



НАЦІОНАЛЬНИЙ
ЗАПОВІДНИК
«КИЇВО-ПЕЧЕРСЬКА
ЛАВРА»



ICCROM
UKRAINE

АР *України*
асоціація реставраторів



МУЗЕЇ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

*у контексті збереження
культурної спадщини:
актуальні виклики сучасності*

Матеріали VII Міжнародної
науково-практичної конференції



НАЦІОНАЛЬНИЙ
ЗАПОВІДНИК
«КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА
ЛАВРА»



АР України
асоціація реставраторів

Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв



МУЗЕЇ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

У КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: АКТУАЛЬНІ ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ

Матеріали VII Міжнародної
науково-практичної конференції
22–23 вересня 2022 р. | Київ, Україна

**Museums and restoration
in the context of Cultural Heritage
preservation: ultimate challenges**

*Proceedings of the 7th International
scientific and practical conference
September 22–23, 2022 | Kyiv, Ukraine*

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національного заповідника “Києво-Печерська лавра”
Протокол № 2 від 20.09.2022 р.

Редакційна колегія:

- Рудник О. В.** – голова, в.о. генерального директора НЗ “Києво-Печерська лавра”
- Крайній К. К.** – кандидат історичних наук, заступник генерального директора НЗ “Києво-Печерська лавра” з наукової роботи
- Гага-Шереметьєва С. В.** – начальник відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам’яток НЗ “Києво-Печерська лавра”, президент Асоціації реставраторів України
- Рижова О. О.** – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам’яток НЗ “Києво-Печерська лавра”

Видання здійснено за сприяння Асоціації реставраторів України

М89 **Музеї** та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22–23.09.2022 р. / Ред. кол.: О. В. Рудник (голова), К. К. Крайній (відп. ред.) та ін. – Київ : Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, Асоціація реставраторів України, 2022. – 156 с.

У виданні висвітлено актуальні питання щодо реалізації та законодавчого забезпечення національної політики у царині музейництва та реставрації.

Автори статей – науковці та експерти розглядають проблеми діяльності музейних інституцій та їх ролі у збереженні культурної спадщини, наукової реставрації та консервації музейних пам’яток, а також підготовки відповідних фахових кадрів.

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

Відповідальність за достовірність наданої інформації несуть автори

Доповіді друкуються мовою оригіналу в авторській редакції

За достовірність інформації та точність посилань відповідають автори публікацій

УДК 069:7.025.4]:351.853](06)

ЗМІСТ

<i>Vardzelashvili Manana, Antidze Nikoloz</i> Vardzia Rock Cut Complex: Proactive Conservation and Monitoring System	5
<i>Біскулова Світлана, Андріанова Олена, Шостак Олена</i> Дослідження гравюру Альбрехта Дюрера з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків	10
<i>Глебова Ірина, Куцан Ольга</i> «Жіночий портрет» Рінальдо Болдріні, Італія, XIX ст.: реставрація, дослідження та ідентифікація персонажа	19
<i>Горська Наталя</i> Комунікація музею з відвідувачем. Книга відгуків	27
<i>Дзима Віта, Миколенко Лариса, Юрченко Ірина</i> Церква Покрови Пресвятої Богородиці в Каневі; передумови відродження та перспективи функціонування	39
<i>Льницька Любов</i> Енергія «колірної комунікації» в літературно-меморіальному музеї Максима Рильського	47
<i>Коритнянська Вікторія, Мацкевич Алла</i> Дослідження та реставрація гравюри Луї-Шарля Рюота Молодшого «Генріх IV» із зібрання Одеського музею Західного та Східного мистецтва	51
<i>Кохан Олена</i> Пам'яткоохоронна практика 1920-х рр. в інтерпретаційному вимірі сучасного музейництва: виставка Національного музею історії України «Рятував від небуття. Музейний простір і всесвіт особистості Федора Ернста»	57
<i>Курлов Віталій, Онопрієнко Наталя</i> Оклад Євангелія другої половини XVII ст. з гербом архімандрита Варлаама Ясинського: реставрація та дослідження	63
<i>Марченко Ганна</i> Ікона «Успіння» XIX ст. з Успенського собору Києво-Печерської лаври, написана на давньоруській плінфі. Реставрація та дослідження	79
<i>Мироненко Тамара</i> Церковне блюдо з парним зображенням преподобних Антонія Печерського та Іларіона Київського в зібранні Національного музею історії України	87

<i>Омеліна Світлана, Боровська Жанна</i> Наукова реставрація сакосу зі збірки Ізмаїльського історичного музею Суворова	99
<i>Павліє Олег</i> Тасмний архів української міжвоєнної (1918–1939 рр.), воєнної (1939–1945 рр.) і післявоєнної (1945–1991 рр.) еміграції в Чехословаччині, Польщі, Німеччині та Франції	104
<i>Рижова Ольга</i> Особливості іконографії ікони «Стрітєння Господнє» з іконостаса церкви Всіх Святих Києво-Печерської Лаври	114
<i>Русіна Інна</i> Збереження спадщини Г. М. Честахівського. Наукова реставрація в Одеській філії Національного наукового-дослідного реставраційного центру України	117
<i>Ховрич Сергій</i> Матеріально-технічне забезпечення музеїв і культурна зрілість нації	122
<i>Чапля Андрій</i> Мікологічне обстеження розписів Яна Генріка Розена в баптистерії костелу Марії Магдалини у Львові	126
<i>Шульц Ірина</i> Список творів Тараса Шевченка з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Уточнення атрибуції за маркуванням паперу	128
<i>Якубець Альона</i> «Символічна карта Європи» як зразок державної пропаганди у роки Першої світової війни (з колекції Національного музею історії України)	131

Повідомлення

<i>Dvalishvili Tamara</i> On preventive conservation of the heritage collections and preserving works in different storage	145
<i>Тимченко Тетяна</i> Щодо коректного українськомовного перекладу керівних документів сфери консервації-реставрації	148
Список скорочень	152
Відомості про авторів	155
Information about authors	158

*Manana Vardzelashvili,
Nikoloz Antidze*

**VARDZIA ROCK CUT COMPLEX:
PROACTIVE CONSERVATION AND MONITORING SYSTEM**

*The authorial team of the paper: Vardzelashvili M, Antidze N,
Margottini C, Spizzichino D, Elashvili M.*

Abstract. Vardzia Rock Cut Complex, as an outstanding sample of harmonious confluence of manmade and natural monument, is the most distinguished heritage of Georgian medieval, represented in the World Heritage Tentative List from 1993. Unfortunately, located in the most active seismic region of Georgia and same time being on one of the routes of major invasions it has suffered several dramatic destructions. Ongoing natural processes of rock weathering and erosion, combined with seismic tremors and thus frequent landslides and rock falls have been harming integrity of the site during the centuries and till recent time, causing the direct threat to its existence. So far, implementation of proactive safeguarding strategy to ensure the structural stability and a proper state of conservation of the Complex was an urgent issue to maintain integrity and authenticity of the Complex.

Internationally well-known expert, Prof. Claudio Margottini, represented ISPRA (Geological Survey of Italy), together with his strong scientific team from the UNESCO Chair of the Florence University was invited for methodological leadership of the pilot-project aimed at ensuring the safety and integrity of the Monument. The mainstream of the approach was mobilizing the respectful scientific-educational institutions of Georgia and establish their collaborative network with advanced Italian institutions for jointly working on the elaboration the most effective and less intrusive monitoring and conservation solutions.

While the first introductory activities have been done in 2012, the implementation time frame of the project was 2014-2019 and considered the elaboration and implementation of the urgent measures and long-term strategy to mitigate the rock fall and landslide hazards in Vardzia. Based on the interdisciplinary Italian-Georgian studies, established sustainable monitoring system and field missions, the Conservation Plan for urgent interventions was elaborated in 2015 that has been completed in 2019. The analyzing of monitoring data proves that the enormous efforts done jointly by Italian and Georgian experts were successfully for stabilization of rock movements and further deterioration of the Monument.

It is worthening to mention, that the novelty of the project approaches, as well as the substantial outcomes for the particular heritage site, as well as for the further improvement of the rock cut complexes monitoring and conservation methods in general, the project was granted by Europa Nostra Award 2021.

Печерний скельний комплекс Вардзіа: щодо превентивної системи охорони та моніторингу

Анотація. Печерний скельний комплекс Вардзіа (далі Комплекс) як чудовий зразок гармонійного поєднання рукотворних і природних пам'яток є найвидатнішою спадщиною грузинського середньовіччя; з 1993 р. пам'ятка включена у попередній список Всесвітньої спадщини. На жаль, Комплекс, який розташований у найактивнішому сейсмічному регіоні Грузії та водночас перебуває на одному з шляхів великих вторгнень, зазнав кількох драматичних руйнувань. Постійні природні процеси вивітрювання та ерозії гірських порід у поєднанні з сейсмічними поштовхами і частими обвалами ґрунту та каменепадями протягом століть і до останнього часу завдавали шкоди цілісності об'єкта, спричиняючи пряму загрозу для його існування. Реалізація протиаварійної стратегії охорони для забезпечення структурної стабільності та належного стану збереження Комплексу є актуальною і до цього часу.

Всесвітньо відомий експерт, проф. Claudio Margottini з ISPRA (Геологічна служба Італії), разом зі своєю високопрофесійною науковою командою з кафедри ЮНЕСКО Флорентійського університету був запрошений для методологічного керівництва пілотним проєктом, спрямованим на забезпечення безпеки та цілісності Комплексу. Основним напрямком підходу була мобілізація авторитетних науково-освітніх установ Грузії та встановлення співпраці з передовими італійськими установами для спільної роботи над розробкою найбільш ефективних і менш травматичних рішень для моніторингу та збереження Комплексу.

У той час як перші початкові заходи були проведені у 2012 р., загальні терміни реалізації проєкту становили 2014–2019 рр. та передбачали розробку та реалізацію невідкладних заходів та довгострокової стратегії щодо пом'якшення небезпеки каменепадів та зсувів у Вардзіа. На основі міждисциплінарних італійсько-грузинських досліджень, створеної стійкої системи моніторингу та польових місій у 2015 р. було розроблено Консерваційний план для невідкладних заходів, який було завершено у 2019 р. Аналіз даних моніторингу дозволяє говорити, що величезні зусилля, докладені експертами Італії та Грузії, успішно стабілізували рух гірських порід і призупинили подальше руйнування пам'ятки.

Варто зазначити, що завдяки новизні проєктних підходів, суттєвим результатам на конкретному об'єкті спадщини, а також для подальшого вдосконалення методів моніторингу та консервації скельних комплексів проєкт був відзначений премією Europa Nostra 2021.

Vardzia Rock Cut Complex, as an outstanding sample of harmonious confluence of manmade and natural monument, is the most distinguished heritage of Georgian medieval, represented in the World Heritage Tentative List

from 1993. Unfortunately, located in the most active seismic region of Georgia and same time being on one of the routes of major invasions it has suffered several dramatic destructions. Ongoing natural processes of rock weathering and erosion, combined with seismic tremors and thus frequent landslides and rock falls have been harming integrity of the site during the centuries and till recent time, causing the direct threat to its existence. Vardzia rock cut city destruction has reached the most dramatic state in the first half on 20th century, when several collapses have occurred on almost abandoned site. The extremely endangered condition of the monument is described in the reports of that period, then also several major interventions were made to stop the ongoing process of destruction. Interventions of that period were mostly point targeted, based on the technologies of that period. This way a massive concrete support wall in the facade of the monument was constructed, simple rainwater avoiding channels were laid out of stones on top of the monument, etc. These urgent measures were local/partial solutions not resolving the major problem of the monument – its ongoing process of natural destruction. The processes of deterioration become more and more dangerous for humans visiting the site. Even during the middle of 20th century site had average of 15,000 visitors per year, nowadays (as of 2019) this number has increased more than ten times, about 180,000 visitors. Worth mentioning that World Heritage Committee in 1999, while admitting its outstanding universal value, highlighted the need for improved protection management and legal framework of the nominee site. For this reason, the Committee referred the dossier back to the State authorities for implementing above mentioned improvements. During the 20th century and first decade of 21st century, the State tried its best to provide the stabilization measures of particular portions of damaged areas. During these years the main actions had been focused on controlled demolition of the weakened rocks (so called cleaning) by groups of climbers to avoid the uncontrolled processes of possible collapses equally dangerous for humans as well as for cultural heritage. No systematic multi-disciplinary survey had been implemented to elaborate the general plan for the safeguarding of the site.

Complexity of the dual, manmade and natural monument represents a major challenge for the protection and sustainable functioning of Vardzia. Therefore, implementation of proactive safeguarding strategy to ensure the structural stability and proper state of conservation of the Complex was an urgent issue to maintain integrity and authenticity of Vardzia Rock Cut Complex. Due to the lack of experience and knowledge in this specific field of

monitoring and conservation of rupestrian heritage sites, where the approach should be based mostly on the interdisciplinary earth sciences and advanced, low impact non-intrusive technologies, internationally well-known expert, Prof. Claudio Margottini, represented ISPRA (Geological Survey of Italy), together with his strong scientific team was invited for methodological assistance by National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia. From the other hand the National Agency mobilized the all scientific-educational institutions in Georgia for collaborating with Italian colleagues within the project. The leading methodological counterparty from Georgian site became Cultural Heritage and Environment Research Center of Ilia State University, providing active involvement of researchers and students. Capacity building and the knowledge transfer/sharing of public-private has been identified as the fundamental key issue and best road map for solving and approaching the problems affecting the site. While the first introductory activities have been done in 2012, The implementation time frame of the project was 2014-2019 and considered the elaboration and implementation of the urgent measures and long-term strategy to mitigate the rock fall and landslide hazards in Vardzia. Based on the interdisciplinary Italian-Georgian studies, established sustainable monitoring system and field missions, the Conservation Plan for urgent interventions was elaborated in 2015 that has been completed in 2019. The analysing of monitoring data proves that the enormous efforts done jointly by Italian and Georgian experts were successfully for stabilization of rock movements and further deterioration of the Monument. Another most important achievement of the project was the establishment of the complex monitoring system, that considers gathering a various data (movement, deformation, humidity, precipitation, temperature, seismic tremors, etc.) near real-time automatic processing followed by the further analyses by scientific team and as a result elaborating and implementation of particular hazards mitigation proposals that should ensure the long-term structural stability of Vardzia. Due to the successfully implemented pilot project, and based on the capacity built in Vardzia, since 2018 on the decision of Georgian Government, it was expanded to the “Rock Cut Heritage Safeguard State Program” and now involves several major rupestrian complexes in Georgia: Vanis Kvabebi, Uplistsikhe and David Gareja. The later one since 2018 is in the List of 7 most endangered heritage sites of Europa Nostra. Due to its interdisciplinary, modern approaches and technical advances, sustained monitoring approach, the project is also considered as a one of the kinds, also on international level.

The last, but not least achievement of the project is the established collaboration platform between Georgian and Italian scientific schools. This exclusive possibility of sharing of experience and knowledge jointly focusing on solving the stability problems in rock cut complexes in Georgia, has paramount impact on development of professional capacity and approaches of Georgian institutions. Therefore, the project demonstrates successful results of collaboration between partner countries in the field of cultural heritage and enhanced the institutional partnership of different scientific and educational institutions of Georgia and Italy.

It is worth mentioning, that the novelty of the project approaches, as well as the substantial outcomes for the particular heritage site, as well as for the further improvement of the rock cut complexes monitoring and conservation methods in general, the project was granted by Europa Nostra Award 2021. The received honorable Award proves the effectiveness of the applied techniques and highly motivates the working team to go forward to sustain and further development of the elaborated system of proactive monitoring and conservation of heritage values.

*Світлана Біскулова,
Олена Андріанова,
Олена Шостак*

**ДОСЛІДЖЕННЯ ГРАВЮР АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ
БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ**

Анотація. В даній статті представлені результати досліджень дев'яти гравюр Альбрехта Дюрера з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Комплексна експертиза відбитків була здійснена спільно науковцями музею та БНТЕ «АРТ-ЛАБ» при підготовці до ювілейної виставки «Код Дюрера». Технологічна експертиза, проведена оптичними та фізико-хімічними методами – рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА) і інфрачервона спектроскопія (ATR-FTIR), – дозволила встановити техніку створення гравюр, ідентифікувати виявлені водяні знаки паперу та визначити час виготовлення відбитків за елементним складом і ступенем старіння паперу, що дало можливість уточнити музейну атрибуцію гравюр Дюрера. Проведені дослідження показали, що відбитки виконані з авторських дошок.

