІЇ НМІУ

Стаття присвячена дослідженню предметів з дорогоцінних металів у збірці Національного музею історії України, їх походження в музейній колекції.

Ключові слова: Д. С. Федоров, Національний музей історії України, срібний посуд, Художньо-промисловий музей, Національний музей декоративно-прикладного мистецтва

Надія Мірошниченко

СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ПЕДАГОГІЧНИХ ПОГЛЯДІВ МИКОЛИ НЕПЛЮЄВА

Стаття присвячена системі поглядів Миколи Миколайовича Неплюєва – просвітителя, філософа і педагога, засновника чоловічої та жіночої сільськогосподарських шкіл, Хрестовоздвиженського Трудового братства. На основі аналізу основних творів подвижника висвітлюються наступні аспекти його поглядів: філософсько-релігійні, суспільно-політичні, економічні, педагогічні.

Ключові слова: М. Неплюєв, педагогіка

Наталя Кошова

УЧАСТЬ НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ У СТАНОВЛЕННІ ТА ДІЯЛЬНОСТІ МІНІСТЕРСТВА ЗАКОРДОННИХ СПРАВ 1917–1918 РР.

У статті на основі праць і публікацій дослідників та особистих спогадів і листів української громадської діячки, перекладача, письменниці, журналістки, історика, публіциста, дипломата і дисидента Суровцової Надії Віталіївни (1896–1985) систематизовані її біографічні дані в ранній період життя 1917–1920 рр. Незважаючи на її активну громадську діяльність і роботу в міністерстві закордонних справ, цей період життя Н. Суровцової ще недостатньо оцінений і досліджений. У процесі роботи досліджено її спогади та епістолярну спадщину про вказаний період, мемуари Софії Русової, Михайла Шкільника, встановлено професійні та особисті зв'язки Н. Суровцової під час її громадсько-політичної діяльності в Петербурзі, Умані, Києві і дипломатичної роботи в різних українських урядових структурах – Української Центральної Ради, Української Держави, Директорії УНР, Інформаційного бюро дипломатичної місії УНР.

Ключові слова: Надія Віталіївна Суровцова, письменниця, журналістка, історик, публіцист, дипломат, УНР, УД, багаторічна політична ув'язнена

Олександр Ішук

ЕПІЗОД ПОЛІТИЧНИХ РЕПРЕСІЙ У ВСЕУКРАЇНСЬКОМУ МУЗЕЙНОМУ МІСТЕЧКУ 1937 Р.: АРЕШТ ТА ЗАСУДЖЕННЯ КИРИЛА ЮХИМОВИЧА КОРШАКА

У статті розповідається про життєвий шлях та діяльність Кирила Юхимовича Коршака. Особливу увагу приділено аналізу арешту та засудження вченого органами НКВС УРСР в 1937 р.

Ключові слова: Великий терор, НКВС УРСР, політичні репресії, Всеукраїнське музейне містечко

Олена Попельницька

**АНТОН КАЗИМИРОВИЧ ЛЕВКОВИЧ – ПЕРШИЙ ДИРЕКТОР
ЦЕНТРАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ У КИЄВІ: 1935–1937 РР.**

Стаття присвячена маловідомій сторінці українського музейного будівництва – створенню та першим рокам функціонування Центрального історичного музею імені Тараса Шевченка в Києві, а також персоналії його першого директора – Антона Казимировича Левковича, що поповнив музейне зібрання цінною колекцією середньовічної європейської та східної зброї.

Ключові слова: Центральний державний історичний музей, А. Левкович, музеєзнавство, зброєзнавство, історична біографістика

Ольга Павлова

**МУЗЕЙНИЙ ПЕДАГОГ АФНАСІЙ ЛУНЬОВ (1919–2004):
ДО 60-РІЧЧЯ ПАРХОМІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ А. ЛУНЬОВА**

В статті розкривається педагогічна та музейна діяльність учителя історії та засновника Пархомівського історико-художнього музею (1955 р., с. Пархомівка, Краснокутський р-н, Харківська обл.) Луньова Афанасія Федоровича. Простежується значення естетичного виховання в системі музейної педагогіки Луньова та спільної практичної діяльності учителя і учнів в процесі створення шкільного художнього музею. Звертається увага на створену широку систему музейної комунікації, в якій важливе місце відводилося учням, як повноправним членам музейного колективу та активним учасникам організації роботи музею.

Ключові слова: А. Луньов, Пархомівський історико-художній музей, Україна, музеєзнавство

Олена Черняхівська

**ДОСЛІДНИЦЬКА І ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-
КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА (50–70-і рр. ХХ ст.)
У ПЕРСОНАЛЯХ ЙОГО НАУКОВЦІВ**

У публікації увага приділена висвітленню аспектів наукової і видавничої діяльності Києво-Печерського історико-культурного заповідника у радянський післявоєнний період (50–70-ті рр. ХХ ст.). Паралельно йдеться про внесок певних науковців-музейників не тільки у відродження та популяризацію Заповідника зокрема, але й у вітчизняну історію, історію архітектури та мистецтвознавство.

Ключові слова: Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 1950–1970-і рр.

Лариса Горенко

**ЛУБЕНСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ: ІСТОРІЯ, ПОДІЇ, ФАКТИ
(ДО 35-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ ПАМ'ЯТІ І. ГОРЕНКА)**

Стаття присвячена історії Лубенського краєзнавчого музею, заснованого на основі зібрання К. Скаржинської та особі одного з директорів цього музейного закладу – І. Горенка.

Ключові слова: Лубенський краєзнавчий музей, К. Скаржинська, І. Горенко, ХІХ–ХХ ст.

Марина Принь, Олександр Принь

**ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗЕЙНИЦТВА: ТІМАШЕВА МАРІЯ СЕМЕНІВНА
(1894 р. – ПІСЛЯ 1955 р.)**

У статі простежено життєвий шлях українського музейника, метеоролога та бібліотекаря Ті-машевої Марії Семенівни. На основі архівних та опублікованих джерел авторами простежено і висвітлено основні етапи життєвого та трудового шляху М.С. Тімашевої: роки навчання та роботи у Музеї Старобільського краю, Археологічному музеї Харківського державного університету; на метеорологічній станції та в Управлінні гідрометеорологічної служби при РНК УСРР; в бібліотеках, зокрема у Центральній науковій бібліотеці при Всеукраїнській академії сільськогосподарських наук, науковій бібліотеці Інституту археології АН УРСР.

Ключові слова: М. Тімашева, Україна, бібліотечна справа, музейна справа

Тетяна Радієвська, Олена Якубенко

МУЗЕЙНИЙ ВІДЛІК ЖИТТЯ ТАМАРИ ГРИГОРІВНИ МОВШІ

Стаття присвячена Тамарі Григорівні Мовші (1922–2003) – відомому археологу, дослідниці трипільської культури та музеєзнавця, яка багато років свого життя віддала праці у Національному музеї історії України.

Ключові слова: Т. Мовша, Національний музей історії України, археологія

Віра Павлова

НАДІЯ ШЕНДРИК: СТОРІНКИ ЖИТТЯ

Н. Шендрик працювала в київському історичному музеї з 1944 до 1988 р., пройшла шлях від молодшого наукового співробітника до завідувачки відділу. Брала активну участь у відбудові музею після війни. Працювала методистом, була досвідченим фахівцем з фондової, експозиційної, просвітницької роботи в музеї. Є автором багатьох виставок за темами слов'яно-руської історії, при створенні постійної експозиції «Східні слов'яни. Давньоруська держава X–XIII ст.» відстояла новий комплексний принцип у показі археологічних матеріалів. Коло наукових інтересів Н. Шендрик пов'язане з археологією Київської Русі.

Ключові слова: Н. Шендрик, Національний музей історії України

Людмила Авер'янова

**ХУДОЖНЄ СКЛО ЗАСЛУЖЕНОГО ХУДОЖНИКА УКРАЇНИ С.К. СМІЯН (1940 р. н.)
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
(ДО 75-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Стаття присвячена Заслуженому художнику України, одному з провідних майстрів Київського заводу художнього скла С.К. Сміян. В статті викладені біографічні дані художниці, вперше систематизовані роботи митця за художніми ознаками, а також передані технологічні авторські прийоми та особливості художника.

Ключові слова: Заслужений художник України С.К. Сміян, Київський завод художнього скла, художнє скло, гутні техніки

Олександр Сердюк, Анастасія Куваннікова, Юлія Ізюмченко

ВІЗУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТА ПРИКЛАДИ АВТОРСЬКОЇ ГРАФІКИ В. КОРОЛЕНКА «ПРО МУЛТАНСЬКУ СПРАВУ» (ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ ПОШУКАЧАМ АРХІВІВ, СІМ'Ї А. ДЯДЮЧЕНКО ТА ІЛЮСТРАТОРАМ «МУЛТАНСЬКОЇ СПРАВИ»)

Стаття присвячена авторській графіці В.Г. Короленка, яка стисло відобразила події «Мултанської справи» за фактами і хронологією та допомогла в розкритті справи. Також поршується питання щодо використання фотографій, ілюстрацій, графічних та художніх творів під час розкриття кримінальних справ.

Дмитро Степовик

**ПЛАН ВНУТРІШНЬОГО МИСТЕЦЬКОГО ОФОРМЛЕННЯ ВОЛОДИМИРСЬКОГО СОБОРУ:
ІКОНОСТАСИ І НАСТІННЕ МАЛЯРСТВО**

У статті розглядаються питання узгодження стилю архітектури, запропонованого головним архітектором, італійцем за походженням, Алессандром Беретті, зі стилем малярства, який виконували вихованці Петербурзької академії мистецтв, Римської академії мистецтв святого Луки та Київської рисувальної приватної школи Миколи Мурашка. Досліджено складну ситуацію узгодження стилів, але добре опрацьований Адріаном Праховим попередній план оформлення собору забезпечив успіх.

Ключові слова: Володимирський собор, іконопис, живопис, архітектура, мистецькі стилі

Олена Походяща

ПОРТРЕТ ДИМИТРІЯ РОСТОВСЬКОГО В КОЛЕКЦІЇ НМІУ

Автор статті проводить наукову атрибуцію ктиторського портрету Димитрія Ростовського XVIII ст. з колекції Національного музею історії України, розглядаючи іконографію святого, історію походження та побутування полотна.

Ключові слова: портрет, іконографія, Національний музей історії України, Кирилівський монастир, київська іконописна школа, бароко

Анастасія Вітрянська

ГРАФІЧНІ ТВОРИ ХУДОЖНИКІВ АЛЬБРЕХТА ТА ЖАНА ВІКТОРА АДАМІВ В КОЛЕКЦІЇ НМІУ

Досліджено літографічні серії художників Альбрехта та Жана-Віктора Адамів на тематику наполеонівських війн. Літографії Альбрехта Адама реконструюють події Вітчизняної війни 1812 року. В свою чергу побут військових, уніформа періоду наполеонівських війн представлені літографіями Жана-Віктора Адама.

Ключові слова: Альбрехт Адам, Жан-Віктор Адам, літографія, наполеонівські війни, Вітчизняна війна 1812 року, побут військових, уніформа

Олена Миронюк

ОСОБИСТА КОЛЕКЦІЯ ІКОН АРХІМАНДРИТА ПОРФИРІЯ УСПЕНСЬКОГО

У повідомленні розглядається історія візантійських ікон, представлених у музеї мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Ці унікальні ікони воскового живопису раніше входили до складу особистої колекції архімандрита Порфирія Успенського. Після його смерті колекція була передана спочатку в Церковно-археологічний музей при Київській Духовній Академії, а в 1940 р. чотири ікони потрапили в Київський музей західного і східного мистецтва, що врятувало їх від знищення.

Ключові слова: живопис, ікони, колекція, Музей західного і східного мистецтва, Порфирій Успенський

Володимир Індутний

СТИЛІСТИЧНИЙ ТА ТРАСЕОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ КАРТИНИ ПАУЛЯ ПІТЕРА РУБЕНСА «ВЕНЕРА ТА АМУР»

Детально описано приклад стилістичної та трасеологічної експертизи твору Пауля Пітера Рубенса «Венера і амур»

Ключові слова: експертиза творів мистецтва, П. Рубенс

Наталія Сапфірова

ПРЕДМЕТИ ФАБРИКИ ХУДОЖНЬО-ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ Й. МАРШАКА У ЗІБРАННЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАКОРДОННИХ МУЗЕЇВ

Предмети ювелірної фабрики Йосипа Абрамовича Маршака, що існувала у Києві на протязі сорока років (1878–1918), входять до колекцій вітчизняних та зарубіжних музеїв. З огляду на малу кількість наявних речей кожен предмет є унікальним. Поодинокі предмети колекцій допомагають визначити особливості «стилю Маршака» і його значення на тлі розвитку ювелірного мистецтва кінця XIX – початку XX ст. Російської імперії та Європи.

Ключові слова: Й. Маршак, Київ, ювелірне мистецтво

Сергій Ільчишин

ОСОБЛИВОСТІ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ НАДЗБРУЧАНСЬКОГО КРАЮ

Стаття присвячена огляду експозиції та роботі двох регіональних українських музеїв – Волочиського районного історичного музею Волочиської районної ради Хмельницької обл. та кабінету-музею національно-визвольних змагань «За Україну, за її волю!» Підволочиської гімназії ім. Івана Франка у смт. Підволочиськ Тернопільської обл.

Ключові слова: Волочиський районний історичний музей, кабінет-музей національно-визвольних змагань «За Україну, за її волю!» Підволочиської гімназії ім. Івана Франка

Олександр Мірущенко

ВИСВІТЛЕННЯ ПОДІЙ XVII–XVIII СТ. У МУЗЕЇ ІСТОРІЇ ЗАПОРОЗЬКОГО КОЗАЦТВА: БАЛАНС МІЖ ПАТРІОТИЧНИМ ТА ЕСТЕТИЧНИМ ВИХОВАННЯМ

У статті підіймаються дискусійні питання української історії XVII–XVIII ст., які неоднозначно сприймаються у суспільстві. Аналізується відображення даної проблематики в музейній експозиції та наводиться точка зору опонентів. Наголошується на значенні музею у патріотичному вихованні.

Ключові слова: музей, українська історія, запорозьке козацтво, патріотичне виховання

Олена Мокроусова

АРХІТЕКТУРНІ МУЗЕЇ КИЄВА: ВТРАЧЕНІ МОЖЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Стаття присвячена проблемам належної оцінки та популяризації історичної архітектури Києва у музейному форматі. Автор наголошує на актуальності створення музеїв архітектурного напрямку, які існують в усіх країнах Європи. На основі вивчення історії Музею архітектури і будівництва при Академії архітектури та на підставі особистого досвіду пропонуються можливі в Києві типи таких музеїв.