*Svitlana Biskulova,
Olena Andrianova,
Olena Shostak*

**Study of engravings by Albrecht Dürer from the collection
of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art**

Abstrakt. Research results of the nine engravings of Albrecht Dürer from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts were presented in this article. The scientists from the museum together with BSTE «ART-LAB» executed complex expertise of the stamps during the preparation for the anniversary exhibition «Dürer's Code». Technological expertise that was executed by using optical and physic-chemical methods – X-ray fluorescence analysis (XRF) and infrared spectroscopy (ATR-FTIR), – allowed to define engraving technic, identify detected paper watermarks and determine the time of the stamps' determine according to the elemental composition and degree of aging of the paper, which made it possible to clarify the museum attribution of Dürer's engravings. The conducted research showed that the stamps were made from author's boards.

У 2021-му р. весь світ відмічав 550-річчя від дня народження найвеличнішого майстра Північного Відродження Альбрехта Дюрера

(1471–1528). На Віденській виставці в Альбертині, проведеній у 2019-му р., було представлено більш ніж 140 робіт митця, що дало можливість відвідувачам ознайомитись із його творчістю як малювальника, гравера, живописця, теоретика мистецтва та філософа [1]. У Музеї Ханенків на ювілейній виставці «Код Дюрера. Графічні твори майстра та послідовників з колекції Музею Ханенків» було представлено 11 відбитків художника [2], один з яких наведено на ілюстрації 1. Дюрер жив під час глибоких релігійних, культурних, інтелектуальних та художніх перетворень, що охоплюють періоди пізнього Середньовіччя, Відродження та Реформації [3]. Художник значно вдосконалив новітню технологію друкованої справи, надавши мистецтву гравюру нового статусу, якого воно раніше не мало. Твори Дюрера вже за життя художника мали величезний попит, їх копіювали і підробляли, авторські дерев'яні дошки активно використовувалися до XIX ст. включно.



Лл. 1. А. Дюрер «Немезида», 1501–1502, 333 x 231 мм, папір, гравюра різцем

Під час підготовки до проведення виставки «Код Дюрера» вчені музею разом із науковцями з БНТЕ «АРТ-ЛАБ» провели дослідження дев'яти гравюр з метою уточнення їхньої атрибуції. Стилiстичний аналіз [3] не викликав сумнівiв щодо справжностi гравюр Дюрера (всi вони виконанi з авторських дошок, але для встановлення часу створення вiдбиткiв [4] необхiдним було проведення технологiчної експертизи, яка є невид'ємною складовою сучасного комплексного пiдходу до вивчення пам'яток свiтової культури. Перелiк досліджених вiдбиткiв Альбрехта Дюрера наведений у таблицi 1.

Таблиця 1. Перелік досліджених відбитків Альбрехта Дюрера з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (дані наведені згідно з музейною документацією).

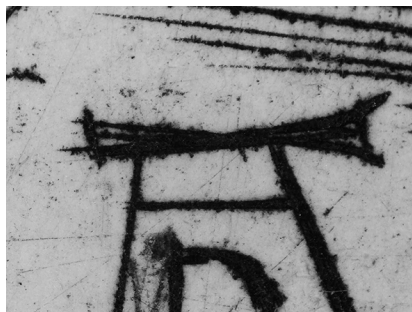
№ п/п	Назва, інв. номер	Час створення	Розміри, мм	Техніка виконання
1	Малий нарочний (The Little Courier), 4234 Гр	1496	110 x 76	Гравюра на міді
2	Прогулянка (Walk/Cavalier and Lady), 3469 Гр	1498	195 x 121	Гравюра на міді
3	Мадонна з Немовлям та мавпою (Madonna with the Monkey), 472 Гр	1498	200 x 131	Гравюра на міді
4	Немезида (Nemesis/The Great Fortune), 4244 Гр	1501–1502	333 x 231	Гравюра різцем
5	Герб із левом та півнем (Coat of Arms with a Lion and a Cock), 3470 Гр	1502	187 x 122	Гравюра різцем
6	Воскресіння (The Resurrection), 4238 Гр	1510	393 x 275	Дереворит
7	Зішестя у пекло, із серії «Великі страсти» (Christ in Limbo, from The Large Passion), Гр-4237	1510	391 x 280	Дереворит
8	Моління про чашу (Christ on the Mount of Olives), Гр-4249	1515	217 x 151	Офорт на залізі
9	Пейзаж з гарматою (Landscape with Cannon), Гр 4248	1518	217 x 322	Офорт на залізі

При експертизі гравюр застосовували оптичні та фізико-хімічні методи [5–6]. До оптичних методів відносять огляд у видимому, ультрафіолетовому (УФ) та інфрачервоному (ІЧ) ковзному і наскрізному світлі, а також мікроскопічні дослідження. Оптичні методи дають можливість встановити технологічні особливості та попередній час виготовлення паперу, ідентифікувати маркування аркуша (сітка верже і філіграні). За допомогою мікроскопа можна зафіксувати стан збереження гравюр, вивчити морфологію паперу та визначити техніку нанесення відбитка.

Фізико-хімічні методи дозволяють провести аналіз паперу і використаних при створенні відбитків фарб та здійснити датування гравюр. Рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА) дає можливість встановити елементний склад паперу [7–9] та визначити хронологічні межі його виготовлення за основними компонентами та мікродомішками. За допомогою методу інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням

(ATR-FTIR) можна провести аналіз його волокнистого складу, ідентифікувати наповнювачі та проклейки паперу, склад фарби відбитків, а також оцінити ступінь старіння паперу [5].

На всіх гравюрах присутні всесвітньо відомі монограми Альбрехта Дюрера «AD», виконані у тих самих техніках, що і відбитки, аналогічною фарбою чорного кольору (*ил.2-4*).



Ил. 2. Монограма нанесена чорним чорнилом у техніці гравюри різцем.

А. Дюрер «Прогулянка», 1498, 195 x 121 мм, папір, гравюра на міді

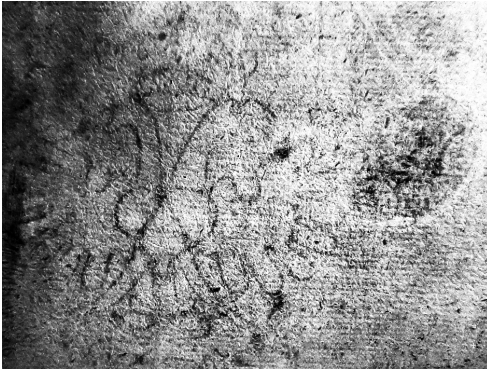


Ил. 3. Монограма (фрагмент) та дата нанесені чорним чорнилом у техніці дереворита. А. Дюрер «Воскресіння Христове», 1510, 393 x 275 мм, папір, дереворит

Візуальне дослідження гравюр Альбрехта Дюрера показало, що вони виконані на тонкому папері товщиною 0,2 мм, який у результаті природного старіння набув невираженого кремового відтінку. Вісім відбитків наклеєні на підкладки з білого щільного картону, на зворотах яких присутні інвентарні номери музею. Папір гравюр ручного виробництва (у наскрізному світлі виявлено лінії паперовідливної сітки), має шорстку поверхню, яка є типовою для паперу, висушеного без пресування. Частота розташування вержерів – 10–12 ліній/см, відстань між понтюзо коливається залежно від типу паперу і становить 24–25 до 31–32 мм. Ручне виробництво паперу було поширене у Європі з середини XII до початку XX ст. [4–6]. Мікроско-



Ил. 4. Зображення у техніці офорта. А. Дюрер «Моління про чашу», 1515, 217 x 151 см, папір, офорт на залізі



*Іл. 5. Водяний знак 1580–1610-х рр. А. Дюрер
«Пейзаж з гарматою», 1518, 217 x 322 мм,
офорт на залізі*

підні дослідження дозволили встановити техніку виконання відбитків (дереворит, гравюра різцем, офорт) за їхніми характерними ознаками та підтвердити музейні дані.

В видимому наскрізному світлі виявлено філіграні аркушів двох відбитків: гравюра «Герб із левом та півнем» має водяний знак «Велика тіара, вузької форми», який є типовим для паперу 1480–1525-го рр. (іл. 5) [7, 374]; папір офорту

«Пейзаж з гарматою» має філігрань, що зображує двоголового орла під короною, на грудях, що мають форму серця, розміщена літера «А», що вказує на виготовлення паперу у 1580–1610-х рр. [10, 50–58].

Дослідження гравюр в УФ-світлі показали, що папір основ має різний характер світіння, що може пояснюватися поверхневими забрудненнями аркуша та застосуванням реставраційних заходів: для аркушів відбитків № 1–3 та 7 спостерігається невиражена сірувато-бежева флуоресценція, для паперу гравюр № 4–6 та 8 – нерівномірне насичене світло-бузкове світіння, папір відбитку № 9 виглядає тьмяно-блакитним зі численними плямами невираженого світло-бузкового відтінку. Виявлено поодинокі цятки фоксингів, що мають яскраво-оранжеву флуоресценцію. Чорнило підписів і зображень на всіх творах в УФ-світлі виглядає темно-фіолетовим (не флуоресціює), що є типовим для чорних пігментів.

Огляд гравюр в ПЧ-діапазоні показав, що чорнило зображень, авторських монограм і дат на гравюрах виглядає чорним, що є характерним для чорних пігментів на основі вільного вуглецю.

Методом РФА було встановлено елементний склад паперу гравюр, що дозволило виділити хронологічні періоди виробництва аркушів [5–6, 11–13]. Дослідження показали (таблиця 2), що основними елементами у складі паперу є кальцій (54–84%) та залізо (11–26%), як мікродомішки виявлено марганець (1–3%), цинк (1–5%, за винятком паперу відбитків №1 та 9), свинець (1–7%) і мідь (2–6%). Встановлений склад є типовим

для паперу, виробленого ручним способом з ганчір'я до XVIII–XIX ст. [14]. Наші попередні дослідження показали [5], що концентрації Zn, Pb і Mn в історичному папері зменшуються у певній послідовності, а саме, $Mn > Zn > Pb$. Саме така послідовність виявлена у папері відбитків № 5–6. У більшості досліджених зразків паперу це співвідношення змінюється, що можна пояснити багаторазовими реставраційним втручанням [12]. У папері двох гравюр (№1 та 9) виявлено значний вміст сполук цинку (таб. 2), що потребує подальшого аналізу. Поодинокі зразки паперу із значним вмістом цинку зустрічаються з кінця XVI ст. (зокрема карта «View of Kampen» з колекції Музею Ханенків, видана у 1597-му р.). До того ж періоду (1580–1610-ті рр.) відноситься папір відбитка № 9 згідно з ідентифікованими філігранями. Дослідження елементного складу паперу еталонних датованих об'єктів методом РФА будуть продовжені, що дозволить збільшити базу даних та уточнити хронологічні межі виготовлення відбитків.

Таблиця 2. Результати дослідження складу паперу відбитків фізико-хімічними методами

№ п/п	Час створення (музейна атрибуція)	Елементний склад паперу (РФА)	Порівняльний вік паперу (ІЧ-спектроскопія)
1	1496	Ca (54%) Fe (20%) Zn (18%) Pb (6%) Cu (3%)	Кінець XVI – перша половина XVII ст.
2	1498	Ca (70%) Fe (19%) Zn (5%) Pb (4%) Cu (2%)	Кінець XV – перша половина XVI ст.
3	1498	Ca (64%) Fe (26%) Zn (4%) Cu (3%) Pb (2%) Mn (2%)	-
4	1501–1502	Ca (65%) Fe (18%) Pb (7%) Zn (5%) Mn (3%) Cu (2%)	Перша половина XVI ст.
5	1502	Ca (84%) Fe (11%) Mn (2%) Zn (2%) Pb (1%)	Перша половина XVI ст.
6	1510	Ca (70%) Fe (17%) Cu (6%) Mn (3%) Pb (2%) Zn (1%)	Перша половина XVI ст.
7	1510	-	Перша половина XVI ст.
8	1515	Ca (77%) Fe (14%) Zn (4%) Pb (2%) Cu (2%) Mn (1%)	Перша половина XVI ст.
9	1518	Ca (61%) Fe (15%) Zn (13%) Cu (4%) Pb (3%) K (3%)	Друга половина XVI ст.

Дослідження методом ІЧ-спектроскопії були використані для визначення волокнистого складу паперу, типу проклейки і наповнювачів, а також встановлення складу чорнила відбитків. Для оцінки ступеня старіння паперових основ був задіяний порівняльний аналіз із еталонними зразками паперу датованих робіт XIV–XIX ст. [5].

Проведені дослідження складу чорного чорнила гравюру Альбрехта Дюрера методом ІЧ-спектроскопії показали наступне. Як в'язиво чорнила у всіх відбитках ідентифікована олія. Як чорний пігмент у складі чорнила відбитків гравюру № 1–8 був використаний чорний пігмент Ivory black (палена кістка), в чорнилі роботи №9 виявлено сажу.

Аналіз волокнистого складу паперу показав, що основи гравюру Дюрера виготовлені з целюлози однорічних рослин (про це свідчить відсутність в ІЧ-спектрі смуги поглинання лігніну, [4–5]). Як наповнювачі паперу ідентифіковано каолін (№ 1 та 4–7) і крейда (№ 1, 6 та 8–9). Папір аркушів проклеєно тваринним клеєм, що є типовим для паперу, виготовленого до початку XX ст. [5]. Слід зазначити, що зменшення інтенсивності амідної смуги поглинання (1540 см^{-1}) в структурі клею свідчить про його деструкцію у результаті природного старіння.

З метою уточнення часу створення гравюру Альбрехта Дюрера була проведена оцінка ступеня старіння паперу відбитків шляхом порівняння їхніх ІЧ-спектрів зі спектрами еталонних датованих зразків XIV–XIX ст. [5] Аналіз ІЧ-спектрів паперу досліджених робіт показав (табл. 2), що вік паперу гравюру 2 відповідає кінцю XV–першій половині XVI ст., гравюру 4–8 – першій половині XVI ст., що узгоджується з музейною атрибуцією. Елементний склад та ступінь старіння паперу відбитків № 1 та 9, а також виявлений водяний знак свідчать про виготовлення відбитків наприкінці XVI–у першій половині XVII ст. з авторських дощок. Значні реставраційні втручання не дозволяють однозначно встановити ступінь старіння аркуша відбитка 3, однак, елементний склад паперу не протирічить створенню гравюру у 1498-му р.

Отже, комплексні дослідження гравюру Альбрехта Дюрера дозволили встановити, що всі відбитки виконані з авторських дощок, визначити технологічні та морфологічні особливості паперу основ, їхній елементний і волокнистий склад, ідентифікувати склад чорнила. На основі проведених досліджень з використанням неdestructивних оптичних та фізико-хімічних методів встановлено час створення паперу відбитків, показано, що поєднання методів РФА та ІЧ-спектроскопії є ефективним підходом при аналізі та датуванні історичного паперу. Ця інформація

може бути корисною мистецтвознавцям, реставраторам та зберігачам музейних колекцій.

Джерела і література

1. <https://www.albertina.at/en/exhibitions/albrecht-duerer/> (останнє звернення 10.09.2022)
2. <https://khanenko.museum/uk/arhiv-podiy>. Код Дюрера. Графічні твори майстра та послідовників з колекції Музею Ханенків – Київ, Фенікс, 2021. 48 ст., іл.
3. *Arnolfini, Erwin*. The Life and Art of Albrecht Dürer. (1943), Princeton, NJ, Princeton University Press, 1955 FOURTH EDITION.
4. *Андріанова Е.Б., Бискулова С.А., Шостак Е.Д.* Исследование и переатрибуция двух ксилографий Альбрехта Дюрера из коллекции Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності // Зб. наук. праць міжнародної науково-практичної конференції (07–08 червня 2018 р., Київ). К.: НАКККиМ, 2018. С.10-13.
5. *Андріанова О.Б., Бискулова С.О., Перевальський В.Є., Чусьва К.Є., Шостак О.Д.* Наука. Мистецтво. Студії. Освіта. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції Музею Ханенків. Методичний посібник. Київ: Видавництво «Фенікс», 2020. 60 с.
6. *Андріанова О., Бискулова С., Фесенко О.* Дослідження паперу сучасними методами неструктивного аналізу та визначення часу його виробництва // Вісник Львівського університету. Серія хімічна. Вип. 57. Ч. 1. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. С. 212–218.
7. *Лихачёв Н.П.* Палеографическое значение бумажных водяных знаков. Ч. II. Предметный и хронологические указатели / Н.П. Лихачёв. – Санкт-Петербург : Типография «В.С. Балашёв и К», 1899. 591 с. ; ил. С. 374–375.
8. Katalog der Ausstellung der Kupferstiche und Holzschnitte von Albrecht Dürer aus der H. A. Cornill-d'Orville'schen Sammlung zu Frankfurt a/M. veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstifte Mai-Juni. München, Bayerische Staatsbibliothek - Art. 223, 1889.
9. *Meder, Joseph; Dürer, Albrecht* [Ill.] Dürer-Katalog: ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien, 1932.
10. *Мальгина А.А.* Рисунок приема польского посольства Лжедмитрием I в Грановитой палате 3 (13) мая 1606 г. в рукописи из Библиотеки герцога Августа г. Вольфенбюттель (Германия): источниковедческое исследование // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языковедение. Культурология. 3(24), 2017. С. 50–58.