Ключові слова: Музей архітектури і будівництва при Академії архітектури, Київ

Альона Якубець

СИСТЕМА УПРАВЛІННЯ МУЗЕЙНОЮ СПРАВОЮ В УРСР (1945–1953 рр.)

У статті визначаються основні елементи системи управління музейною сферою в УРСР у 1945–1953 рр. та розглядаються практичні наслідки її функціонування для музеїв України у перші повоєнні роки.

Ключові слова: система управління, Комітет у справах культурно-просвітницьких установ при Раді Міністрів УРСР, музеї, регламентація

Ірина Магущак

ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ РЕЛІГІЙНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ У ФОНДОВІЙ КОЛЕКЦІЇ НІКЗ «ГЕТЬМАНСЬКА СТОЛИЦЯ»

У доповіді порушується питання збереження та реставрації музейних предметів у фондovій колекції НІКЗ «Гетьманська столиця», зокрема речей релігійного призначення ікон.

Ключові слова: музейний предмет, реставрація, збереження

Анна Наїф Амер

ФОРМУВАННЯ АРХЕОЛОГІЧНОЇ КОЛЕКЦІЇ ТА СУЧАСНЕ ОНОВЛЕННЯ МУЗЕЮ АРХЕОЛОГІЇ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ В. КАРАЗІНА

Музей археології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна був заснований ще з часу заснування університету. Перші колекції почали формуватися завдяки видатним вченим, викладачам університету: Д. І. Багалію, В. Є. Данилевичу, А. М. Покровсько-

му, Є. П. Трифільєву та ін. Під час війни колекція музею була майже повністю знищена. У 1950–60 роках комплектування музейних фондів продовжилось завдяки розкопкам під керівництвом Шрамко Б. А. та Кадеєва В. І. Фонди систематично поповнюються, археологічні дослідження проводяться регулярно по цей день. Саме завдяки керівництву університету музей у 2015 році відкрив нові приміщення та постійну археологічну експедицію «Внесок учених університету в розвиток археологічної науки». У музеї проводиться активна наукова робота, популяризуються історія та археологія рідного краю.

Ключові слова: Музей археології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Валентина Надольська, Тетяна Борис

ПОПОВНЕННЯ ФОНДІВ МУЗЕЇВ ХУДОЖНЬОГО ПРОФІЛЮ В УКРАЇНІ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТ.)

У доповіді аналізуються форми та принципи поповнення фондів художніх музеїв в Україні досліджуваного періоду. Визначено, що до 1920-х рр. фонди поповнювалися переважно шляхом дарування. Комплектування збірок музеїв проводилося без використання принципу повноти. У 1920-х рр. основним джерелом комплектування збірок став державний музейний фонд. Для виявлення і зібрання художніх цінностей проводилися науково-дослідні експедиції.

Ключові слова: Україна, художні музеї

Юлія Зиновіїва

МАТЕРІАЛЬНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПЕРШОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ І ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА ТА ЇХНІХ СПІВРОБІТНИКІВ У 1920-Х РР. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ НАУКОВОГО АРХІВУ НХМУ)

Стаття ґрунтується на документах з наукового архіву Національного художнього музею України і присвячена матеріальному забезпеченню Першого державного музею та Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка з 1919 до кінця 1920-х років.

Ключові слова: Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка, Національний художній музей України

Володимир Індутний, Олена Походяща

ЗАГАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ В ОХОРОНІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ ТА АВТОРИЗАЦІЯ МУЗЕЙНИХ ПРЕДМЕТІВ

Автори статті піднімають актуальні проблеми сьогодення – збереження та авторизації культурного надбання світового та національного рівня значення, розглядають питання прав власності на пам'ятки культури, пропонують засоби державного та міжнародного регулювання обігу культурних цінностей, їх загальну класифікацію та сертифікацію.

Ключові слова: культурна спадщина, Україна, музеї

Каріне Котова

НАУКОВО-ФОНДОВА РОБОТА НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ: СУЧАСНЕ ВИКОРИСТАННЯ НАБУТОГО ДОСВІДУ

В статті розглянуто систему науково-фондової роботи музею, її становлення та розвиток як основного напрямку музейної діяльності. Запропоновано змістовний огляд напрацьованого досвіду, теоретичних засад і практичних здобутків співробітників фондів Національного музею історії України, дослідників в галузі музеєзнавства.

Ключові слова: науково-фондова робота, Національний музей історії України, музеєзнавство

Дарина Іванова

ЗБЕРІГАННЯ МАСОВОГО МАТЕРІАЛУ В ФОНДАХ МУЗЕЮ АРХЕОЛОГІЇ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ В. КАРАЗІНА

Стаття присвячена методиці зберігання масового матеріалу в фондах Музею археології ХНУ імені В. Н. Каразіна. А саме: використання боксів з хімічно нейтрального пластику, що дає можливість створити для матеріалу, який зберігається, належні умови. Ця методика використовується у нашому музеї з 2004 року та зарекомендувала себе позитивно, тому ми хочемо поділитися своїм досвідом.

Ключові слова: Музей археології ХНУ імені В. Н. Каразіна, Харківський національний університет ім. В. Каразіна

Наталя Хамайко, Наталя Онопрієнко

ЗАСТОСУВАННЯ РЕНТГЕНОГРАФІЧНОГО МЕТОДУ В ДОСЛІДЖЕННЯХ АРХЕОЛОГІЧНОГО МЕТАЛУ ПОГАНОЇ ЗБЕРЕЖЕНОСТІ

Агресивне середовище ґрунту часто призводить до сильної руйнації археологічних знахідок з металу. Застосований на предметах з розкопок Київського Подолу та фондів НКПІКЗ метод рентгенографії значно уточнив не тільки реставраційне, але і дослідницьке завдання, виявивши їх форму, декор, спосіб виготовлення. Найбільш цінна інформація – це латинський напис на обох боках лева по долу меча другої пол. XII ст. зі Спаського розкопу.

Ключові слова: реставрація, археологія, Київський Поділ, Київська Русь, зброезнавство

Дмитро Кепін

З ДОСВІДУ МУЗЕЄФІКУВАННЯ АРХЕОЛОГІЧНИХ ПАМ'ЯТОК УРАЛУ, СИБІРУ ТА ДАЛЕКОГО СХОДУ

У статті проаналізовано досвід створення археопарків з історії первісного суспільства у Республіці Башкортостан, Республіці Алтай, Республіці Бурятія, Свердловській, Челябінській, Кемеровській областях та Далекому Сході Росії. Розглянуто методологічні підходи до експонування нерухомих пам'яток кам'яної доби та епох енеоліту – бронзи.

Ключові слова: «археопарк», консервація, музеєфікація, первісне суспільство, експозиція

Лариса Коцар

**ІНТЕРАКТИВНІ УРОКИ ДЛЯ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ
В ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ «ДАВНЯ ІСТОРІЯ УКРАЇНИ»**

Повідомлення зачіпає проблематику роботи з молодшими школярами в експозиції «Давня історія України», узагальнює практичний досвід роботи з даною віковою категорією, а також пропонує деякі методичні рекомендації стосовно того, яким чином донести до маленьких відвідувачів інформацію про цінність музейних експонатів, сформуванню уявлення про плин часу, історичні періоди тощо.

Складність сприйняття молодшими школярами експозиції музею «Давня історія України» спонукала співробітників науково-освітнього відділу до пошуку нових форм роботи з ними. На сьогодні, найбільша частина інтерактивних програм (бл. 10) розроблена саме для археологічних відділів музею. Для роботи з учнями застосовуються різноманітні форми роботи і методики, які мають свої недоліки та переваги. Пропонуємо проаналізувати їх на прикладі тих програм, що діють в НМІУ.