11. *Manso M., Carvalho M. L.* Elemental identification of document paper by X-ray fluorescence spectrometry // *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, 2007. P. 164-170.

12. *Manso M., Costa M., Carvalho M. L.* Comparison of elemental content on modern and ancient papers by EDXRF // *Applied Physics A.*, 2008. P. 43-48.

13. *Manso M. et al.* Investigation of the Composition of Historical and Modern Italian Papers by Energy. 1 (65), 2011. P. 52-59.

14. *Hubbe, Martin A., and Cindy Bowden.* Handmade paper: A review of its history, craft, and science // *BioResources*, 4.4 (2009): 1736–1792. p.1751-1752.

*Ірина Глебова,
Ольга Куцан*

«ЖІНОЧИЙ ПОРТРЕТ» РІНАЛЬДО БОЛДРІНІ, ІТАЛІЯ, ХІХ СТ.: РЕСТАВРАЦІЯ, ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ІДЕНТИФІКАЦІЯ ПЕРСОНАЖА

Анотація. Мета статті є огляд реставраційних та хіміко-фізичних заходів, які дозволили врятувати картину від руйнування, надати експозиційного вигляду та встановити її автентичність. Важливою частиною дослідження твору є його атрибуційне вивчення, внаслідок якого встановлено ім'я зображеної жінки – доньки художника Емілії Болдріні, видатної італійської оперної співачки, яка підкорила своїм голосом багато європейських сцен. Особливого значення портрет набуває й в історичному аспекті - Рінальдо та Емілія Болдріні були пов'язані з Одесою середини ХІХ ст. Художник є одним із засновників міського Товариства красних мистецтв, а співачка чотири роки була примадонною Одеського оперного театру. Таким чином, портрет із фондів музею запроваджено не лише в експозицію, а й у науковий обіг.

*Iryna Hlebova,
Olha Kutsan*

“Female portrait” by Rinaldo Boldrini, Italy, 19th century: restoration, research and identification of the character

Abstract. The purpose of the article is to have a look at those restoration activities, chemical and physical approaches that helped save the painting from destruction, gave it an expositional look and defined its authenticity. An important part of the study of the work of art is its attributional research, which made it possible to define the personality of the woman depicted in the portrait. Her name is Emilia Boldrini, the daughter of artist Rinaldo Boldrini, prominent Italian opera singer, whose voice won the audiences of many European countries. The portrait is of interest from the historical point of view as well. The names of Rinaldo and Emilia Boldrini were connected with Odesa in the middle of the 19th century. The artist was one of the founders of Odesa Association of Fine Arts, and the singer had been a prima donna of Odesa Opera House for 4 years. Thus, the portrait from the collection of the museum has become not only the exposition item, but also the subject of scientific research.

Влітку 2021 р. в Одеському музеї західного та східного мистецтва відбувся великий виставковий проект «Час портрета», у якому взяли участь 38 портретів із фондів музею, виконаних у різних техніках майс-



Іл. 1. Експозиція виставки «Час портрету». ОМЗіСМ, 2021

трами багатьох художніх шкіл Західної Європи (іл. 1). 20 картин було показано вперше. Серед них справжнім відкриттям став «Жіночий портрет» пензля італійського художника XIX ст. Рінальдо Болдріні (дерево, олія, 119 × 99, інв. № ЗЖ-221), внизу ліворуч є авторський підпис і дата: R. Boldrini Fecet anno 1857 (іл. 2). Джерело надходження невідоме,

проте є акт реевакуації від 10.01.1946, який свідчить про викрадення картини під час румунсько-німецької окупації Одеси та повернення її до музею. Таким чином, нам відомо, що вона зберігалася в музеї до 1941 року [1]. У глибинах фондів цей чудовий портрет був захований упродовж багатьох років і немає жодних свідчень, що він коли-небудь експонувався.



Іл. 2. Р. Болдріні «Жіночий портрет» (до реставрації). ОМЗіСМ

Твір виконаний на дерев'яній основі, що складається з різномасштабних за конфігурацією і розміром частин, закріплених нерівномірним паркетажем (іл. 3). Спостерігаються розломи та втра-

ти дерев'яних пластин внаслідок рухливості частин основи, сліди старого ремонту. Під час реставраційних робіт основу по всіх кутах було доповнено. Дерев'яний щит картини підклеєно, скріплено рухомі частини та відпресовано. На жаль, основу під паркетом вирівняти не вдалось. Утраги фарбового шару на ґрунту зосереджені на зламах основи та краях тріщин. Зв'язок між ґрунтом і фарбовим шаром незадовільний. Поверхня фарбового шару картини постраждала через рух основи картини. Проведено укріплення лицевого і зворотного боку твору, фарбового шару та ґрунту. Підведено реставраційний ґрунт в місцях утрат. Знято поверхневі забруднення, упресовані в структуру малярства, а також із зворотного боку. Потоншено і вирівняно захисну лакову плівку. Твір покрито новим захисним шаром лаку, проведено тонування в місцях втрат в тон авторського живопису (іл. 4). Під час реставрації стало краще видно останню цифру в даті створення портрета. Раніше вважалося, що картина написана у 1851 р., ця ж дата зазначена й в інвентарній книзі, однак портрет створений у 1857 р., що дуже важливо для підтвердження ідентифікації зображеної жінки.



Іл. 4. Р. Болдріні «Портрет Емілії Болдріні» (після реставрації). ОМЗіСМ



Іл. 3. Р. Болдріні «Жіночий портрет» (зворотна сторона). ОМЗіСМ

Завідувачкою відділу наукових досліджень Одеської філії ННДРЦУ Боровською Ж. М. проведено фізико-хімічне дослідження матеріалів живопису з за-

кріто новим захисним шаром лаку, проведено тонування в місцях втрат в тон авторського живопису (іл. 4). Під час реставрації стало краще видно останню цифру в даті створення портрета. Раніше вважалося, що картина написана у 1851 р., ця ж дата зазначена й в інвентарній книзі, однак портрет створений у 1857 р., що дуже важливо для підтвердження ідентифікації зображеної жінки.

стосуванням мікроскопічного, мікрохімічного, гістохімічного методів аналізу. Методом мікроскопічного аналізу на картині виявлена стратиграфічна структура живопису: двошаровий ґрунт, кольорові підмалювки, основні фарбові шари, лесування, поверхневий шар лаку. Мікрохімічні дослідження визначили склад двошарового ґрунту. Нижній шар – білий, складається із свинцевих білил з додаванням крейди, в'язиво – олійне-клейове; верхній шар – темно-коричневий. В якості наповнювача використані умбра, чорний вугільний пігмент; в'язиво – олійне.

Фарбовий шар – досить рівномірний, середньої товщини. Живопис багатшаровий. Поверх щільного підмалювка нанесені тонкі основні фарбові шари, деякі із слабо виразною фактурою. На світлих білильних ділянках портрета: обличчі, зображенні рук, сукні – живопис більш пастиозний і щільний; тонкіші і напівпрозорі фарбові шари – в тінях, на тлі. Тіні на обличчі підкреслюються напівпрозорими лесуваннями. У картині використані тонко терті пігменти, переважно, у сумішах фарб. Білий пігмент – свинцеві білила; сині – берлінська блакить та ультрамарин; червоний – крапак мареновий; жовтий – світла вохра; зелені фарби – складові: берлінська блакить з додаванням вохри; коричневий – умбра. В'язиво фарбових шарів – олійне. Покривний шар-плівка жовтуватого тону, нерівномірна, з потертостями по краях та фарбовій поверхні живопису. Висновок фізико-хімічного дослідження: технологічні характеристики картини «Жіночий портрет», такі як склад ґрунту, шарова структура живопису, набір пігментів повністю відповідають даті, зазначеній на портреті.

Паралельно продовжувалося дослідження картини: збір матеріалу про художника з метою встановлення особистості жінки, зображеної на портреті. Рінальдо Болдріні, художник і реставратор з Болоньї, фігура дуже важлива для культури Одеси: у 1865 р. він був одним із засновників Одеського товариства красних мистецтв, яке відіграло важливу роль у художньому житті міста. Болдріні також був учасником перших двох виставок Товариства у 1865 р., на яких були показані його картина «Гера і Леандр» і зроблені їм чотири копії з картин старих майстрів [2]. Доля їх невідома. Сам себе він характеризував у наступному оголошенні в газеті «Одеський вісник» від 1 березня 1862 р.: «Італійський художник, професор Болонської академії, повернувшись до Одеси, і проживаючи в будинку на розі вулиці Поштової та Італійської (будинок Попудова), пропонує свої послуги для написання церковних картин, портретів, як і виправлення картин старовинних художників» [3]. Точні дати його на-

родження та смерті невідомі. Протягом 1865 р. він сплачував членські внески у Товаристві красних мистецтв, але у 1866 р. навпроти його прізвища з'явився хрестик, який означав його смерть.

У фондах музею Galleria d'Arte Moderna (Болонья) зберігаються всього дві картини художника, написаних в академічній манері: «Чарівниця Цирцея» та «Девкаліонський потоп» [4]. Таким чином, музейний портрет має особливе значення: це єдина відома нам картина Болдріні у Одесі. Виникає логічне питання: хто на ній зображений? Хто ця жінка з недовірливим поглядом, одягнена зі смаком та витонченістю?

Подальше вивчення портрету привело до несподіваної відповіді: художник зобразив на портреті свою доньку Емілію Болдріні (1822–?), яка, на відміну від батька, набула європейської слави – у 1830–1840-х рр. вона була знаменитою оперною співачкою. Для порівняння ми використали три її літографічні портрети. На першому, 1837 р., їй 15 років, про що свідчить напис (іл. 5). Незважаючи на те, що одеський портрет написано через 20 років, схожість зображених жінок не викликає сумнівів. На користь цього вказують овал обличчя, маленький рот, широко розставлені світлі очі та головна відмінна риса обох жінок – великий ніс із горбинкою трохи нижче за перенісся. Дві інші літографії 1842 та 1844 рр. також показують схожість із жінкою на музейному портреті (іл. 6; 7). На літографії 1844 р. руки співачки прикрашені браслетами, один із яких одягнений на її руку на музейному портреті. На літографіях 1837 та 1842 рр. вміщено вірші-панегірики, що прославляють талант молодого співачки.

Емілія Болдріні народилася у Болоньї у 1822 р. З її офіційної біографії: «Її батьки, Рінальдо Болдріні, художник, і Марія Гардіні, з усією ніжністю любили дочку і дбали про неї. Коли Емілії виповни-



Іл. 5. Невідомий художник
«Портрет Емілії Болдріні». 1837.
Літографія



Лл. 6. А. Гульєльмі «Портрет Емілії Болдріні». 1842. Літографія



Лл. 7. Г. Корнієнті «Портрет Емілії Болдріні». 1844. Літографія

лося сім років, батьки вирішили, що музика буде головною галуззю її освіти. Дівчинка мала неабияку схильність до музики і займалася з великим задоволенням. У 12 років її віддали на навчання до видатного майстра Луїджі Ронці, який за дуже короткий час привів її сопрано в стан, коли вона могла йти на сцену» [5]. Дебют відбувся 1837 р. в оперному театрі Болоньї. Він пройшов настільки успішно, що музичні критики оголосили про народження нової зірки, адже «зірці» було всього 15 років! Тоді ж була виконана перша літографія з її портретом. Кар'єра співачки продовжувалася у багатьох містах Італії та за її кордонами. Літографія 1844 р. виконана під час гастролей у Лісабоні, де 24 квітня 1842 р. у театрі Сан Карлуш, пройшов тріумфальний виступ Емілії Болдріні, під час якого її викликали на поклони не менше десяти разів. Унизу, на літографії, вміщено вірші, сенс яких можна висловити так: «Молода дівчина, така гарна, з прекрасним бельканто. Її перевага у її щирості». Після Лісабона, де вона провела майже рік, були Амстердам, Барселона, Корфу, Берлін. Слава співачки стала всеєвропейською.

Далі у її кар'єрі з'являється Одеса. «У 1848 р. Емілія Болдріні – примадонна італійської опери в Одесі. Її виступи відрізнялися блискучою вокальною технікою та художнім смаком. Наприкінці жовтня 1852 р. вона вийшла з міста, залишивши у пам'яті одеситів талановиті образи Сафо, Норми, Лукреції та інших» [6, 35]. В Одесі сталася важлива подія у житті співачки: тут вона вийшла заміж за багатого чоловіка [7]. У Болонью вона повернулася у 1852 р., через 4 роки; про її чоловіка нічого невідомо, артистка ніколи його не згадувала. Емілія Болдріні знову виступає в Італії, її називають видатною співачкою поруч із Марселлою Лотті. Проте 1853 р. її кар'єра різко обривається. На Блакитному березі, в оперному театрі Ніцци, з Болдріні розривають контракт через стан її здоров'я – співачка втратила голос. Безумовно, це була для неї трагедія, адже їй було лише 31 рік. Через 4 роки, у 1857 р., батько напише її портрет, який пізніше привезе із собою до Одеси. На ньому Емілії 35 років, але як вона запекла! Її губи щільно стиснуті, а погляд висловлює настороженість та недовіру. На голові у неї чорна жалобна мереживна пов'язка, яка контрастує з білою сукнею. По кому вона носить жалобу? Чому обручка у неї, католички, на правій руці? Можливо, вона вдова (у католиків вдови іноді надягають у католиків вдови іноді надягають обручку померлого чоловіка на праву руку на праву руку). Тут ми вступаємо в область припущень. Як склалося подальше життя Емілії Болдріні – невідомо. Невідомий і рік її смерті. Через 5 років після створення цього портрета Рінальдо Болдріні приїде до Одеси, зануриться у культурне та громадське життя міста та відіграє у ньому значну роль. Портрет коханої дочки він привіз із собою. Батько став свідком блискучої кар'єри Емілії та її краху. Він написав портрет гарної витонченої жінки, що має вишуканий смак, але нічим не пом'якшив це суворе обличчя, ніби розділяючи разом з нею її нелегку долю. Є ще один важливий момент на користь правильної ідентифікації, хоч і непрямий: портрет не був замовним, художник написав його для себе, користуючись тими матеріалами, які були у нього під рукою – про це говорить його дерев'яна основа, оброблена, м'яко кажучи, своєрідним чином, досить грубо і неестетично, а втім у фарби додав дорогий ультрамарин, який так гарно виглядає в бірюзовій сережці та ефектній оббивці софи.

Після завершення виставки «Час портрету» і закінчення реставраційно-дослідницької роботи «Портрет Емілії Болдріні», за рішенням вченої ради музею, був введений в експозицію і зайняв місце поряд з іншими історичними портретами видатних людей, пов'язаних своїми долями з Одесою.

Джерела і література

1. Акт № 39 від 10 січня 1946 р. // Архів ОМЗіСМ.
2. Catalogue de L'exposition de la Societ  des Beaux-Arts. – Odessa, 1865. – Р. 9, 11.
3. Одесский вестник : газета. – 1862. – 01 березня // Фонди Одеської національної наукової бібліотеки.
4. Galleria d'Arte Moderna. URL: <http://www.mambo-bologna.org/identitaestoria/storiadelmuseo/gam/>
5. Boldrini Rinaldo: Opere dell'autore // Collezione on-line. Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo). URL: <http://www.mambo-bologna.org/collezioneonline/collezioneistorica/autori/autore-90/>
6. *Варварцев М.* Італійці в Україні (XIX ст.) : Біографічний словник діячів культури / відп. ред. В. А. Смолій ; НАН України, Інститут історії України. – Київ : Інститут історії України, 1994. – 196 с.
7. K nigsstadisches Theatre // Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. – 1848. – 13. April (Nr. 88). URL: https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=1&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP24353991-18480413-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=3&tx_dlf%5Bpagegrid%5D=0&cHash=8eabb97ef7f8b4caa70241af8f8f0839

Наталія Горська

КОМУНІКАЦІЯ МУЗЕЮ З ВІДВІДУВАЧЕМ. КНИГА ВІДГУКІВ

Анотація. Одним із напрямків комунікації системи «Музей та відвідувач» є текст відгуків, залишених відвідувачами Національного заповідника «Києво-Печерська лавра», який розглядається як основне інформаційне джерело.

Natalya Gorska

Communication between museum and its visitors. Guestbook

Abstract. One of the ways of communication within the “Museum and visitor” system is the text of a review left in the Guestbook by the visitors of the National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”, which is considered the main source of information.

Відгук ми розглядаємо як історичне джерело, що фіксує історію Заповідника («тут і зараз»), як результат діяльності співробітників та установи в оцінці відвідувача, спираючись на наведені факти та суб'єктивну оцінку та інтерпретацію їх автором відгуку.

В статті йдеться про результати проведеного контент-аналізу Книги відгуків Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Дослідження охоплює часовий проміжок у 12 років (2009–2021 рр.).

Зосереджено увагу тільки на одному аспекті, на наданій у відгуках особистій інформації, щодо місця проживання.

Сучасний український музей перебуває у постійному контакті та взаємодії з музейною публікою.

Матеріальним свідченням комунікації відвідувача музейної експозиції та музейної екскурсії стає відгук, залишений власноруч гостями закладу, в якому у вільній, часом дуже емоційній формі, надається оцінка як музейному продукту, так і музейному закладу в цілому. Відгук стає посланням-зверненням від одного комунікатора до іншого. Тому для нас є цікавою та важливою думка про Заповідник, його експозиції, виставки, персонал, викладена у відгуку. Отримана через відгук як позитивна, так і негативна оцінка, спонукатиме заклад до проведення певних заходів, іноді до кардинальних змін задля удосконалення ефективності його діяльності. Цікавою та корисною для музейного закладу є також особиста інформація, надана відвідувачем, аналіз якої допомагає

зрозуміти потреби туриста, оцінити рівень його сприймання музейної території та експозиції. Розглянемо лише один аспект, який викладено у відгуках, а саме надану особисту інформацію стосовно місця проживання респондента-автора відгуку.

Текст відгуків у даному випадку нами розглядається як інформаційне джерело, яке формується та вивчається на території Заповідника (не виходячи за його межі), відображає реальність Заповідника відповідно до суб'єктивного сприйняття відвідувачів.

Під час проведення дослідження до розгляду взято 387 відгуків, внесених респондентами до Книги відгуків. Часовий проміжок, що відслідковується дослідженням, охоплює 12 років – з 3 травня 2009 до 6 березня 2021 року. У своїй більшості відгуки написані російською, українською, менше англійською, італійською, польською. Усі відгуки опрацьовані та взяті до уваги. Дати фіксують перший та останній запис у Книзі відгуків. Залишені відгуки свідчать про тенденції, які простежуються у відвідуванні території Заповідника, що надає можливість після аналізу накреслити шляхи удосконалення діяльності закладу на перспективу.

Розглянемо співвідношення загальної кількості відвідувачів до загальної кількості залишених відгуків.

У процесі дослідження з'ясовано, як часто відвідувач має бажання надати свою оцінку відвідування Заповідника. Часовий проміжок, викладений у відгуках, охоплює майже 12 років. Звісно, відвідування Заповідника кожного року було різним, різною є також кількість відгуків. Усього в ці роки Заповідник відвідало близько 6 млн. 115 тис. осіб, на які припало 387 відгуків, тобто 0,0063 % із загальної кількості відвідувачів залишили відгук про відвідування Заповідника. Кількість відвідувань заповідника має великі коливання: від майже мільйона (965,8 тис. осіб) відвідувачів у 2013 р. до 80,9 тис. осіб у 2020 р., коли тривала російсько-українська війна і двічі вводився локдаун у зв'язку розповсюдженням коронавірусної хвороби, спричиненої вірусом SARS-CoV-2.

Відповідно різну кількість становили й відгуки. Найбільшу кількість – 79 відгуків зафіксовано у 2011 р., найменшу – 5 відгуків у 2020 р. Показник відгуків у 2021 р. не є показовим, адже у Книзі зафіксовано 1 відгук, і далі Книга не велася, та й відвідування береться до уваги тільки за I квартал року. Закономірність між кількістю відвідувачів і кількістю відгуків не простежується (згідно з табл. 1).

Таблиця 1. Співвідношення загальної кількості відвідувачів до загальної кількості залишених відгуків

№	Рік	Відвідало осіб (тис. осіб)	Кількість відгуків
1	2009	724,2	6
2	2010	720,0	18
3	2011	664,9	79
4	2012	862,6	46
5	2013	965,8	26
6	2014	227,3	28
7	2015	268,1	45
8	2016	341,2	37
9	2017	400,4	33
10	2018	439,1	36
11	2019	406,3	27
12	2020	80,9	5
13	2021	14,3	1
		6 115,0	387

Тобто кількість відвідувачів не впливає на кількість залишених відгуків. Все залежить не від кількісних показників, а від того, як налаштований до діалогу відвідувач та які емоції були отримані під час перебування на території Заповідника.

Серед іншого у відгуках респонденти інформували про своє місце проживання, іноді зазначали своє ім'я чи прізвище, іноді адресу та телефон, іноді зауважували, з ким прийшли до Заповідника. Ця інформація є особистою і свідчить про довіру нашій установі.

Розглянемо інформацію про місце проживання за категоріями: вітчизняні та іноземні відвідувачі. Розподіл кількості залишених відгуків між українцями та іноземцями розподілився так: українці – 66,39 %; іноземці – 27,40 %; відповідно 6,21 % не надали інформації про місце проживання.

Значно більше половини кількості відгуків українці залишили у 2014, 2016, 2015 рр. Однакова кількість відгуків у відсотках припадає на 2017 та 2019 рр. Найменше відгуків цієї категорії відвідувачів було

залишено у 2013 р. Тільки у 2009 р. кількість відгуків залишених українцями та іноземцями розподілилась порівну, складає по 50,00 %.

Найбільш активними у написанні відгуків про відвідування Заповідника іноземці були протягом 2013 р. Їх кількість у відсотках сягнула позначки 65,38 %. Натомість наступного, 2014 р., їх кількість різко зменшується до позначки 7,14 %. На наш погляд, це сталося через суспільно-політичну ситуацію в Україні – окупацію Російською Федерацією Криму та частини Донбасу.

Таблиця 2. Співвідношення складених українцями та іноземцями відгуків за роками

№	Рік	українці %	іноземці %
1	2009	50,00 %	50,00 %
2	2010	55,56 %	44,44 %
3	2011	54,43 %	45,57 %
4	2012	60,87 %	39,13 %
5	2013	34,62 %	65,38 %
6	2014	92,86 %	7,14 %
7	2015	82,20 %	17,80 %
8	2016	86,49 %	13,51 %
9	2017	66,67 %	33,33 %
10	2018	52,78 %	47,22 %
11	2019	66,67 %	33,33 %
12	2020	60 %	40,00 %
13	2021	100 %	0,0 %

Щороку відвідувачами Заповідника є тисячі вітчизняних туристів. І лише певна їх частка залишила відгук про перебування у Заповіднику. Зауважимо, що не всі українські гості зазначили своє місце проживання, дехто вказав своє ім'я, чи ім'я та прізвище, або підписалися нерозбірливо. Дехто залишив запис на кшталт «Л. Н.», «Лідія та Юлія».

Розглянемо той сегмент українських гостей, які залишили відгук та вказали, звідкіля прибули, за роками.

Ми розділили цей сегмент за роками. Назви населених пунктів подаємо так, як написано у відгуках. Дослідження показало, що:

– у 2009 р. залишено відгуки туристами з двох населених пунктів – жителями Києва та містечка Макіївка Донецької області (з 2014 р. м. Макіївка перебуває на окупованій російсько-терористичними військами території);

– у 2010 р. відгуки залишили жителі Києва, обласного центра Миколаєва та районного центру міста Васильків Київської області;

– у 2011 р. Заповідник відвідали та залишили відгуки: жителі Києва; жителі семи обласних центрів – Полтави, Сум, Чернігова, Харкова, Миколаєва, Чернівців, Запоріжжя; жителі міста обласного значення – Кривого Рогу Дніпропетровської області; жителі двох районних центрів – Броварів Київської області та Кременчука Полтавської області; жителі міста районного підпорядкування – Нововолинська Волинської області; жителі села Піщане Черкаської області;

– у 2012 р. відгуки залишили: жителі столиці; жителі чотирьох обласних центрів – Львова, Чернігова, Запоріжжя, Донецька та районного центру – міста Ніжин Чернігівської області; жителі Криму та міста Севастополь; один відгук залишено жителем «Волині»;

– у 2013 р. відгуки залишили жителі Києва та двох обласних центрів – Ужгорода та Луганська;

– зауважимо, що у березні 2014 р. Російська Федерація окупувала Крим, а у квітні – частину Донецької та Луганської областей. Жителі цих територій упродовж 2014–2021 рр. відвідували Заповідник, залишали свої відгуки, але точно не зазначили, чи є вони переселенцями з окупованих територій, чи вони у Києві перебувають тимчасово. Жоден респондент цього сегменту на це не вказав. Припускаємо, що відвідувачі зазначили в цьому випадку своє основне місце проживання;

– у 2014 р. залишили відгуки жителі: столиці; трьох обласних центрів – Харкова, Одеси, Дніпропетровська; двох міст обласного значення – Маріуполя Донецької області та Кривого Рогу Дніпропетровської області; села Засулля Лубенського району Полтавської області. Зафіксовано відгук, який залишено жителями «Донбасу». Залишили відгуки також жителі на той час окупованих: Донецька, Луганська та Сімферополя;

– у 2015 р. залишили відгуки жителі: столиці; п'яти обласних центрів – Херсону, Львова, Дніпропетровська, Харкова, Одеси; міста обласного значення Маріуполя Донецької області; районного центра Дубно Рівненської області, а також жителі окупованих територій – міста Донецька та частини Донецької області;

– у 2016 р. залишили відгуки жителі: столиці; восьми обласних центрів: Львова, Рівного, Миколаєва, Дніпра (до 2016 р. – Дніпропетровськ), Харкова, Одеси, Запоріжжя, Полтави; міста Чорноморська Одеського району Одеської області та Прикарпаття. Залишили відгуки також жителі окупованого Криму та міста Керч;

– у 2017 р. залишили відгуки жителі: столиці; трьох обласних центрів – Львова, Одеси, Чернігова; міста Рава-Руська Львівської області. Залишені відгуки також були і жителями окупованого Донецька та Криму;

– у 2018 р. залишили відгуки жителі: столиці; двох обласних центрів – Харкова та Тернополя; двох районних центрів – міст Мелітополь Запорізької області та Кам'янське (до 2016 р. – Дніпродзержинськ) Дніпропетровської області. Залишили відгуки також жителі Хмельницької, Миколаївської, Херсонської, Дніпропетровської областей, не зазначивши детальніше місце свого місця проживання. Залишили також відгук «Діти та керівники групи з Донецької обл., м. Красногорівка, Зона ООС» та жителі окупованого Криму;

– у 2019 р. залишили відгуки жителі: столиці; двох обласних центрів – Харкова та Дніпра; двох районних центрів – міст Лубни Полтавської області та Мелітополь Запорізької області; міста обласного значення Переяслав (до 2019 р. – Переяслав-Хмельницький) Київської області; також залишили відгук жителі Луганщини;

– у 2020 р. залишили відгуки жителі обласного центру Харкова та районного центру – міста Бровари Київської області;

– у 2021 р. залишено відгуки тільки жителями Києва.

Проведений аналіз демонструє, що відвідують останніми роками Заповідник жителі зі всіх регіонів України. Не виключенням стали й території, тимчасово окуповані Російською Федерацією, – Донецька і Луганська області та Автономна республіка Крим.

У відсотковому відношенні, звісно, найбільше залишено відгуків киянами. Їх кількість становить 38,03 %.

Далі за рейтингом йдуть жителі обласних центрів, зокрема: Харкова, Рівного, Херсону, Сум, Дніпра, Львова, Одеси, Миколаєва, Запоріжжя, Полтави, Чернігова, Тернополя, Чернівців. Сукупно їх кількість складає 31,69 % без Донецька, Луганська та Криму.

Число відвідувачів, які залишили відгук і які є жителями тимчасово окупованих територій (Крим, райони Донецької та Луганської областей) та підконтрольних Україні районів Донецької області та Луганщини, склало 11,97 %.

Відгуки жителів Василькова, Дубна, Мелітополя, Нововолинська, Кременчука, Ніжина, Ужгорода, Чорноморська, Рави-Руської, Кам'янки, Лубен, Переяслава, Кривого Рогу, Маріуполя, Броварів загалом склали 12,68 %.

Відгуки жителів Херсонської, Миколаївської, Хмельницької областей склали 2,11 % від загальної кількості відгуків наших співвітчизників. Відгуки респондентів, що зазначили місцем свого проживання Волинь, Прикарпаття та Донбас, склали також 2,11 %. Жителі сіл Піщане Черкаської та Засулля Полтавської областей сукупно залишили 1,41 % відгуків.

Тобто респондентами у нашому дослідженні є як жителі столиці, обласних і районних центрів, так і сільські жителі.

Щороку відвідувачами Заповідника є також і тисячі іноземних туристів з усього світу. Певна їх частка (27 країн) залишила відгук від перебування на території Заповідника. Пропонуємо розглянути сегмент іноземних гостей, а саме, відстежити країни, з яких прибули респонденти, що залишили відгук, за роками.

Ми розділили цей сегмент на групи: країни ближнього зарубіжжя, колишнього Радянського Союзу; країни Європи; Америка та інші країни; іноземці, котрі не зазначили країну проживання. Їх кількість склалася таким чином:

країни ближнього зарубіжжя, колишнього Радянського Союзу – 70,59 %

країни Європи – 20,59 %

Америка, інші країни – 5,88 %

не вказали країну – 2,94 %.

Кількість країн ближнього зарубіжжя, колишнього Радянського Союзу становить 9. Рейтинг кількості залишених відгуків мешканцями колишнього Радянського Союзу від загальної кількості відгуків, полишених іноземцями, склався таким чином:

Російська Федерація – 46,32 %

Республіка Білорусь – 12,50 %

Республіка Казахстан – 2,94 %

Республіка Молдова – 2,94 %

Литовська Республіка – 2,94 %

Азербайджанська Республіка – 0,74 %

Грузія (Сакартвело) – 0,74 %

Естонська Республіка – 0,74 %

Республіка Вірменія – 0,74 %.

Найбільше відгуків полишили жителі країн-сусідів – Російської Федерації та Республіки Білорусь, адже їх сукупний показник становить – 58,82 %. На нашу думку, Україна не полишає комунікативних зав'язків з країнами колишнього Радянського Союзу. Громадяни 9 країн, з 15 союзних республік, точно були на території Заповідника.

Розглянемо наступний сегмент респондентів – країни Європи. Їх сукупна кількість складає 20,59 % від загального числа іноземців, котрі залишили відгуки. Їх рейтинг розподілився таким чином:

Італійська Республіка – 3,68 %

Федеративна Республіка Німеччина – 3,68 %

Держава Ізраїль – 2,94 %

Республіка Польща – 2,21 %

Швейцарська Конфедерація – 1,48 %

Королівство Нідерландів – 0,74 %

Ліванська Республіка – 0,74 %

Грецька Республіка – 0,74 %

Словацька Республіка – 0,74 %

Французька Республіка – 0,74 %

Королівство Іспанія – 0,74 %

Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії (Англія) – 0,74 %

Республіка Сербія – 0,74 %

Королівство Норвегія – 0,74 %.

До цього рейтингу долучено 14 країн. Лідерами стали Італійська Республіка, Федеративна Республіка Німеччина, Держава Ізраїль. І це не дивно. У цих країнах присутня досить вагома українська громада. 9 країн з 14 мають однакове, незначне представництво у цьому рейтингу.

Наступний сегмент – це Америка та інші країни. Їх кількість значно менша від двох попередніх та складає 2,94 % від загальної кількості іноземних респондентів. Це зумовлено, на наш погляд, географічним розташуванням країн, значною віддаленістю від України. Рейтинг цього сегменту розподілився так:

Сполучені Штати Америки – 3,68 %

Аргентинська Республіка – 0,74 %

Канада – 0,74 %

Китайська Народна Республіка – 0,74 %.

Аналіз цього сегменту демонструє, що до нього увійшли країни, де також має місце потужна українська діаспора.

Найменшою групою у цьому сегменті виявились іноземці, які не зазначили країни свого проживання. Їх загальна кількість становить 2,94 %.

Викликає зацікавленість рейтинг іноземців, які залишили відгук, за роками.

У 2009 р. 100 % відгуків, залишених іноземцями, написані вихідцями з Російської Федерації.

У 2010 р. рейтинг відгуків іноземців за країною проживання склався так:

Російська Федерація – 75 %

Республіка Білорусь – 12,50 %

Республіка Польща – 12,50 %.