Наталя Лихицька

**ОСОБЛИВОСТІ ЕКСКУРСІЙНОЇ РОБОТИ З ДІТЬМИ ДОШКІЛЬНОГО ТА
МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ НА ДОСВІДІ ПРОВЕДЕННЯ ЕКСКУРСІЇ
«ПРОГУЛЯНКА МУЗЕЄМ»**

В повідомленні розглядається актуальність проведення музейно-виховної роботи з дітьми 5–8 років. Узагальнюється практичний досвід роботи з даною віковою категорією в науково-освітньому відділі НМІУ. Надано методичні рекомендації щодо проведення екскурсій, екскурсій-квестів, інтерактивних занять, майстер-класів для дітей старшого дошкільного та молодшого шкільного віку.

Ключові слова: інтерактивна екскурсія, квест, музейна педагогіка, музей, діти дошкільного віку

Зоряна Бухманська, Андрій Бойко-Гагарін

**ДОСВІД ПРОВЕДЕННЯ В НМІУ ІНТЕРАКТИВНОЇ ЛЕКЦІЇ-ЗАНЯТТЯ «НУМІЗМАТИКА
НА ДОТИК. З ІСТОРІЇ ГРОШОВОГО ОБІГУ УКРАЇНИ»
ДЛЯ ДІТЕЙ З ВАДАМИ ЗОРУ**

У межах проекту «Бути ближчими до кожного» авторами розроблено заняття на тему «Нумізматику на дотик. З історії грошового обігу України». Під час проведення заняття з історії грошового обігу українських історичних регіонів відвідувачам було надано можливість відчутти давні монети та паперові гроші на дотик. У статті висвітлено досвід проведення інклюзивного заняття з нумізматики для незрячих дітей у Національному музеї історії України.

Ключові слова: нумізматику, музейна педагогіка

Світлана Сластеннікова, Ірина Супрунюк

**РОЗВИТОК ПСИХІЧНИХ ПІЗНАВАЛЬНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ТА ПРОЦЕСІВ УЧНІВ
ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ ПІД ЧАС ІНТЕРАКТИВНОЇ ЕКСКУРСІЇ
(НА ДОСВІДІ ЕКСКУРСІЇ-КВЕСТУ «ДАРИ БОГІВ»)**

В статті досліджено особливості роботи з дітьми молодшого шкільного віку в історичному музеї. Здійснено аналіз пізнавальної сфери дітей цього віку (7–10 років) для впровадження

найбільш ефективних методик в роботі, акцентуючи увагу на важливості ігрової частини – квесту, що сприяє кращому засвоєнню матеріалу та формуванню позитивних вражень від відвідання музею.

Ключові слова: квест, гра, діти, методика, історія, психологія

Ірина Вітрик, Ірина Костюк

РОБОТА ЗІ СТУДЕНТАМИ У НМІУ (НА ПРИКЛАДІ СПІВПРАЦІ НМІУ ТА НАОМА)

Тема роботи з студентами у Національному музеї історії України розкривається на прикладі співпраці музею та Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, де майбутні фахівці вивчають реставрацію скульптури і творів декоративно-ужиткового мистецтва (зокрема археологічних предметів).

Ключові слова: Національний музей історії України, музей, студенти, історія, реставрація, музейна практика

Наталія Сердюк

ДОСВІД РОБОТИ НІКЗ «ГЕТЬМАНСЬКА СТОЛИЦЯ» З ДИТЯЧОЮ АУДИТОРІЄЮ

В статті окреслено ряд аспектів в досягненнях Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця» в галузі освітньо-виховної роботи з різними віковими категоріями дитячої аудиторії. Прослідковується еволюція в середньостроковій ретроспективі різних напрямків співпраці з учнівською молоддю: екскурсійною, лекційною, гуртковою, організації участі дітей у науково-просвітницьких заходах, археологічних та інших наукових дослідженнях. Підтверджується величезна відповідальність і спроможність музейного закладу в суспільно необхідній справі виховання свідомого, знаючого історію рідної держави, громадянина.

Ключові слова: освітньо-виховна роль музеїв, учень-вихованець середньої школи, дитина з особливими потребами, дитяча психологія, екскурсія-квест, лекція, гурток, угода про гуманітарну співпрацю, патріотизм

Ярослав Хадась

МУЗЕЙ «ДОБРАНІЧОК» У ЖЕШУВІ – МУЗЕЙ ДЛЯ ДІТЕЙ БУДЬ-ЯКОГО ВІКУ

Jarosław Chadaś

MUZEUM DOBRANOSEK ZE ZBIORÓW WOJCIECHA JAMY W RZESZOWIE, JAKO MUZEUM DLA DZIECI W KAŻDYM WIEKU. KRÓTKA OPowieść O POWSTANIU KRAINY DOBRANOSEK

Войцех Яма – приватний збирач старожитностей, найвідомішою колекцією якого є зібрання, присвячене польським анімаційним фільмам: маріонетки, фігурки, пристрої, сценарії, графічні зображення. Цим зібранням започатковано унікальний Музей «добранічок» («добранічка» – казка надобраніч). Колекція, передана до музею, налічує більше 2000 предметів оціночною вартістю понад 200 тис. польських злотих. Ідея дарування і презентації колекції у такий спосіб виникла після інтерв'ю з місцевими журналістами. Відтоді медіа відстежували процес створення нового музею у Жешові. В. Яма подолав багато викликів на шляху до реалізації своєї мрії: від вирішення адміністративних питань і нотаріального супроводу до облаштування експозиційного приміщення. Музей добранічок відкрився 22 березня 2009 р. Сьогодні це – одне

з найвідоміших та найпопулярніших місць відвідування для європейських туристів. Колекція налічує понад 5000 предметів, заклад продовжує комплектуватися новими експонатами. Хоча музей присвячений мультфільмам, його стилістика цікава не лише дітям. Діти старшого віку можуть зустріти там персонажів з ТБ, бачених ними багато років тому. Нині В. Яма обмірковує заснування Музею коміксів, які є його першопочатковою пристрастю.

Ключові слова: казка надобраніч, мультфільм, музей, Жешув

Леся Дідух, Ірина Костюк, Юрій Бут

ПЛІНФИ З КНЯЗІВСЬКИМ ЗНАКОМ З ТЕРИТОРІЇ ДЕСЯТИННОЇ ЦЕРКВИ У ЗІБРАННІ НМІУ

У 2014 р. були проведені реставраційні роботи двох цікавих експонатів із зібрання Національного музею історії України – двох плінф Х ст. з рельєфним зображенням князівського знаку Володимира Святославовича. Реставрація проводилася у зв'язку з необхідністю покращити експозиційний вигляд цих пам'яток. Були проведені постреставраційні дослідження та зроблені нові висновки щодо процесу відтиску рельєфного зображення тризуба. Автори на практиці спробували відтворити процес формування плінфи та нанесення на неї рельєфного знаку. Увагу також зосередили на історії вивчення цих пам'яток і їх аналогіям.

Ключові слова: плінфа, князівські знаки, тризуб, Десятинна церква

Олена Гаврилюк, Алла Борисюк

ДОСЛІДЖЕННЯ І РЕСТАВРАЦІЯ ВІЙСЬКОВОГО БАРАБАНА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.