У 2011 р. цей рейтинг розподілився так:

Російська Федерація – 55,56 %

Республіка Білорусь – 13,89 %

Федеративна Республіка Німеччина – 5,56 %

Республіка Казахстан – 2,78 %

Республіка Молдова – 2,78 %

Азербайджанська Республіка – 2,78 %

Італійська Республіка – 2,78 %

Королівство Нідерландів – 2,78 %

Ліванська Республіка – 2,78 %

Грецька Республіка – 2,78 %

Аргентинська Республіка – 2,78 %

Країна не вказана – 2,78 %.

У 2012 р. рейтинг склався таким чином:

Російська Федерація – 55,56 %

Республіка Білорусь – 16,67 %

Республіка Молдова – 5,56 %

Литовська Республіка – 5,56 %

Держава Ізраїль – 5,56 %

Федеративна Республіка Німеччина – 5,56 %

Країна не вказана – 5,56 %.

У 2013 р. рейтинг розподілився так:

Російська Федерація – 58,82 %

Республіка Білорусь – 11,76 %

Сполучені Штати Америки – 11,76 %

Республіка Молдова – 5,88 %

- Республіка Казахстан – 5,88 %
Республіка Польща – 5,88 %
У 2014 р. залишили відгуки тільки:
Російська Федерація – 50,00 %
Італійська Республіка – 50,00 %
У 2015 р. рейтинг склався у такій послідовності:
Російська Федерація – 37,50 %
Грузія (Сакартвело) – 12,50 %
Італійська Республіка – 12,50 %
Словацька Республіка – 12,50 %
Республіка Польща – 12,50 %
Сполучені Штати Америки – 12,50 %
У 2016 р. рейтинг такий:
Російська Федерація – 20,00 %
Федеративна Республіка Німеччина – 20,00 %
Держава Ізраїль – 20,00 %
Французька Республіка – 20,00 %
Сполучені Штати Америки, м. Чикаго – 20,00 % – 20,00 %
У 2017 р. рейтинг склався таким чином:
Російська Федерація – 18,18 %
Республіка Казахстан – 18,18 %
Республіка Молдова – 9,09 %
Італійська Республіка – 9,09 %
Швейцарська Конфедерація – 9,09 %
Королівство Іспанія – 9,09 %
Сполучені Штати Америки – 9,09 %
Канада – 9,09 %
Китайська Народна Республіка – 9,09 %
У 2018 р. рейтинг склався таким чином:
Російська Федерація – 29,41 %
Республіка Білорусь – 17,65 %
Литовська Республіка – 5,88 %
Естонська Республіка – 5,88 %
Держава Ізраїль – 5,88 %
Федеративна Республіка Німеччина – 5,88 %
Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії (Англія) – 5,88 %
Республіка Сербія – 5,88 %

Королівство Норвегія – 5,88 %

Країна не вказана – 11,78 %.

У 2019 р. рейтинг розподілився так:

Республіка Білорусь – 33,33 %

Російська Федерація – 22,23 %

Литовська Республіка – 11,11 %

Республіка Вірменія – 11,11 %

Держава Ізраїль – 11,11 %

Країна не вказана – 11,11 %.

У 2020 р. рейтинг розподілився у такій спосіб:

Литовська Республіка – 50,00 %

Швейцарська Конфедерація – 50,00 %.

У 2021 р. у Книзі відгуків не зафіксовано відгуків від іноземців. Представлений аналіз за роками свідчить про нестабільність та неоднозначність процесу написання відгуків іноземцями. Російська Федерація тільки у 2019 р. посіла другу сходинку, а до цього вона очолювала рейтинг залишених відгуків у Заповіднику, причому відсотки коливаються від 100 % у 2009 р. до 18,18 % у 2017 р. Цікаво, що у 2020 р. відвідувачі з Російської Федерації не залишили жодного відгуку. Упродовж від 2009 до 2014 рр., тобто у роки зі спокійною політичною ситуацією і навіть у перший рік російської агресії, громадяни Росії залишали 50 % і понад 50 % відгуків від їх загального числа. У 2015 р. їх зафіксовано 37,50 %, що складає найбільшу кількість відгуків за 2015–2021 рр.

Рейтинг засвідчує, що у 2009–2014 рр. кількість країн, громадянами яких були залишені відгуки, була дещо більшою, ніж у роки бойових дій на Донбасі та окупації Криму (2015–2016). Ситуація дещо покращилась тільки у 2017–2018 рр.

Проведений контент-аналіз відгуків спрямований на вивчення суспільної думки різних категорій громадян – відвідувачів Заповідника, які отримали екскурсійні послуги – зокрема оглядову екскурсію, та зафіксували своє суб'єктивне враження у Книзі відгуків.

Як з'ясувалося, кількість відвідувачів не впливає на кількість залишених відгуків. Все залежить не від кількісних показників, а від того, як налаштований до діалогу відвідувач та які емоції були отримані під час перебування на території Заповідника.

Досліджуючи, звідкіля до нас прибув відвідувач, ми з'ясували, що вітчизняний турист частіше відвідує Заповідник, ніж іноземний. Пропорція відповідно 3 до 1.

Контент-аналіз показав, що відвідують Заповідник жителі з усіх регіонів України. Не виключенням стали й території, тимчасово окуповані Російською Федерацією, – райони Донецької і Луганської областей та Автономна республіка Крим. Найбільше відгуків залишили кияни, за ними по кількості жителі обласних та районних центрів. На жаль, зовсім незначна кількість жителів села відвідує наш Заповідник.

Кількість іноземних гостей – це третина від загальної кількості. Їх рейтинг відвідування склався так: країни колишнього Радянського Союзу, країни Європи, Америка та інші країни.

Дослідження доводить, що у 2009–2014 рр. кількість країн, громадян яких залишили відгуки, була дещо більшою, ніж у роки активних бойових дій на Донбасі та окупації Криму (2015–2016). Ситуація дещо покращилась тільки у 2017–2018 рр.

Туризм потребує спокою та миру.

Проведене дослідження свідчить про нагальну необхідність у розробці Програми популяризації Заповідника в Україні, в якій слід зосередити увагу на популяризації архітектурного ансамблю та виставок, шляхом проведення низки заходів безпосередньо на місцях – в містах і містечках, рекламувати установу через демонстрацію фотовиставок, фільмів, презентацій. Особливий акцент робити на ті райони, які були окуповані.

Доцільно було б розробити також Програму популяризації Заповідника у світі. Зокрема, через Міністерство культури та інформаційної політики України, Міністерство закордонних справ України, через громадські інституції різних країн продовжувати організацію низки тематичних виставок для різних країн з метою формування позитивного іміджу України, розширити тематику промо-роликів та продовжити їх демонстрацію в українських посольствах у країнах Європи та Америки. Особливу увагу приділити контактам з країнами, де потужна українська діаспора, та країнами, які надають воєнну, фінансову та гуманітарну допомогу Україні.

*Vita Dzuma,
Larysa Mykolenko,
Iryna Yurchenko*

ЦЕРКВА ПОКРОВИ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ В КАНЕВІ: ПЕРЕДУМОВИ ВІДРОДЖЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ФУНКЦІОНУВАННЯ

Анотація. У статті йдеться про відродження втраченої церкви Покрови Пресвятої Богородиці; визначаються напрямки її діяльності як сакрального, музейного, туристичного об'єкта Шевченківського національного заповідника; обґрунтовується необхідність розроблення комплексу перспективних заходів щодо її збереження, охорони, пристосування, використання та врегулювання адміністративно-правових відносини з церковною громадою.

*Vita Dzuma,
Larysa Mykolenko,
Iryna Yurchenko*

Church of the Intercession of the Holy Mother of God in Kaniv: prerequisites of its revival and prospects of functioning

Abstract. The article is about the revival of the lost Church of the Intercession of the Holy Mother of God; definition of its activities as sacral, museum and tourist facility of Shevchenko National Preserve; presenting argumentation for the necessity to develop a complex of forward-looking measures aimed at preserving, protecting, adjusting and using the Church as well as regulating its administrative and legal relationship with the church community.

За останнє століття у міжнародному праві було прийнято цілу низку законодавчих актів, в яких регламентувався чи декларувався підхід до проблем збереження, реставрації та доцільності відтворення втрачених зразків історико-культурної спадщини.

Програмний документ у сфері відтворення архітектурних пам'яток – Ризька хартія про автентичність та історичну реконструкцію культурної спадщини – акцентує на тому, що натурна реконструкція (копія) може вважатися припустимою, якщо пам'ятка є віхою національної історії: «...коли для історії та культури відповідного регіону конкретна пам'ятка становить надзвичайну цінність, має символічне значення чи особливо важлива для збереження історичного середовища» [1, 75].

Відроджена за історичними джерелами церква Покрови Пресвятої Богородиці, освячена священнослужителями кількох конфесій візантійської християнської традиції 9 березня 2014 р., стала саме тим знаковим об'єднаним компонентом культурної спадщини регіону, що розкриває історичне минуле Чернечої (Тарасової) Гори, утверджує її унікальність в історико-культурному ландшафті України.

Пошуками документальних джерел про втрачену історичну церкву Покрови Пресвятої Богородиці в Каневі кілька десятиліть займалась провідний науковець Шевченківського національного заповідника, кандидат філологічних наук, заслужений працівник культури України Зінаїда Тарахан-Береза. В результаті проведеного нею наукового дослідження встановлено, що в 1702 р. біля західного підніжжя Чернечої гори, в урочищі Монастирок, завдяки гетьману Івану Мазепі було засновано Свято-Покровський Пустинно-Канівський православний монастир, духовним центром якого стала козацька церква Покрови Пресвятої Богородиці [2, 84–85].

У 1776 р. церкву було перенесено з Монастирка до зруйнованого століття тому Успенського собору. Саме на цьому місці її замалював видатний французький митець Жан-Анрі Мюнц. Виконані ним зображення церкви (олівцевий та акварельний малюнок) 1781 та 1783 рр., віднайдені в архівах Варшави та Москви, стали візуальною основою для подальшого відтворення [2, 283–310].

На початку XIX століття, коли Успенський собор було відновлено, церкву знову розібрали і перенесли в селище Костянець (нині знаходиться в межах м. Канева). У 1861 р. Григорій Честахівський, український художник, друг Тараса Шевченка, лишив у своєму альбомі малюнок «Церква Вознесіння у Костянці», на якому можна впізнати козацьку церкву Покрови Пресвятої Богородиці, зображену на роботах Ж.-А. Мюнца. Він (малюнок) став ще одним візуальним свідченням для відтворення історичної козацької церкви [2, 371–372].

Імпульсом до активних дій з відбудови церкви стала ініціатива Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Тараса Шевченка про побудову сучасної надбрамної Тарасової церкви біля початку сходження на Тарасову Гору – головного входу до могили Кобзаря. Про це йшлося у зверненні Товариства до українців усього світу 20 травня 2003 р. Однією з проектних пропозицій щодо вигляду церкви стала споруда, архітектурно скомпонована із фрагментів петербурзької академічної церкви св. Великомучениці Катерини та церкви Різдва Христового на Подолі

(м. Київ), де перебувала домовина з тілом поета. За цим проектом церква, висотою 49 м, мала стати своєрідним входом на Тарасову гору.

Зважаючи на те, що Чернеча Гора, з часу поховання на ній Тараса Шевченка у 1861 р., стала сама по собі духовною вершиною України, – святим обов'язком було зберегти не лише її природну красу, а й домінуючу роль у історико-культурному ландшафті.

Тому хранителі Шевченкового меморіалу, керуючись вимогами вітчизняного та світового пам'яткоохоронного законодавства, а також традиціями наших попередників зі збереження святих для українського народу місць, запропонували спрямувати об'єднану ідею спорудження Тарасової церкви, що викликала широкий резонанс в Україні та її межами, втілити у відродженні втраченої історичної святині – козацької церкви Покрови Пресвятої Богородиці, існування якої біля Чернечої гори підтверджено документами, врятованими архимандритом Мотронинського та Свято-Михайлівського монастирів Мельхиседеком Значко-Яворським. Численні архівні матеріали, Гетьманські Універсали, Жалувані грамоти російських царів, Привілеї польських королів, картографічні матеріали, віднайдені в архівах України, Росії та Польщі, – засвідчують сумну долю цього монастиря, знесеного польськими жовнірами у 1776 р. [3, 314–315].

За народними переказами, донесеним до нащадків Г. Честахівським: «Цей монастир'юк пам'ятний тим, що в ньому на Тарасовій горі поховані три козачі гетьмани – Іван Підкова, Самійло Кішка та Шах. А Максимович розказував оце і показував шлях, де везли убитого Івана Підкову; по тому самому шляхові везли й Тараса до його тихого дому» [3, 70–80]. Окрім того, Г. Честахівський у листі Ф. Черненку, розповідаючи про вибір місця для поховання Т. Шевченка, зазначає: «Там [біля могили Тараса Шевченка] можна буде поставити церкву Тарасову, хоч малесеньку» [4, 70–80].

Також науковцями Заповідника наводилися документальні свідчення того, що у козацькій церкві впродовж її існування правила службу священники різних конфесій (православні, уніати, католики). Тож відновлення саме такої, екуменічної у своїй суті [5], церкви матиме консолідуюче значення для всіх українців, до якої б конфесії вони не належали. І в цьому позиція заповідника не суперечить основній меті ініціативи організаторів всеукраїнської акції.

Наукові обґрунтування було направлено до державних органів влади, пам'яткоохоронних інституцій, громадських організацій, засобів масо-

вої інформації. Свої пропозиції щодо розміщення та доцільності відтворення козацької церкви Покрови Пресвятої Богородиці Шевченківський національний заповідник висловив і на розширеному засіданні ініціаторів акції «Збудуймо Кобзареву церкву» за участі представників Міністерства культури і мистецтв України, представниками різних релігійних конфесій, проектних інституцій, місцевої влади, громадськості, працівників Шевченківського національного заповідника, яке відбулося 2 грудня 2003 р. у Каневі. Позиція Заповідника була підтримана Міністерством культури України, Всеукраїнським товариством охорони пам'яток історії та культури, Всеукраїнською асоціацією музеїв, управлінням культури Черкаської обласної державної адміністрації, Молодіжним відділенням Національного екологічного центру України, громадськими організаціями, науковцями, тисячами відвідувачів Шевченківського заповідника не лише з України, а й багатьох країн світу.

У 2004 р. «Ініціативу громадськості щодо будівництва храму в підніжжі Тарасової Гори» підтримано Постановою Верховної Ради України [6].

11 квітня 2012 р. вийшов Указ Президента України № 257/2012 про заходи з підготовки та відзначення 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка, в тому числі спорудження Тарасової церкви. На засіданні науково-методичної ради Шевченківського національного заповідника від 24 жовтня 2013 р. розглянуто питання про спорудження будівлі церкви Покрови Пресвятої Богородиці на узвишші між Тарасовою та Пилипенковою горами за пам'ятним знаком Івану Підкові (2007 р.; ск. П. Кулик, арх. В. Блюсюк, К. Малярчук, І. Ренькас) та ухвалено рекомендувати до затвердження відкориговане ескізне проектне рішення щодо дотримання схожості відтворюваної козацької церкви Покрови Пресвятої Богородиці із зображеною на мал. Ж. -А. Мюнца [7].

Роботи з відтворення козацької церкви 18 ст. тривали з 16 вересня по 3 листопада 2013 р. До березня 2014 р. було здійснено комплекс будівельно-монтажних робіт, встановлено іконостас, влаштовано куточок музейної експозиції, де подано інформацію про побутування церкви, про визначних осіб, причетних до її історії та відродження.

Церква Покрови Пресвятої Богородиці відбудована на бетонному фундаменті, відповідно до православних канонів – тридільна, з домінуючою центральною банею. Її довжина – 11,4 м; ширина (у найширшій частині) – 5 м; висота центральної бані – 13 м. Спорудження дерев'яної частини будівлі церкви здійснили майстри із села Соколівка Косівського

району Івано-Франківської області (ПП Рибенчук В. П). Ще в Соколівці майстри заготовили для побудови козацької церкви дошки зі смереки для покриття внутрішніх і зовнішніх стін церкви; викували три мідні хрести та встановили їх на куполах.

Двохярусний вівтар (вільха), оздоблений різьбленням у стилі українського (козацького) бароко (кін. XVII – поч. XVIII ст.), виготовили у 2014 р. фахівці художньо-оздоблювальної майстерні з м. Золотоноша Черкаської області (кер. О. Донченко) за участі скульптора М. Костенка, члена Черкаської організації Національної спілки художників України; ікони (копії з ікон Середнього Подніпров'я кінця XVII–XVIII ст., полотно, широкоформатний друк) виготовлено у видавництві «Брама – Україна», м. Черкаси.

Відбудова церкви, яку за останні три сторіччя тричі зводили (відновлювали) на канівській землі, стала можливою завдяки меценату, народному депутату України IV–VI скликань, керівнику компанії «Маїс» Сергію Терещуку, який не лише надавав кошти, а й дієво підтримував повернення цього храму.