Публікація присвячена дослідженню військових російських та європейських барабанів XVIII–XIX ст. з метою атрибуції військового барабану з колекції НМІУ. В статті в загальних рисах висвітлені основні процеси реставраційного втручання в досліджувану пам'ятку та авторські методики реставрації шкіри пергаментного типу.

Ключові слова: НМІУ, барабан, Європа, Росія, реставрація

Марія Джулай, Олена Шевченко

ЯТАГАНИ З КОЛЕКЦІЇ НМІУ

Стаття присвячена групі предметів східної зброї – ятаганам з колекції Національного музею історії України, проблемам їх збереження та реставрації.

Ключові слова: Національний музей історії України, колекція, ятагани, реставрація

Наталія Ревенок

ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ З ФАРФОРУ ТА ФАЯНСУ ПРОВІДНИХ ПІДПРИЄМСТВ УКРАЇНИ XIX – ПОЧ. XX СТ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Публікація присвячена проблемам реставрації фарфору та фаянсу на прикладі відреставрованих пам'яток провідних підприємств України XIX – поч. XX ст. з колекції НМІУ останніх років. Пам'ятки несли на собі втручання від попередньої реставрації та сліди побутування.

На підставі проведених досліджень було виявлено низку складних завдань для проведення реставраційних втручань. Відреставровані пам'ятки є важливою складовою для формування експозицій НМІУ, так як представляють собою історичні пам'ятки культури України.

Ключові слова: фарфор, фаянс, реставрація

Вадим Артеменко

РОЗРОБКА НОВОГО МЕТОДУ ЕКСПОНУВАННЯ ДВОБІЧНОГО ЖИВОПИСУ

Особливості технології, стану збереженості та реставрації двобічного олійного живопису на полотняній основі. Впровадження нового методу реставрації та експонування, з використанням сучасних синтетичних матеріалів (на прикладі двобічної корогви «Два святих та Св. Варвара» з приватної колекції).

Ключові слова: реставрація, живопис

SUMMARIES

Tolena Shevchenko

D.S. FEDOROV – PHILANTHROPIST AND COLLECTOR AND HIS COLLECTION IN THE NMUH

The article is dedicated to the research of National Museum of Ukrainian History artefacts made from precious metals and their provenance in the museum's collection.

Keywords: D. Fedorov, National Museum of Ukrainian History, silverware, Museum of Art and Industry, National Decorative and Applied Art Museum

Nadiia Miroshnychenko

THE WORLDVIEW PRINCIPLES OF MYKOLA NEPLIUIEV'S PEDAGOGICAL VIEWS

The article is devoted to an edifice of Mykola Mykolaiovych Nepliuiev – an educator, a philosopher and a teacher, the founder of men's and women's agricultural schools and the Krestovozdvizhensk Labour fraternity. On the basis of the analysis of his main works, the following aspects of his views are defined: philosophical and religious, political, economic, pedagogical.

Keywords: M. Nepliuiev, pedagogics

Natalia Koshova

NADIIA SUROVTSOVA'S PARTICIPATION IN THE FORMATION AND WORK OF THE UKRAINIAN FOREIGN OFFICE IN 1917–1918

The article systematizes an earlier stage (1917–1920) in the activities of Nadiia Vitaliivna Surovtsova (1896–1985) – a Ukrainian public figure, translator, writer, journalist, historian, publicist, diplomat and dissident. The study is based on both her personal recollections and letters and works and publications of the researchers. Despite her prominent public effort and service at the Ukrainian Foreign Office, that period of her life has not yet been investigated and properly evaluated. The author analyzes her own memoirs and epistolary legacy, memoirs of Sophiia Rusova and Mykhailo Shkilnyk and reveals her professional and personal contacts during her public and political activities in Petersburg, Uman and Kyiv as well as diplomatic missions in various governmental bodies of the Ukrainian Central Rada (Council), Ukrainian State, the Directorate and the Information Bureau of the UPR diplomatic mission.

Keywords: Nadiia Vitaliivna Surovtsova, writer, journalist, historian, publicist, diplomat, UPR, Ukrainian State, long-term political prisoner

Oleksandr Ishchuk

POLITICAL REPRESSIONS' EPPISODE IN THE ALL-UKRAINIAN MUSEUM TOWN (KYIV) IN 1937. KYRYLO YUKHYMOVYCH KORSHAK'S ARREST AND CONVICTION

Kyrylo Yukhymovych Korshak's life and activity are analyzed in the article. Special attention is devoted to the analysis of how he was put under arrest and his conviction by NKVD in 1937.

Keywords: Great Terror, NKVD USSR, political repression, All-Ukrainian Museum Town (Kyiv)

Olena Popelnytska

ANTON KAZYMYROVYCH LEVKOVYCH – THE FIRST DIRECTOR OF THE CENTRAL HISTORICAL MUSEUM IN KYIV: 1935–1937

The article is dedicated to the unknown page of the museum activity – creation of the first All-Ukrainian Central historical museum in Kyiv and its director Anton Kazymyrovych Levkovych, who supplemented the museum collection with a valuable set of Western Europe and Eastern weapons.

Keywords: Central State Historical Museum in Kyiv, A. Levkovych, museology, weapon studies, historical biography studies

Olha Pavlova

PANAS LUNIOV, A MUSEUM EDUCATOR (1919–2004): 60TH ANNIVERSARY OF PANAS LUNIOV PARKHOMIVSKYI HISTORY AND ART MUSEUM

The article reveals pedagogic and museum activities of history teacher and the founder of Parkhomivskyi History and Art Museum (1955, Parhomivka village, Krasnokutskyi district, Kharkiv oblast) Panas Lunyov. The author traces the significance of aesthetic education in the system of Lunyov's museum pedagogy and common practical activity of teacher and pupils in the process of creating a school art museum. The author also draws attention to an expanded museum communication system where an important place is given to the pupils as a full members of the museum team and active participants of the museum work organization.

Keywords: Panas Lunyov, Parkhomivskyi History and Art Museum, Ukraine, museology

Olena Cherniakhivska

KYIV-PECHERSK HISTORICAL AND CULTURAL PRESERVE RESEARCH AND PUBLISHING ACTIVITIES OF THE 1950s–1970s IN ITS STAFF PERSONALIA

The paper highlights aspects of the Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve research and publishing activity in the Soviet post-war period (1950s–1970s). Simultaneously, it deals not only with certain researchers' contribution in the Preserve renovation and promotion, but the national history, architecture and art history.

Keywords: Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve, 1950s–1970s

Larysa Horenko

**LUBNY REGIONAL HISTORY MUSEUM: HISTORY, EVENTS, FACTS
(DEDICATED TO 35TH ANNIVERSARY OF I. HORENKO COMMEMORATIVE DAY)**

The article is dedicated to the history of Lubny Regional Natural History museum founded on the collection of K. Skarzhynska and to the one of the directors of the museum – I. Horenko.

Keywords: Lubny Regional Natural History Museum, K. Skarzhynska, Ivan Stepanov, 19th–20th centuries

Maryna Pryn, Oleksandr Pryn

**ON THE HISTORY OF UKRAINIAN MUSEUMS: TIMASHEVA MARIIA SEMENIVNA
(1894 – AFTER 1955).**

The article traced the life's path of Ukrainian museum worker, meteorologist and librarian Timasheva Mariia Semenivna. On the basis of archival and published sources authors trace and highlight the Timasheva's main stages of life and working life, namely years of study and work in the Museum of Starobilsk district, the Archaeological Museum of Kharkiv State University, at the meteorological station and in the Office of Hydrometeorological Service under the Government of Ukrainian SSR, libraries, particularly in the Central Scientific Library of the Ukrainian Academy of Agricultural Sciences, Scientific Library of the Institute of Archaeology of the AS USSR.

Keywords: M.Timasheva, Ukraine, librarianship, museum studies

Tetyana Radiievska, Oena Yakubenko

THE MUSEUM PERIOD OF TAMARA HRYHORIVNA MOVSHA'S LIFE

The article is devoted to Tamara Hryhorivna Movsha (1922–2003) – a famous archaeologist, museum researcher and researcher of Trypillian culture, who many years of her life devoted to the work in the National Museum of Ukrainian History.

Keywords: T. Movsha, Ukraine National Museum of Ukrainian History, archaeology

Vira Pavlova

NADIIA SHENDRYK: PAGES OF LIFE

N. Shendryk worked in the Kyiv History Museum from 1944 to 1988. She was promoted from a research assistant to the chief of department. She took an active part in the reconstruction of the museum after the war. She worked as a methodist and was a skilled specialist in the field of collection management, exhibition and educational work at the museum. She is the author of many exhibitions on topics of Slavic-Rus history. While creating permanent exhibition «Eastern Slavs. Ancient State dated 10th–13th centuries», she defended the principle of new integrated display of archaeological materials. N. Shendryk's research interests are related to the archeology of Kyivan Rus.

Keywords: N. Shendryk, National Museum of Ukrainian History

Liudmyla Averianova

**ART GLASS OF THE UKRAINIAN HONORED ARTIST S SMIIAN (1940) FROM THE NMUH
COLLECTION
(DEDICATED TO 75TH ANNIVERSARY OF HER BIRTH)**

The article is dedicated to the honored artist of Ukraine, one of the leading masters of Kyiv factory of glass – Susanna Smiian. The article gives biographical information, systematizes the works of the artist due to the artistic features and illustrates author's technological methodology and peculiarities.

Keywords: Honored artist of Ukraine Susanna Smiian, Kyiv factory of art glass, art glass, blown glass technology

Oleksandr Serdiuk, Anastasiia Kuvannikova, Yuliia Iziiumchenko

VISUAL ANALYSIS AND EXAMPLES OF V. KOROLENKO'S DRAWINGS «ABOUT THE MULTAN CASE» (DEDICATED TO THE ARCHIVAL SEARCHERS, A. DIADIUCHENKO'S FAMILY AND THE MULTAN CASE'S ILLUSTRATORS

The article is dedicated to the V.G. Korolenko's graphics that briefly reflected events of the «Multan case» due to the facts and chronology and helped in revealing the case. Also questions about using photographs, illustrations, graphics and art works during the discovering of criminal cases have been raised.

Dmytro Stepovyk

**THE INTERIOR DECORATION PLAN OF ST. VOLODYMYR'S CATHEDRAL:
ICONOSTASES AND MURAL PAINTINGS**

In the article the questions about the architecture style harmonization, proposed primarily by architect, an Italian by birth, Alyessandr Beretti are reviewed. Such style was performed by students of the Academy of Art, Roman Art Academy of St. Luke drawing and Kyiv Mykola Murashko private school. Complicated situation of architecture style harmonization is researched, yet preliminary design plan made by Adrian Prahov was successful.

Keywords: Volodymyr's Cathedral, iconography, painting, architecture, art styles

Olena Pokhodiashcha

DYMYTRII OF ROSTOV'S PORTRAIT FROM THE NMUH COLLECTION

The author conducts a research attribution of the Dymytrii of Rostov's ktytor portrait dated by 18th century from the collection of the National Museum of Ukrainian History, considering the iconography of the saint, the history of origin and usage of the portrait.

Keywords: portrait, iconography, National Museum of Ukrainian History, St. Cyril's Monastery, icon painting of Kyiv school, baroque

Anastasiia Vitrianska

**GRAPHIC WORKS OF PAINTERS ALBRECHT AND JEAN VICTOR ADAM
FROM THE NMUH COLLECTION**

Lithographic series of painters Albrecht and Jean Victor Adam from the collection of NMUH reveal the topic of Napoleonic wars. Lithographs of Albrecht Adam reconstruct events of the Patriotic War of 1812. The soldier's everyday life and uniforms from the period of Napoleonic wars are presented in the lithographs of Jean Victor Adam.

Keywords: Albrecht Adam, Jean Victor Adam, lithography, Napoleonic Wars, Patriotic War of 1812, everyday life of soldiers, uniform

Olena Myroniuk

ARCHIMANDRITE PORFYRII USPENSKYI'S PERSONAL COLLECTION OF ICONS

The article analyses the history of Byzantine icons from Bogdan and Varvara Khanenko Museum of Art. These unique icons of wax painting technique belonged formerly to the Archimandrite Porfyrii

Uspenskyi's personal collection. After his death, the collection was transferred at first to the Church Archaeological Museum at the Kiev Theological Academy, and in 1940 four icons were moved to the Kyiv Museum of Western and Oriental Art that preserved them from destruction.

Keywords: paintings, icons, collection, Museum of Western and Oriental Art, Porphyrii Uspenskyi

Volodymyr Indutnyi

STYLISTIC AND TRASEOLOGIC ANALYSIS OF PETER PAUL RUBENS' PICTURE «VENUS AND CUPID»

The article describes in details a traseological and stylistic analysis of the painting «Venus and Cupid» by Peter Paul Rubens.

Keywords: analysis of paintings, P. Rubens

Nataliia Sapfirova

ARTEFACTS OF Y. MARSHAK'S ART AND JEWELRY FACTORY IN THE COLLECTIONS OF UKRAINIAN AND FOREIGN MUSEUMS

Artefacts of Jozeph Abramovych Marshak's Jewelry Factory, existed for forty years (1878–1918), are included in the collections of Ukrainian and foreign museums. Regarding the small number of preserved items, each of them is unique. Some collection items are helpful in the identification of Marshak's style features and its importance against the background of jewelry art development in the Russian Empire and Europe in the end of 19th – early 20th centuries.

Keywords: Y. Marshak, Kyiv, jewelry

Serhii Ilchyshyn

FEATURES OF NADZBRUCHANSKY REGION'S MUSEOLOGY

The article is devoted to survey of the expositions and the work of two regional Ukrainian museums, Volochysk District Historical Museum, which is subject to Volochysk district council (Khmelnyskyi region), and Cabinet-museum of the National Liberation Movement History «For Ukraine, for its freedom!», which is situated in the Ivan Franko Pidvolochysk gymnasium in Pidvolochysk village (Ternopil region).

Keywords: Volochysk District Historical Museum, Cabinet-museum of the National Liberation Movement History in the Ivan Frnako Pidvolochysk gymnasium

Oleksandr Mirushchenko

HIGHLIGHTING THE EVENTS OF THE 17TH–18TH CENTURY IN THE ZAPORIZHZHIAN COSSACKS HISTORY MUSEUM: THE BALANCE BETWEEN PATRIOTIC AND AESTHETIC EDUCATION

The article considers the controversial issues of the Ukrainian history in 17th–18th century, which are ambiguously interpreted within the society. The presentation of these issues in the museum exhibition is analyzed and viewpoints of opponents are given in the article. The significance of the museum in the patriotic education is stressed.