2014 р., напередодні 200-ліття з дня народження Тараса Шевченка, під Чернечою горою постала церква, відбудована у пам'ять про драматичне минуле Чернечої гори та трагічну тисячолітню історію стародавнього монастиря Канівського, який діяв у козацькі часи в урочищі Монастирок.

Спільне освячення храму священнослужителями чотирьох релігійних конфесій Черкащини, яке відбулося 9 березня 2014 р., зібрало для спільної молитви жителів Канева та гостей міста, незалежно від їх віросповідання і стало потужним покликом до єднання: «Коли християни моляться всі разом, чіткішою стає і його мета. Вікова історія християнства в Україні, як і власне її історія, з численними розколами та протистояннями, розбудовується наново, прагнучи бути близько до джерела єдності – Храму Покрови Пресвятої Богородиці, що відродився з небуття поруч з національною святинею – Могилою Пророка України Тараса Шевченка», – зазначив священник УГКЦ о. Юліан.

22 травня 2018 р., на ознаменування 157-ої річниці перепоховання Тараса Шевченка, відбулося освячення дзвіниці, побудованої окремо від церкви. «Дзвони нас будять до молитви, дзвін – це символ пробудження людської душі. Від сьогодні, дякуючи меценатам, представникам влади та активній громаді – вірянам храму, дзвін лунатиме на цьому місці», – зауважив Митрополит УПЦ Іоан [8].

Нині музей «Церква Покрови Пресвятої Богородиці» – культова споруда, об'єкт державної власності, належить до сфери управління Міністерства культури та інформаційної політики України, входить до складу та перебуває на балансі Шевченківського національного заповідника. У Проекті «Положення про музей “Церква Покрови Пресвятої Богородиці”» зазначено, що вона може надаватися «конфесіям Української православної церкви візантійської християнської традиції у тимчасове користування для здійснення богослужінь, релігійних обрядів, церемоній і процесій у порядку, визначеному чинним законодавством (Статтею 17-1. Закону України “Про свободу совісті та релігійні організації”). Релігійна духовна діяльність може здійснюватися представниками різних конфесій по чергово (в окремо визначений час), одночасно та спільно». Використання культової споруди як діючої церкви забезпечить здійснення, за погодженням із Шевченківським національним заповідником, у приміщенні Церкви релігійними громадами богослужінь, обрядів, церемоній, релігійної ходи на прилеглий до церковної споруди території, справ милосердя та добротності.

Повернута з небуття «козацька», як з любов'ю називають її в народі, церква вважається культовою не лише для тисяч шанувальників Кобзаря, які щороку підіймаються на Тарасову Гору. Вона стала сучасним об'єднувачим осередком для поліконфесійної православної громади, яка під проводом Настоятеля Парафії Святої Покрови Божої Матері УПЦ о. Сергія (Нікітіна) доброзичливо і неупереджено проводить спільні з іншими Церквами Прощі, молитви з нагоди Шевченкових роковин, поминання осіб, причетних до історії Тарасової Гори; жертв Голодомору; під час Тижня Молитов за єдність християн тощо. З часу відкриття церкву відвідало понад 150 тис. прочан. Адаптуючись до викликів воєнного стану, проводяться онлайн богослужіння, ведеться активний діалог між настоятелем та вірянами церкви у соціальних мережах, здійснюється соціальне служіння, спрямоване на допомогу потребуючим членам громади.

Разом з тим розробляється План перспективних заходів щодо збереження, охорони та використання Церкви Покрови Пресвятої Богородиці як музейного і туристичного об'єкта Шевченківського національного заповідника. Його реалізація дозволить розширити діапазон науково-дослідної, видавничої, експозиційної, екскурсійної, культурно-освітньої, виставкової, фондової роботи; сприятиме не тільки створенню позитивного інформаційного поля та підвищенню суспільного інтересу до

Музею «Церква Покрови Пресвятої Богородиці» як до сакрального об'єкта, а й привертатиме увагу громадськості до туристичного потенціалу Шевченківського національного заповідника, збільшуватиме попит на його екскурсійно-туристичний продукт, підвищуватиме динаміку росту чисельності туристів, що, в свою чергу, впливатиме на інвестиційну привабливість та економічний розвиток як міста Канева, так і регіону в цілому.

Вироблення комплексу нових та дієвих заходів із збереження, популяризації, музеєфікації та ефективного використання Церкви Покрови Пресвятої Богородиці, сприятиме створенню єдиного з Шевченківським Меморіалом ціннісного, понятійного, символічного простору, який матиме ідентифікуючий, консолідуючий і мобілізуючий вплив на українське суспільство, що особливо важливо в умовах російської збройної агресії проти України.

Тому повернення Церкви Покрови Пресвятої Богородиці в її історичне середовище варто сприймати як прояв переосмислення минулого у його впливі на сьогодні, сподіваючись на ренесанс національної духовності під сигнатурою Богородиці як Покрови національної єдності України, до якої закликав, перегукуючись із заповіддю Божою: «Щоб усі були одно...» [9], Тарас Григорович Шевченко: «А всім нам вкупі на землі / Єдиномисліє подай / і братолюбіє пошли» [10, 620].

Джерела і література

1. Ризька хартія про автентичність та історичну реконструкцію культурної спадщини. Білорусь, Естонія, Латвія [...] ; Хартія, Міжнародний документ від 24.10.2000. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/998_260#Text.

2. *Тарахан-Береза З. П.* Святиня: Чернеча гора та стародавній монастир Канівський. – Черкаси : Інтроліга TOP, 2018. – 416 с.

3. *Максимович М. А.* Собрание сочинений : [в 3 т.]. – Киев : Тип. М. П. Фрица, 1877. – Т. 2 : Отделы: историко-типографический, археологический этнографический. – 524 с.

4. [Лист Г. Честахівського Ф. Черненку, 20.06.1861] // Смерть и похороны Т. Г. Шевченко (документы и материалы) / сост. : Д. Красицкий, К. Шевченко. – Киев : Изд-во Академии наук Украинской ССР, 1961. – С. 70–80.

5. Документи ватиканського Собору : Конституції, Декрети, Декларації. – Львів : Свічадо, 1996. – 759 с.

6. Про відзначення 190-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка : Постанова Верховної Ради України № 1575-IV від 04.03.2004. – Київ, 2004. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1575-15#Text>.

7. Про спорудження Церкви Покрови Пресвятої Богородиці. Протокол № 16 засідання науково-методичної ради Шевченківського національного заповідника від 24 жовтня 2013 р. // Науковий архів Шевченківського національного заповідника. – Ф. 1. – Оп. 4. – Спр. 5.

8. Поблизу козацької церкви споруджено дзвіницю // Kanos: слідами твого міста. – 2018. – 23 трав. URL: <http://kanos.com.ua/poblyzu-kozatskoji-tserkvy-vid-kryly-dzvinytsyu-foto>.

9. Святе Письмо. Новий Заповіт. Євангелія від Св. Івана. Проповідь 17:1-26 / переклад з давньогрец. Івана Огієнка (Митрополита Іларіона). URL: https://www.ae-lib.org.ua/textsc/_novum_testamentum_ohienko_ua.htm.

10. *Тарас Шевченко*. Зібрання творів : у 6 т. / редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. – Київ : Наукова думка, 2003. – Т. 2 : Поезія, 1847–1861. – 784 с.

11. Збірник нормативно-правових актів сфери охорони культурної спадщини / НДІ пам'яткоохоронних досліджень ; [авт.-упоряд. : О. М. Сердюк та ін.]. Чернігів : Деснян. правда, 2011. 795 с.

Любов Ільницька

ЕНЕРГІЯ «КОЛІРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ» В ЛІТЕРАТУРНО-МЕМОРІАЛЬНОМУ МУЗЕЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Анотація. Атмосфера музею залежить від багатьох факторів. В даному дослідженні приділяється особлива увага «комунікативному тяжінню» колірною багатоголосся на прикладі інтер'єрного простору літературно-меморіального музею Максима Рильського. На думку автора, колір як «комунікативна величина» апелює до різноманітних аспектів персоніфікованого світу інтер'єрної елегантності та вишуканості.

Lyubov Ilynytska

The energy of “color communication” in Maxym Rylsky Literary and Memorial Museum

Abstract. The atmosphere in the museum depends on many factors. One of them is a “communicative attraction” of color polyphony, the factor that has been given special attention in this study. To analyze it, the interior space of Maxim Rylsky Literary and Memorial Museum has been taken for consideration as an example. The author thinks that color, as a “communicative tool”, appeals to various aspects of the personified world of interior elegance and sophistication.

Відображення ґрунтовних рівнів атмосферних зв'язків в музейному середовищі для розкриття автентичного доторку буття особистісного промовляння – це завдання не з легких. Легендарний письменницький дух Максима Рильського в його меморіальному музеї ніби «звучить» в унісон з незабутнім стилем життя «Голосіївської осені». Меморіальна садиба видатного діяча-просвітителя насичена збереженими промовистими елементами біографічного багатоголосся. Розташування декоративного супроводу в літературно-історичному просторі поруч з деталізованою неповторністю поетичних вподобань самого Максима Тадейовича приголомшує загальною чарівністю суцільного єднання з персоніфікованим світом конкретної родинної історії в об'єднаному змісті віршованої легкості.

Безумовно, колір створює настрій. В даному разі колір занурює в мандрівку до смакових пріоритетів, ненав'язливо інтригує неординарністю схоплених мотивів часозмісту, що превалюють, наприклад, в знакових силуєтах портретної вишуканості. Ностальгічно виглядає ретро-

мебльованість з незабутньою впізнаваністю промислово-типізованого виробництва, з додатковими окрасами ексклюзивного виготовлення. Увесь продемонстрований перелік входження кольору в «меморіальний темпоритм» особистісного значення прокладає шлях до діалогу з цікавими музейними об'єктами, що непорушно розповідають про славетність та товариськість Максима Рильського, а також загострюють питання, як видатний український діяч ліричного буття віддано тримався за свій приємний домашній світ, який і дотепер так яскраво контрастує з колишньою шаблонністю заідеологізованого агітаційного оформлення. Все ж таки, вдається в знаки налаштування структури кольору в музейному інтер'єрі з тяжінням до класичного підходу в створенні пам'ятних вібрацій, а якщо згадати, що М. Рильський мав відношення до українських неокласиків, то вигляд кімнатного оформлення привідкриває вибірккові нюанси його літературних творів.

Гнучкість кольору в комунікаційних акцентах проявляється непомітно, але широко. Гатунок своєрідності – це наріжна основа для аналізу меморіальної площини часовості в житлових приміщеннях М. Т. Рильського. В чому тоді своєрідність кольору в створеному творчому осередку? Якщо взяти за основу, як колір у співвідношенні з композицією надає інтер'єру вражаючої дієвості, то слід переконатися, що певні композиційно-комунікативні прийоми, які в меморіальному музеї М. Рильського охоплюють класичні традиції ставлення до кольору в інтер'єрі історичного приміщення. Отже, розмірковуючи на тему «колірної композиції» в інтер'єрі, М. Н. Коваль звертає увагу на те, що «як правило, в інтер'єрі головне співвідношення кольорів крізь можливі прості і складні співвідношення, де міра складності залежить від кількості поєднаних кольорів, їх характеристик, які керуються цими закономірностями» [1, 201]. Тобто, у згаданому співвідношенні кольорів запускається механізм комунікації внутрішнього настрою середовища. Органічні колірні переходи, ніби приймають участь у відтворенні далеких подій сімейного побуту. Колір, як «комунікативна величина», при влучному виборі невимушено інтригує явищем парного акцентування. Візьмемо для аналізу вітальню першого поверху музею Максима Рильського – найцентральнішу зону будинку, де урочисто проходять різноманітні заходи культурного життя столиці. Основний колір – легкий і теплий, ніби насичена вранішня зоря персикового розквіту. Цей колір суцільно замикає площину кімнати, хоча існують паралельні елементи лінійної симетрії розташування білосніжних дверей, скляні вставки на

яких, класично відмежовують основний колір, і у спорідненості із білосніжною стелею відтворюють комунікативне перенесення до видовищності парадної зали. Ось це і є приклад, як по композиції інтер'єру відбувається «зіставлення кольорів, які сприймаються послідовно, що не потрапляють одночасно в поле зору» [1, 201]. Приємно-рожевий колір, в цьому разі, ніби не просто розмовляє, а майже вітається із відвідувачами та запрошує до більш детального ознайомлення з раритетними речами самого українського класика. Також квітковий тон великих площин вітальні символізує жіночність, при цьому, активна яскравість як символ громадського чи театрального життя відступає, підкреслюючи ніжність батьківства у енергійному плеканні спадкових родинних традицій – промовисто це засвідчують парні портрети господарів. Обмірковуючи супутній пункт співставлення кольорів, варто нагадати про поєднання білого і складно-рожевого, а також нагадати про цікаве драпування парних дверних проїомів. Тканина та колір – складна тема роздумів про фактурність в композиційній взаємодії «колірних величин». В музейному середовищі колір завіс у центральній вітальні називають кольором хурми. Парна структура діалогу кольорів створює незабутнє відчуття камерної грандіозності. Таке співвідношення затримує погляд, надає кольоровій грі безліч комунікаційних прийомів співтворчого емоційного спрямування. В такому гармонійному звучанні кольорів роля дійсно виступає офіційним костюмованим солістом з вказівним нахилом у бік дивовижного полотна Миколи Глуценка, що буквально на споглядальній відстані над темним корпусом однотонової музичності створює зеленим ритмом оглядову природну пейзажність з доречним елегантним перенесенням у відповідний реальний пейзаж меморіального садка, що за вікном – це дивовижна знахідка для аналізу багатозначності функціональності та вишуканості в межах розробки одного інтер'єру.

Відтак, від парадної колірної музики з відкритих дверей глядач переходить в коридорно-галерейний світ меморіальної фотозони арт-простору, де основний колір холодного зимового прозорого ранку стає другорядною «колірною величиною», адже колір в цьому випадку ніби обслуговує строкаті вернісажі мистецьких подій музею, а доречна струнка червона килимова доріжка лише виводить на шлях видовженого кольором середовища, в яке потрапляють і дерев'яні історичні сходишки на другий поверх.

Ідейний центр музею – меморіальний кабінет Максима Тадейовича – персоналізоване приміщення особистісного світу оригінальної майстер-

ності українського класика. Колір, як і атмосфера приміщення, дивує несхожістю, бо колір збирає різноманітні захоплення М. Рильського: мисливство, образотворче мистецтво, літературознавство, письменництво. Придивившись до наголосів спалаху обраного кольору, фахівці зі систематизації кольорів мають при дослідженні за шкалою міжнародної класифікації ідентифікувати насичену синь вигадливого поточного наміру. Дається в знаки той факт, що між іншим в літературній діяльності Максима Рильського колір мав неабияке значення при історичних назвах його ранніх поетичних збірок. Відтак, перше видання творів М. Рильського відоме за назвою «На білих островах» (1910 р.), а друга – «Синя далечінь» (1922 р.). Передусім саме титульність поетичної назви «Синя далечінь» вдало переносить, комунікує з кольором меморіальної кімнати, адже проявляється не службовий синій колір ділового стилю, хоч це і пасує кабінетному простору, але незорість вкраплення квіткових нот достеменного світу ліричних фантазій, можливо захопливо опоетизованих в «Синій далечині», як «фіалки, привиди Версалю», додає індивідуально-уявному світу поезії чарівного колірною рішення зі складним комунікативним прийомом співставлення конкретизованих біографічних елементів із віртуозно виконаною декоративністю. Таким чином, службово-поетичний синій колір виглядає більш ніж кабінетним, з доречною амплітудою багатозаровості для всього меморіального простору загалом.

Разом з тим, гармонія музейного середовища відтворює притаманну енергійну атмосферу життєсвіту М. Т. Рильського, тобто представлена гармонія кольорів сприяє відповідальній комунікації з відвідувачами, адаптації біографічного світу в інтер'єрні структури реконструйованого часу, в решті-решт, привертає увагу фаніним оздобленням. Колір в літературно-меморіальному музеї Максима Рильського має «комунікативно-персоніфіковане відображення» поетичної енергії, стрімких та обнадійливих образів, втілених у «синій далечині».

Джерела і література

1. Коваль М. Роль кольору у виявленні тектонічної сутності простору // Вісник Львівського торговельно-економічного університету. Технічні науки. – 2020. – Вип. 23. – С. 199–206. URL: <https://doi.org/10.36477/2522-1221-2020-23-27>.