Keywords: museum, Ukrainian history, Zaporizhian Cossacks, patriotic education

Olena Mokrousova

**ARCHITECTURAL MUSEUMS OF KYIV:
MISSED OPPORTUNITIES AND PROSPECTS**

The article is dedicated to the problems of proper evaluation and promotion of historical Kyivan architecture in the museum`s format. The author stresses on the relevance of museums of architectural direction, existing in all European countries. On the basis of the history of the Museum of Architecture and Construction at the Academy of Architecture and based on personal experience, possible types of such museums in Kyiv are suggested.

Keywords: Museum of Architecture and Construction at the Academy of Architecture, Kyiv

Aliona Yakubets

SYSTEM OF MUSEUM ADMINISTRATION IN USSR (1945–1953)

The article defines the basic elements of state administration in the museum sphere of the USSR in 1945–1953 and considers practical results of its functioning for Ukrainian museums during the first postwar years.

Keywords: administration system, the Committee on cultural and educational institutions under the Council of Ministers of the USSR, museums, regulation

Iryna Matushchak

**THE CONSERVATION OF MATERIAL CULTURE MONUMENTS OF RELIGIOUS
FUNCTION IN THE NHCP «HETMAN'S CAPITAL» COLLECTION**

The report raises the question of preservation and conservation of museum collection items in the collection of NHCP «Hetman's Capital», in particular religious things, icons.

Keywords: museum item, restoration, conservation

Anna Naif Amer

**FORMATION OF ARCHAEOLOGICAL COLLECTIONS AND MODERNISATION
OF THE ARCHAEOLOGY MUSEUM OF V. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY**

The Archaeology Museum of V.N. Karazin Kharkiv National University was founded simultaneously with the establishment of the University. The first collections began to form thanks to well-known researchers and university professors: D. I. Bahalii, V. E. Danylynych, A. M. Pokrovskiy, E. P. Tryfiliev and others. During the war, the museum collections were destroyed. In 1950–1960s, formation of the museum collection continued thanks to the excavations headed by B.A. Shramko and V. I. Kadeiev. Collections increase regularly; archaeological studies are conducted regularly too. Due to the university administration, in 2015 the museum opened new premises and permanent archaeological expedition «The contribution of the university scholars in the development of archaeology». The museum carries out active research, popularizes the archeology and history of native land.

Valentyna Nadolska, Tetiana Borys

**ACQUISITIONS FOR ART MUSEUMS' COLLECTIONS IN UKRAINE
(LATE 19TH- EARLY 20TH CENTURY)**

The report analyzes the forms and principles of acquisitions for art museums' collection in Ukraine during the period discussed. It was determined that up to the 1920s donation was the predominant form of acquisitions. Museum collections were completed without using the completeness principle. In 1920s the State Museum Collection became the main source of the art museums' completing. Research expeditions were conducted to find and collect art objects.

Keywords: Ukraine, art museums

Iuliia Zynoviiva

**FINANCIAL SECURITY OF THE FIRST STATE MUSEUM, TARAS SHEVCHENKO
ALL-UKRAINIAN HISTORICAL MUSEUM AND THEIR STAFF IN 1920S
(BASED ON THE NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE RESEARCH ARCHIVE'S
DOCUMENTS)**

The article is based on the National Art Museum of Ukraine research archive's documents and devoted to the financial security of the First State Museum and Taras Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum in the period from 1919 to the end of 1920s.

Keywords: T. Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum, National Art Museum of Ukraine

Volodymyr Indutnyi, Olena Pokhodiashcha

**GENERAL PROBLEMS IN THE PROTECTION OF THE CULTURAL HERITAGE
OF UKRAINE AND THE AUTHORIZATION OF MUSEUM OBJECTS**

The authors of the article raise urgent modern problems, such as the preservation and authorization of the world and national cultural heritage, consider the questions of ownership of artefacts, offer the ways of state and international regulations of the cultural heritage circulation, their general classification and certification.

Keywords: cultural heritage, Ukraine, museums

Karine Kotova

**COLLECTIONS MANAGEMENT IN THE NATIONAL MUSEUM OF UKRAINIAN HISTORY:
MODERN APPLICATION OF GAINED EXPERIENCE**

The article considers the system of museum collections management, its formation and development as the main direction of the museum activities.

Author offers the meaningful review of experience gained, theoretical principles and practical achievements of the collections management staff of the National Museum of Ukrainian History, researchers in the field of museology.

Keywords: collections management, National Museum of Ukrainian History, museology

Daryna Ivanova

PRESERVATION OF MASS MATERIAL IN THE COLLECTIONS OF THE ARCHAEOLOGY MUSEUM OF V.N. KARAZIN KHARKOV NATIONAL UNIVERSITY

The report is devoted to the methods of mass material's preservation in collections of the Archaeology Museum of V.N. Karazin Kharkov National University, namely the use of boxes made of chemically neutral plastic, which makes it possible to create proper conditions for material's preservation. This methodology has been used in our museum since 2004 and has positively proven itself, so we'd like to share our experience.

Keywords: Archaeology Museum of V.N. Karazin KNU, V.N. Karazin Kharkiv National University

Natalia Khamaiko, Natalia Onopriienko

APPLICATION OF X-RAY METHODOLOGY IN RESEARCH OF POORLY PRESERVED ARCHAEOLOGICAL METAL

Aggressive soil environment often leads to severe destruction of archaeological metal finds. The x-ray method of analysis, being applied to the objects from Kyiv Podil's excavations and NKPHCP collections, has significantly clarified not only the restoration task but also the research one, revealed shapes, decoration and manufacture-method of the objects found. The most valuable information is a Latin inscription on the both sides of the 12th century blade sword from the Spaska excavation.

Keywords: restoration, archaeology, Kyiv Podil, Kyivan Rus, weapon studies

Dmytro Kepin

FROM THE EXPERIENCE OF THE MUSEUMIFICATION OF ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS IN THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

The article analyses the experience of creation the «archaeoparks» of the primitive society history in the Republic of Bashkortostan, Altai Republic, the Republic of Buryatia, regions of Sverdlov, Chelyabinsk, Kemerov and the Russian Far Eastern. The article examines methodological approaches to the museum exposition of immovable Stone Age Eneolithic–Bronze Age monuments.

Keywords: «archaeopark», conservation, musefication, primitive society, exposition

Larysa Kotsar

INTERACTIVE LESSONS FOR PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN THE MUSEUM EXHIBITION «ANCIENT HISTORY OF UKRAINE»

The report touches upon the problem of working with primary school children in the «Ancient History of Ukraine» exhibition hall, summarizes the experience of working with this age group, and offers how to convey the information about the value of museum pieces to little visitors, to form an idea of the passage of time, historical periods and so on.

Difficulties with the perception by primary school children the museum exhibition «Ancient History of Ukraine» have prompted the Research and Education Department staff to find new forms of interaction with them. Today, most of the interactive programs (up to 10) are designed specifically for the museum archaeological department. Various forms and methods that have their pros and cons are used in work with children. We offer to analyze them using examples that take place in NMUH.

Natalia Lykhytska

**FEATURES OF GUIDED-TOURS FOR PRESCHOOL AND PRIMARY SCHOOL CHILDREN
BASED ON HANDS-ON EXPERIENCE OF THE PROGRAM «WALKING AROUND
MUSEUM»**

The author of the article addresses the problems of museum work with 5–8 year old children, generalizes the work experience of Research and Education Department with this category of visitors. The methodical recommendations about guided-tours, quests, interactive programmes and workshops for children of this age category are given.