*Вікторія Коритнянська,
Алла Мацкевич*

**ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ГРАВЮРИ ЛУІ-ШАРЛЯ РЮОТА
МОЛОДШОГО «ГЕНРІХ ІV» ІЗ ЗІБРАННЯ ОДЕСЬКОГО МУЗЕЮ
ЗАХІДНОГО ТА СХІДНОГО МИСТЕЦТВА**

Анотація. Стаття присвячена дослідженню та реставрації гравюри «Портрет Генріха ІV» із зібрання Одеського музею західного та східного мистецтва. Зокрема, докладно висвітлено результати біологічного (мікробіологічного і ентомологічного) та технологічного (огляд пам'ятки у видимому (прямому, бічному і наскрізному світлі) та ультрафіолетовому діапазонах, мікроскопія) досліджень, визначення рН паперу тощо. Окреслено основні етапи реставрації твору, наведено рекомендації щодо його подальшого зберігання в колекції музею.

*Victoria Korytnyanska,
Alla Matskevych*

**Research and restoration of “Portrait of Henry IV” engraving by
Louis-Charles Ruotte Jr. from the collection of Odesa Museum of
Western and Eastern Art**

Abstract. The article is devoted to the research and restoration of “Portrait of Henry IV” engraving that is part of the collection of Odesa Museum of Western and Eastern Art. In particular, the author presented detailed results of such types of the research as: biological (microbiological and entomological), technological (that implied the survey of the engraving in visible (direct, side, through) light, ultraviolet ranges, and microscopy), the one directed at determining paper pH etc. Main stages of the restoration of the engraving were outlined, recommendations regarding further storage of the work of art in Museum collection were given.

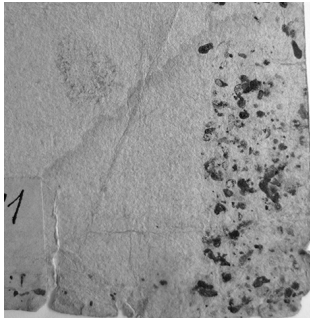
В 2021 році до Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України для проведення реставрації надійшла гравюра «Портрет Генріха ІV» (ЗГ-171, техніка виконання: пунктирна гравюра; розмір: 53'38 см; час створення: до 1805 р.; автор: Рюот, Луї-Шарль, син (1785–1825), за малюнком Франсуа Серафина Дельпеша (1778–1825) (час створення – невідомий), з маски, знятої М. Лафиттом з натури (1610 р.), та картини Франса ІІ Поурбуса (1569–1622) «Генріх ІV, король Франції» (1610 р.)) [1, 168].

Реставрації твору передувала низка досліджень, а саме: було проведено мікологічне і ентомологічне дослідження, здійснено візуальний

огляд пам'ятки у видимому та ультрафіолетовому діапазонах, обстежено лицевий і тильний боки гравюри за допомогою приладів оптичної мікроскопії (стереоскопічного мікроскопу МБС-9 (7×, 14×), визначено рН та склад паперу. Дослідження проводили згідно методичних рекомендацій [2, 10–12; 3, 6; 4, 23–25; 5, 17–19, 21–22; 6, 39].

Результати мікробіологічного дослідження (візуальний огляд): візуально-помітні ознаки ураження твору мікроорганізмами (в тому числі й мікроскопічними грибами) не виявлено.

Результати ентомологічного дослідження (візуальний огляд): механічне пошкодження твору живими організмами не виявлено. На тильному і лицевому боках пам'ятки спостерігається забруднення паперу екскрементами (особливо інтенсивне на тильному боці, в нижньому куті, справа (іл. 1.), та по краях пам'ятки, в місцях патьоків). Екскременти, схоже, двох типів. Перші – різної форми, плоскі, часто з патьоком, чорного та темно-сірого кольорів, у скупченнях; інші – нечисленні, теж у скупченнях, опуклі, більш насиченого чорного кольору.



Іл. 1. Гравюра «Портрет Генріха IV». Нижній правий кут, фекальне забруднення

Висновки: твір має значну ступінь біологічного забруднення залишками життєдіяльності представників типу Членистоногі. Виявлені екскременти, вірогідно, належать: першого типу – тарганам (рудому або чорному) [7, 486–487], другого – павукам [7, 487].

Рекомендації: 1) провести гігієнічне очищення твору; 2) під час складання програми реставрації мати на увазі, що в місцях інтенсивного забруднення екскрементами, як правило, через вміст в них значної кількості органічних кислот, спостерігається підвищення кислотності паперу [7, 480–481].

Візуальний огляд пам'ятки у видимому і ультрафіолетовому діапазонах та дослідження гравюри за допомогою оптичних методів проводили з метою встановлення стану збереження пам'ятки, уточнення ознак її побутування, виявлення ділянок попередніх реставраційних втручань, визначення типу волокон у складі паперу тощо.

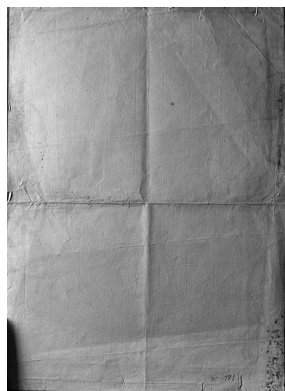
1. Результати огляду в прямому і бічному видимому світлі:

Стан твору до реставрації (Іл. 2–3): папір значної товщини, щільний, пожовтів від часу та частково втратив міцність. У бічному світлі добре

помітні вертикальні лінії понтюзо, сліди від фацета дошки відсутні. У складі паперу помітні рослини волокна різної довжини (в тому числі поодинокі, тоновані рожевим, чорним і червоним (різних відтінків) кольорами), а також нечисленні жовтуваті волокна епідерми.



Лл. 2. Гравюра «Портрет Генріха IV». Стан твору до реставрації, лицевий бік



Лл. 3. Гравюра «Портрет Генріха IV». Стан твору до реставрації, тильна сторона пам'ятки

Основа має горизонтальний жорсткий залом від складання листа по середині та короблення і заломи в усіх напрямках. Краї гравюри нерівномірно обрізані (на нижньому полі – частково з написом), мають багато, різних за розміром розривів (від 0,9 до 10 см). Краї втратили основи і розривів на полях, а також заломи на тильному боці пам'ятки сильно забруднені. Дрібні втрати основи мають випадіння волокон, папір – розшарування і численні потертості верхнього шару. Спостерігається загальне пилове забруднення лицевої й тильної сторін, на поверхні листа – багато плям (дрібних, коричневого кольору, від жиру, сірих плям бруду та плям від червоної кулькової ручки). На краях листа наявні: зліва – чотири, справа – три блідо-брунатні наскрізні патьоки з інтенсивними ореолами. На тильному боці пам'ятки, в центрі листа на заломі, в нижньому правому куті та в верхній чверті твору, по краях зліва і справа – численні екскременти комах (поодинокі і в скупченнях, різної форми, чорного й сірого кольорів). На тильному боці пам'ятки – дві наклейки, одна – наклеєна на розрив (в центрі листа, зліва), друга – в нижній чверті листа, справа, наклеєна на папір та має написи тушшю і чорнилами.

2. Результати огляду в наскрізному видимому світлі: виявлено відбиток паперовідливної сітки (частота розташування вержерів – 7 ліній/см, відстань між понтюзо – 47 мм), філіграні відсутні.

3. Результати огляду твору в ультрафіолеті: колір флуоресценції паперу нерівномірний, зокрема, основна площа твору має невиразне та

слабке світіння сіро-блакитного кольору з більш яскравим світінням в місцях потертості поверхні основи. Причиною цього, на думку реставратора, є, вірогідно, значні шари забруднення на поверхні паперу. Ділянки замокань яскравого жовтуватого забарвлення. Фоксинги та колонії мікроскопічних грибів, а також сліди попередньої реставрації (доповнення фрагментів паперу) не виявлені.

Визначення складу паперу здійснювали за допомогою стереоскопічного мікроскопу Micromed XS-3330 (64×, 160×). В результаті мікроскопічних досліджень виявлено, що волокнистий склад паперу: луб'яні волокна льону різної довжини та нечисленні волокна епідерми. Поверхня багатьох волокон льону порушена (розщеплена на окремі фібрили).

Визначення рН паперу здійснювали за допомогою індикаторних смужок «рН-тест» (призначених для візуального визначення рН сечі, ТОВ «Норма») згідно інструкції [8, 1–2], адаптуючи окремі її етапи до «нового субстрату», зокрема, смужку занурювали в краплю дистильованої води, яку наносили на поверхню паперу в необхідному місці безпосередньо перед початком вимірювання. Повторність визначення рН в кожній точці становила три рази, перед вимірюванням в місці локалізації ексcrementів останні злегка розпушували скальпелем.

Вимірювання здійснювали з тильного боку твору, з таких місць: 1) нижній правий кут твору, скупчення, вірогідно, тарганячих ексcrementів (зауважимо, що скупчення ексcrementів розташоване на ділянці наскрізного фігурного патьоку, відстань між візуально-помітним краєм фекального забруднення та ореолом якого становила, в різних місцях, від 1 до 4 см); 2) на полях твору з кожної зі сторін, по центру; 3) в центрі твору (на тильному боці зображення); 4) контроль (крапля дистильованої води на нейтральній підложці).

Результати вимірювання: 1) нижній правий кут, з зони фекального забруднення (власне «ексcrementи на папері»): рН = від 5,5 до 6 (перші два вимірювання – 5,5, останнє, третє – 6); 2) нижній правий кут, поверхня паперу на відстані 1, 2, 4 (власне ореол патьоку) та 5 (1 см за ореолом, в бік до центру твору) сантиметрів від візуально-помітного краю фекального забруднення: рН = 5,5 з подальшим збільшенням до 6 (власне ореол) та 6,5 (за ореолом); 3) на полях твору з кожної зі сторін та по центру на тильному боці зображення: значення рН було майже однаковим і становило 6,5; 4) рН дистильованої води (контроль) – 7.

Отже, проведені дослідження дозволили нам зробити такі висновки:

1. Твір має незадовільний стан збереження та потребує реставрації.

2. Пам'ятка має сліди попередньої нефахової реставрації (хтось намагався підклеїти розрив); наявні патьоки, інтенсивність та характер забруднення основи (значна кількість ескрементів, жирові плями, численні плями бруду тощо) свідчать про її тривале та (або) недбале зберігання в приватній збірці (вірогідно, в домашніх умовах).

3. За сукупністю ознак – склад паперу, колір флуоресценції основи та ін. – твір виготовлений з ганчір'яного паперу наприкінці XVIII – початку XIX ст.

4. В зоні фекального забруднення спостерігається підвищення кислотності паперу, в той же час, поза ним, значення рН паперу майже однакове та становить 6,5.

За результатами досліджень було складено та затверджено на Науково-реставраційній раді Одеської філії ННДРЦУ програму реставрації твору:

- 1) видалити пилове забруднення;
- 2) промити від пожовтіння, при промиванні видалити зі зворотного боку наклейки та залишки клею;
- 3) хімічно обробити плями;
- 4) хімічно обробити весь лист;
- 5) промити від реагентів, з метою нейтралізації кислотності паперу твір додатково декілька раз промити в проточній дистильованій воді, після промивки здійснити контрольні вимірювання рН паперу;
- 6) пластифікувати;
- 7) усунути та підклеїти жорсткі заломы, підклеїти розриви, доповнити втрати основи;
- 8) дублювати гравюру на нову основу;
- 9) відпресувати;
- 10) витримати твір у картонному пресі.

Гравюра «Портрет Генріха IV» після реставрації набула експозиційного вигляду. Зауважимо, що значення рН паперу твору після промивання (контрольні вимірювання) становили: $\geq 6,5 - \leq 7$ (в тих самих точках вимірювання що й до проведення реставрації). Зважаючи на те, що кислотність паперу може з часом змінюватись, до переліку «традиційних» рекомендацій щодо правил зберігання пам'ятки, була додана ще одна, а саме: твір потребує постійного моніторингу (з боку зберігача і реставратора), який включатиме спостереження за станом його збереження (поява таких проявів деструкції паперу, як зміна кольору, ламкість, сухість паперу та ін., може бути свідченням підвищення його кислотності) та періодичне вимірювання рН паперу основи [9, 46].

Автори щиро вдячні науковому співробітнику наукового відділу фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України Ю. Панченко за консультативну допомогу в обранні методу визначення рН паперу, реставраторці, аспірантці Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв М. Борисенко за корисні поради, завідувачу відділу наукової реставрації Одеської філії ННДРЦУ, художнику-реставратору творів темперного живопису першої кваліфікаційної категорії І. Полякову за надання реактиву, необхідного для визначення рН паперу, та художнику-реставратору творів олійного живопису першої кваліфікаційної категорії, фотографу В. Онопрієнку за фотофіксацію пам'ятки до та під час реставрації.

Джерела і література

1. *Балановская Т.* Французский портрет XVII – начала XX века в гравюре и литографии : Эстампы из собрания Одесского музея западного и восточного искусства: каталог. Одесса : Астропринт, 2020. – 212 с.
2. *Коваль Е. З., Митківська Т. І.* Мікологічне обстеження музейних пам'яток. – 2-е вид., випр. та допов. – Київ : Національний науково-дослідний реставраційний центр України, 2014. – 240 с.
3. *Ребрикова Н. Л.* Руководство по диагностике микробиологических повреждений памятников искусства и культуры. – Москва : Товарищество научных изданий КМК, 2008. – 80 с.
4. *Адрианова О., Біскулова С., Борисенко М.* Технологічне дослідження як складова експертизи та реставрації творів мистецтва на паперовій основі // Сучасні проблеми консервації і реставрації пам'яток мистецтва та писемної культури на пергаментній і паперовій основах : матеріали доповідей Першої Міжнародної наук.-практ. конф. (Львів, 23 листоп. 2018). – Львів : УАД, 2018. – С. 23–31.
5. *Адрианова О., Біскулова С., Перевальський В., Чуєва К., Шостак О.* НАука. Мистецтво. СТудії. Освіта. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції Музею Ханенків. – Київ : Фенікс, 2020. – 60 с.
6. *Москалева В. Е.* Диагностические признаки недревесных растительных и химических волокон / В. Е. Москалева и др. ; под. ред. Н. П. Зотовой-Спановской. – Москва : Лесная промышленность, 1981. – 120 с.
7. *Korytnianska V.* Learning to read «tracks» left on paper // Book Conservation. One Philosophy – Many Interpretations / Editors : Georgios Boudalis, Patricia Engel, Elissaveta Mousakova et al. – Wien : Verlag Berger Horn, 2021. – P. 479–489.
8. Інструкція для медичного застосування смужок індикаторних «Норма» «рН-тест». – Київ : ТОВ «Норма», 2021. – 2 с.
9. *Борисенко М. О.* Кислотність та способи її нейтралізації у процесі превентивної консервації та реставрації архітектурної графіки // Мистецтвознавчі записки. – 2021. – Вип. 39. – С. 43–46.

Олена Кохан

**ПАМ'ЯТКООХОРОННА ПРАКТИКА 1920-х РР.
В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ВИМІРІ СУЧАСНОГО МУЗЕЙНИЦТВА:
ВИСТАВКА НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
«РЯТУВАВ ВІД НЕБУТТЯ. МУЗЕЙНИЙ ПРОСТІР І ВСЕСВІТ
ОСОБИСТОСТІ ФЕДОРА ЕРНСТА»**

Анотація. У зв'язку з повномасштабною війною, яку 24 лютого 2022 р. Російська Федерація розв'язала проти України, актуальним є приклад діяльності музейників та пам'яткоохоронців 1920-х рр., що так само прагнули зберегти українські історичні пам'ятки від руйнацій, які завдавав той самий ворог. Одним з них був Федір Людвігович Ернст, діяльності якого була присвячена виставка, що відбувалася в Національному музеї історії України з 9 листопада 2021 р. до 23 лютого 2022 р. Саме його робота по збереженню культурних цінностей в кінці 1910-х – на початку 1930-х рр. є актуальною для наслідування і сьогодні.

Olena Kokhan

Monument preservation practice of the 1920^s in the interpretive dimension of modern museology: the exhibition of the National Museum of the History of Ukraine «Personality that rescued historical monuments. Museum space and world outlook of Fedir Ernst»

Abstract. In connection with the full-scale war that the Russian Federation unleashed against Ukraine on February 24, 2022, it is relevant to speak about the activities of museum workers and “monument preservation” experts of the 1920^s, who then sought to preserve Ukrainian historical monuments from destruction, caused by the same enemy. One of them was Fedir Ludvigovich Ernst, whose work became the subject of an exhibition held at the National Museum of History of Ukraine from November 9, 2021 to February 23, 2022. It was his monument preservation activities in the late 1910^s – early 1930^s that are vital to be inherited.

З 2014 р. Російська Федерація веде війну проти України з метою завоювання всієї її території та приєднання до складу своєї держави. Того ж року нею було анексовано Автономну республіку Крим та завойовано частини Донецької та Луганської областей. 24 лютого 2022 р., продовжуючи завоювання решти території України, Російською Федерацією було здійснено напад з боку Харківської, Сумської, Чернігівської, Київської, Херсонської, Миколаївської та Запорізької областей.