Keywords: interactive guided-tour, quest, museum pedagogics, museum, preschool children

Zoriana Bukhmanska, Andrii Boiko-Gagarin

**EXPERIENCE OF INTERACTIVE LECTURES, «NUMISMATICS BY THE TOUCH. FROM
THE HISTORY OF MONEY CIRCULATION IN UKRAINE»
IN NMUH FOR CHILDREN WITH VISUAL IMPAIRMENTS**

Within the project «To be closer to everybody» authors developed the lecture «The numismatics by the touch. The history of the money circulation in Ukraine». During the lecture on the history of the money circulation within the Ukrainian historical lands, the visitors had a possibility to feel the ancient coins and paper money by the touch. The article sheds light on the experience of realization of the inclusive classes on numismatics with the poorly sighted children in the National Museum of Ukrainian History.

Keywords: numismatics, museum pedagogics

Svitlana Slastennikova, Iryna Supruniuk

**DEVELOPING PRIMARY CHILDREN'S PSYCHIC AND COGNITIVE ABILITIES THROUGH
AN INTERACTIVE GAME (BASED ON THE QUEST «GIFTS OF THE GODS»)**

The article investigates the special aspects of counteracting with primary school children in the museum. The author analyses the cognitive ability of children in age 7-10 in order to apply the most effective methods of work. The emphasis is made on the importance of an interactive game, a quest that assists in an educational process and formation of great impressions of visiting the museum.

Keywords: quest, game, children, methodology, history, psychology

Iryna Vitryk, Iryna Kostiuk

**WORKING WITH STUDENTS AT NMUH (BASED ON THE COOPERATION BETWEEN
THE MUSEUM AND THE NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS AND ARCHITECTURE)**

The issue of working with students at the National Historical Museum of Ukrainian History is disclosed and exemplified by cooperation between the museum and the National Academy of Fine Arts and Architecture, where prospective professionals study the restoration of sculptures, works of decorative-applied art and archaeological objects in particular.

Keywords: National Museum of Ukrainian History, museum, students, history, restoration, museum internship

Natalia Serdiuk

WORK EXPERIENCE OF NHCP «HETMAN'S CAPITAL» WITH CHILDREN AUDIENCE

The article deals with the achievements of the National Historical and Cultural Preserve «Hetman's Capital» in the field of educational work with different age segments of children. The evolution of the mid-term retrospect of various approaches to cooperation with pupils such as a guided-tour, a lecture, a study group, an organization of children's participation in research and educational activities, archaeological and other researches are traced in the paper. The article confirms that a museum is responsible for and capable to bring up the conscious citizens, knowing the history of their native state.

Keywords: educational role of museum, pupil of secondary school, child with special needs, child psychology, guided-tour, quest, lecture, study group, agreement of humanitarian cooperation, patriotism

Jarosław Chadaś

THE MUSEUM DOBRANOCEK IN RZESZÓW, THE MUSEUM FOR CHILDREN OF ALL AGES

Wojciech Jama is a private collector of antiquities, famous for the collection that dedicated to Polish animation: puppets, figurines, gadgets, scenarios and pictures. This collection has launched the unique Museum of Dobranocek (bedtime fairy tales). Donated collection contained more than 2000 objects, with estimated cost over 200.000 PLN. The entire idea to donate and present the collection came to Wojciech Jama after the interview with local journalists. And the media followed the process of creating the new museum in Rzeszów. Wojciech Jama had many challenges on the way to initiate the Museum of Dobranocek, from administrative and notarial issues to construction an exhibition space. The Museum of Dobranocek opened on March 22nd, 2009. Nowadays this is one of the most famous and popular places for European tourists. Collection counts more than 5000 exhibits and the museum still tries to gain new ones. Despite the museum is about the cartoons, the style is suitable not only for children. The elder children can finally meet the characters from TV, which they saw many years ago. Wojciech Jama is currently thinking about founding the Museum of Comics, which is his first passion.

Keywords: Dobranocka, cartoon, museum, Rzeszów

Lesia Didukh, Iryna Kostiuk, Yurii But

PLINTHOS WITH THE PRINCE'S SIGN FROM THE EXCAVATIONS OF THE CHURCH OF THE TITHES IN THE NMUH COLLECTION

In 2014 the restoration work of two interesting exhibits from the National Museum of Ukrainian History was done. There were two plinthos from 10th century with the relief image of Trident, the sign of Volodymyr the Great. Restoration was held to improve the expository appearance of those exhibits. Post-restoration examinations were done and new conclusions were drawn on the process of imprinting the relief of Trident image. The authors tried to reproduce the process of plinth molding and putting the relief image on it. They also paid attention to the history of exploring of these artifacts and their analogues.

Keywords: plinth, Prince's sign, Trident, Church of the Tithes

Olena Gavryliuk, Alla Borysiuk

**RESEARCH AND RESTORATION OF THE MILITARY DRUM OF THE SECOND HALF OF
18TH CENTURY**

The publication is dedicated to investigation of Russian and European military drums dated by 18th–19th centuries in order attribute the military drum from the National Museum of Ukrainian history collection. In the article the major processes of restorative intervention in the artefacts and author's technology of parchment type leather restoration are enlightened.

Keywords: NMUH, drum, Europe, Russia, restoration

Mariia Dzhulai, Olena Shevchenko

YATAGHANS IN THE NMUH COLLECTION

The article is dedicated to a group of the Eastern Weapons – yataghans from the National museum of Ukrainian history collection and to the problems of their preservation and restoration.

Keywords: National museum of Ukrainian history, collection, yataghans, restoration

Natalia Revenok

**RESTORATION FEATURES OF PORCELAIN AND FAIENCE OF THE LEADING
ENTERPRISES OF UKRAINE IN 19TH–EARLY 20TH CENTURY FROM THE NATIONAL
MUSEUM OF UKRAINIAN HISTORY COLLECTION**

The publication is devoted to problems of restoration of porcelain and faience on the example of restored monuments of leading Ukrainian enterprises dated by 19th–early 20th centuries from the National Museum of Ukrainian History collection. Artefacts had signs of the previous restoration and some traces of usage. Based on the research, a number of challenges in conducting restoration interventions were revealed. Restored artefacts are the important components for the formation of the museum exhibition, since they are the objects of cultural heritage of Ukraine.

Keywords: porcelain, faience, restoration

Vadym Artemenko

DEVELOPMENT OF NEW EXHIBITION METHOD OF DOUBLE-SIDED PAINTINGS

Peculiarities of technology, state of preservation and the restoration of double-sided oil painting on a canvas base. The introduction of a new method of restoration and exhibition, using modern synthetic materials (double-sided gonfalon «Two saints and St. Barbara» from a private collection).

Keywords: restoration, painting

Наукове видання

Науковий вісник Національного музею історії України

Засновник та видавець
Національний музей історії України

Збірник наукових праць

Випуск 1

Частина друга

Науково-допоміжна група:
О. Артюх (літературне редагування),
К. Костогриз, К. Цибенко, автори статей (переклад англійською),
С. Купрієнко (комп'ютерне верстання),
Д. Цепкова (комп'ютерний набір)

Адреса редакції:
Україна, 03001, Київ 001, вул. Володимирська, 2
Тел.: (+380-44) 278-43-76; (+380-44) 278-65-45
Факс: (+380-44) 278-43-23
E-mail: nmiu.conference@gmail.com

За достовірність викладених фактів, цитат та інших відомостей відповідає автор.
Редакція залишає за собою право на скорочення і літературне редагування
матеріалів за погодженням із авторами. Усі права застережені. Передруки
і переклади матеріалів збірника дозволяються лише за згодою авторів і редакції.