Руйнуючи інфраструктуру, житлові будинки, лікарні, дороги, вбиваючи людей, загарбники нищать і пам'ятки культури та архітектури, а також музеї, що містять значну колекцію українських історичних предметів. Серед вже зруйнованих або пошкоджених: Луганський історичний музей [1], меморіал на вершині Савур-могили [2], Донецький обласний краєзнавчий музей [3], Іванківський історико-краєзнавчий музей у Київській області [4], будинок судових установлень (сучасний Апеляційний суд Харківської області) кінця XIX – початку XX ст. та будинок військової комендатури в Харкові, що знаходяться поруч з майданом Героїв Небесної Сотні [5], Харківський художній музей [6], будинок «Слово» у Харкові [7], Чернігівський обласний історичний музей імені В. В. Тарновського [8] та багато інших [9].

Звісно, основна мета нинішнього продовження війни є захоплення Києва з його урядовими, культурними установами та історичним пам'ятками. Як бачимо, історія повторюється знову і знову, і через 100 років росіяни знову рушили на завоювання Києва. Правда, цього разу ситуація інша, адже 30 років Україна була незалежною державою, а це достатній час для того, щоб виросло покоління людей, які усвідомили, що живуть у вільній країні і готові захищати свою свободу і право на самовизначення. Чого бракувало українцям, які жили на початку XX ст.

Відомо, що в грудні 1917 р. більшовики оголосили війну Україні. 21 грудня їхні загони ввійшли до Харкова, 24–25 грудня відбувся бій за станцію Лозова, а в січні 1918 р. ними було захоплено цілий ряд українських міст: Катеринослав, Олександрівськ, Полтаву, Глухів, Конотоп, Бахмач та багато інших. Скрізь, куди заходили червоноармійці, вони знищували будинки, інфраструктуру, вбивали людей. Зокрема, зайшовши до Полтави 19 січня, Муравйов наказав нещадно вирізати «всіх захисників місцевої буржуазії» [10, 203–204].

В самому ж Києві в ніч з 28 на 29 січня того ж року озброєні більшовики зосередилися на Печерську і захопили завод «Арсенал». Вільні Козаки разом з полуботківцями кинулися захищати завод від більшовиків, проте це виявилось непростим завданням і бої розгорнулися по всьому Києву, тож скрізь жителі міста чули стрілянину.

Паралельно з боями в Києві, вранці 29 січня, юнкери, гайдамаки і Студентський Курінь прибули на станцію Крути з метою пошкодити залізницю й не дати можливості червоноармійцям швидко дістатися до Києва. Наступного дня загони червоноармійців підійшли до станції.

Українські військові вступили в героїчний бій і вбили багатьох ворогів, проте змушені були відступити. На жаль, частина Студентського Куреня відійшла в неправильному напрямку і потрапила на станцію, яка на той час вже була зайнята військами Муравйова. Всіх їх було вбито [10, 204–206].

Зрозуміло, що армія Муравйова не могла швидко рухатися по зруйнованих залізничних коліях і підірваних мостах, тому лише 6 лютого вони дісталися до столиці й почали обстрілювати її з важких гармат. Зайшовши в саме місто 9 лютого, більшовики влаштували в ньому криваву різанину. В перший же день було розстріляно не менше 3 000 осіб. Найбільше постраждали ті, хто проживав в районі Печерська й Липок. Особливо жорстоко вбивали представників заможних панських родин та військових [10, 206–213].

Окрім вбивства людей, нещадно нищилися всі пам'ятки культури й архітектури та всі цінні предмети, які знаходили в панських маєтках на Липках. За період перебування військ Муравйова в Києві було пошкоджено будинки Педагогічного музею й Київського університету, Софійський, Володимирський, Військово-Микільський та Володимирський собори, Андріївську церкву, спалено будинок Михайла Грушевського з величезною колекцією цінних історичних предметів, знищено мистецьку колекцію українського художника Василя Кричевського, яку він збирав упродовж 30 років, а також розграбовано і знищено велику кількість предметів із музейних колекцій та архівних збірок [11, 205–206].

В кінці лютого групою дослідників та пам'яткоохоронців було здійснено огляд архітектурних пам'яток Печерська, які зазнали найбільших руйнувань під час бомбардувань Києва військами Муравйова. До складу комісії «Центрального комітету охорони пам'яток старовини і мистецтва на Україні» ввійшли В. Г. Кричевський, Д. М. Щербаківський, В. Обремський, В. Ф. Матушевський та Ф. Л. Ернст. Після огляду пам'яток ними було складено протокол, в якому вони детально описали стан пошкоджень і втрат Військово-Микільського собору, його дзвіниці, головної церкви Микільського монастиря, будівлі Введенської спільноти на розі Московської та Рибальської вулиць, будинку № 40 на вулиці Московській, будинку колишнього губернатора на вулиці Інститутській, Кловського палацу, будинку пастора на вулиці Лютеранській, будівлі Лютеранської кірхи, двох будівель Благодійного Товариства імені Сулими, що розміщувалися за адресою вулиця Люте-

ранська, 16 та 14, а також будинку на розі вулиць Лютеранської та Левашовської (сучасної Шовковичної) [12].

В кінці того ж року Ф. Л. Ернстом було видано працю під назвою «Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году», в якій він детально описав стан Києва після того, як він був захоплений більшовицькими військами, які поводитися тут як варвари, руйнуючи все, до чого могли дістати [13].

У цій праці Федір Людвігович розповів про пошкоджені пам'ятки не лише Печерська та Липок, але й Старого міста, Подолу та втрати великих приватних колекцій М. С. Грушевського, М. І. Терещенка, В. Г. Кричевського та деяких інших колекціонерів, що збиралися ними протягом декількох десятків років. Зокрема, за словами Ф. Л. Ернста, сама колекція художника В. Г. Кричевського, що збиралася протягом 30 років, налічувала близько 100 одиниць різнокольорового українського скла, близько 80 одиниць килимів, близько 500 одиниць української, східної та західноєвропейської кераміки та багато інших предметів побуту та мистецтва [13, 8–13]. Для кращого розуміння рівня пошкоджень і втрат, які зазнали київські пам'ятки архітектури в 1918 р., Ф. Л. Ернст доповнив роботу 9-ма фотографіями, на яких добре видно всі руйнації, яких завдали місту більшовики [13].

Зрозуміло, що Ф. Л. Ернст намагався врятувати велику кількість давніх предметів, особливо тих, які знаходилися в приватних колекціях. Зокрема, в 1923–1924 рр. він взяв участь у створенні Музею мистецтв ВУАН на базі колекції творів Богдана і Варвари Ханенків, а трохи раніше, в 1919–1920 рр. – у збереженні величезної колекції творів живопису, графіки, книг та предметів декоративно-прикладного мистецтва відомого київського колекціонера Оскара Германовича Гансена.

У 1911 р. О. Г. Гансен подарував першому київському Міському музею декілька виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики та зразки старовинних вишиванок [14].

У 1914 р., в ході Першої світової війни, частина його колекції була вивезена до Сум з метою кращого збереження. Сьогодні вона складає основу колекції Сумського художнього музею, співробітники якого 20 вересня 2021 р. відкрили виставку предметів з колекції Оскара Гансена під назвою «Забутий затишок минулого життя» [15].

У квітні 1919 р., під час створення Третього Державного Музею в Києві на вулиці Підвальній, 14-а, кв. 5, куди ввійшла частина колекції

О. Г. Гансена, та, яка не знаходилася в Сумах, її вартість була оцінена у 5 мільйонів рублів. 9 травня того ж року Комітет по створенню Музею взяв на облік також і ті предмети з його колекції, що з 1915 р. знаходилися в Сумах в садибі О. А. Сумовської [14].

Окрім порятунку приватних колекцій та створення нових музеїв, на початку 1920-х рр. Ф. Л. Ернст брав участь у створенні Музейного містечка на території Києво-Печерської лаври з метою збереження її архітектурних пам'яток на державному рівні, що дало йому ідею створити вже початку 1930-х рр. заповідник «Київський Акрополь». Проте в ті роки Ф. Л. Ернсту вже не вдалося здійснити цей задум і, відповідно, врятувати від подальшої руйнації пам'ятки архітектури Верхнього міста Києва.

Зазначені аспекти пам'яткоохоронної та музейної діяльності Ф. Л. Ернста були показані у виставці «Рятував від небуття. Музейний простір і всесвіт особистості Федора Ернста», що відкрилася в Національному музеї історії України 9 листопада 2021 р. Його робота є прикладом охорони й збереження культурних цінностей від знищення, яка є актуальною і сьогодні, зважаючи на те, що ворог той самий і його методи ведення війни не змінилися.

Джерела і література

1. В Луганську обстріляли історичний музей. Фото // Історична правда. – 2014. – 14 лип. URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/2014/07/21/143779/> (дата звернення: 10.03.2022).

2. Меморіал на вершині Савур-могили знищено. Фото // Історична правда. – 2014. – 11 лип. URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/2014/08/11/143944/> (дата звернення: 10.03.2022).

3. Зруйновано головний музей історії Донеччини. Фото // Історична правда. – 2014. – 21 серп. URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/2014/08/21/144124/> (дата звернення: 10.03.2022).

4. *Гринько О.* Під час атаки росіян під Києвом згорів музей з роботами Марії Приймаченко // ZAXID.NET. Новини. – 2022. – 28 лют. URL: https://zaxid.net/rosiyski_viyska_spalili_na_kiyivshhini_muzei_z_robotami_mariyi_priymachenko_n1537096 (дата звернення: 10.03.2022).

5. *Бобок С.* Зруйновані будівлі у районі майдану Героїв Небесної сотні у Харкові // Харків Times. Фоторепортажі. – 2022. – 7 бер. URL: <https://times.kharkiv.ua/2022/03/07/zrujnovani-budivli-u-rajoni-majdanu-geroyiv-nebesnoyi-sotni-u-harkovi/> (дата звернення: 10.03.2022).

6. Білаш К. Від обстрілу російських військ постраждав Харківський художній музей. – 2022. – 9 бер. URL: https://lb.ua/culture/2022/03/09/508694_vid_obstrilu_rosiyskikh_viysk.html (дата звернення: 10.03.2022).

7. Котубей О. Російська армія обстріляла харківський будинок «Слово», де мешкали поети Розстріляного відродження // Суспільне. Культура. – 2022. – 7 бер. URL: <https://suspilne.media/214949-rosijska-armia-obstrilala-harkivskij-budinok-slovo-de-meskali-poeti-rozstrilanogo-vidrozdenna/> (дата звернення: 10.03.2022). Бліндюк М. Розробники ігор об'єдналися, щоби допомогти Україні // Суспільне. Культура. – 2022. – 10 бер. URL: <https://suspilne.media/215887-rozrobniki-igor-obednalisa-sobi-dopomogti-ukraini/> (дата звернення: 10.03.2022).

8. Стасюк І., Ласевський С. Росіяни розбомбили Музей старожитностей у Чернігові (фото) // Хмарочос. Новини. – 2022. – 11 бер. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2022/03/11/rosiyany-rozbombyly-muzej-starozhytnostej-u-chernigovi-foto/> (дата звернення: 12.03.2022).

9. Кречетова Д., Чусьва К. «Очевидно, це тільки початок»: у Мінкульті розповіли про масштаби руйнувань культурних пам'яток : інтерв'ю з заступниці міністра культури Катериною Чусьвою // Українська правда. Життя. – 2022. – 17 бер. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/03/17/247854/> (дата звернення: 18.03.2022).

10. Дорошенко Д. І. Історія України, 1917–1923 рр. : в 2 т. / [упоряд., авт. передм. та комент. К. Ю. Галушко]. – Київ : Темпора, 2002. – Т. 1 : Доба Центральної Ради. – 320 с.: іл.

11. Кот С. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX – поч. XXI ст.) : монографія. – Київ : Інститут історії України НАН України, 2020. – 1020 с.

12. [Протокол осмотра (осмотр 22/9 февраля, район осмотра Печерск). Щербаковский, Обремский, Матушевский, Эрнст]. Київ, лютий 1918 р. // Інститут археології НАН України. – 2 арк.

13. Эрнст Ф. Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году. – Киев : ГУРО, 1918. – 20 с. : 9 фотоил.

14. Друг О. Київський колекціонер Оскар Гансен (1881 – після 1920) // Historians. Дослідження. – 2014. – 28 квіт. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1141-olha-druh-kyivskiy-> (дата звернення: 18.03.2022).

15. Веретенник Г., Ніколаєва Ю. У Сумському художньому музеї показали колекцію Оскара Гансена (ФОТО) // Суспільне. Регіони. – 2021. – 20 жовт. URL: <https://suspilne.media/173555-u-sumskomu-hudoznomu-muzei-pokazali-kolekciyu-oskara-gansena-foto/> (дата звернення: 18.03.2022).

*Віталій Курлов,
Наталія Онопрієнко*

**ОКЛАД ЄВАНГЕЛІЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ. З ГЕРБОМ
АРХІМАНДРИТА ВАРЛААМА ЯСИНСЬКОГО:
РЕСТАВРАЦІЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ**

Анотація. У статті представлені результати комплексного дослідження срібного окладу Євангелія другої половини XVII ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Під час проведення реставрації пам'ятки на спідній дошці окладу було виявлене карбоване зображення герба, співвіднесеного з архімандритом Варлаамом Ясинським. Це дозволило доповнити атрибуцію окладу і розширити коло пам'яток сакрального мистецтва, пов'язаних з видатним ієрархом української церкви.

*Vitaly Kurlov,
Natalya Onoprienko*

**Gospel Book mounting of the second half of the 17th century
with the Coat of Arms of Archimandrite Varlaam Yasynsky:
restoration and research**

Abstract. The article summarizes the results of a comprehensive study of the Gospel Book silver mounting of the second half of the 17th century that belongs to the collection of the National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”. During conservation and restoration works on the item, an engraved image of the Coat of Arms associated with Archimandrite Varlaam Yasynsky was revealed on the lower board of the Gospel Book mounting. This made it possible to enlarge the attribution of the mounting and expand the range of works of sacral art associated with the outstanding hierarch of the Ukrainian Church.

Традиція оздоблення богослужбових книг коштовними окладами має багатовікову історію. Значення окладів не вичерпується функціями прикрашання і захисту дорогих фоліантів. Коштовні оздоби є цінними джерелами з історії золотарства, іконографії, а часто мають і меморіальне значення.

Окрім унікальної збірки на престольних Євангелій у дорогіцінних окладах [1], у фондівій колекції «Метал» Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» зберігається велика група срібних окладів та фрагментів оздоблення богослужбових книг, що втратили книжкові блоки внаслідок варварського вилучення церковних цінностей, воєнних дій та пов'язаних з ними переміщень.

Серед них особливе місце посідає масивна срібна оправа Євангелія із зображенням на спідній дошці церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах Києво-Печерської лаври, виготовлена у другій половині XVII ст. для Євангелія 1681 р. (КПЛ-М-9994, $47 \times 31 \times 10$ см)¹ (іл. 1). Як зразок київського золотарства, пам'ятку було введено до наукового обігу Данилою Щербаківським у 1920-ті рр. Дослідник склав детальний опис окладу і датував його початком XVIII ст. на підставі гравюри форти з чернігівського видання «Богородице Діво» 1705 р., яку вважав прототипом композиції спідньої дошки [2, 18–20]. В свою чергу Марк Петренко, аналізуючи зображення церкви Різдва Богородиці на звороті, запропонував вважати верхньою межею створення окладу 1698 р., коли на місці старого дерев'яного храму коштом київського полковника Костянтина Мокієвського було зведено нову кам'яну церкву [3, 75–77]. Олена Мішнєва у статті «Українські золотарські книжкові оправи доби бароко» слушно датувала пам'ятку 1680–1690-ми рр. [4, 85]. Срібний оклад Євангелія публікувався у численних фотоальбомах і каталогах виставок².



Іл. 1. Оклад Євангелія. Україна, 1680-ті рр. КПЛ-М-9994

¹ Оклад Євангелія. Україна, XVII ст. Срібло, метал, дерево, оксамит, гранат, кварц, корунд, скло, карбування, литво, золочення. $31 \times 47 \times 10$ см, 9263,0 гр.

² Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. Стародруки XVI-XVIII ст. [Текст] : каталог / авт. тексту, упоряд. М. М. Кубанська-

Зважаючи на зображення лаврської церкви Різдва Богородиці, наявному на спідній дошці окладу Євангелія, можна припустити, що первісно книгу було надано саме до цього храму і вона зберігалася в його ризниці. Це підтверджує запис у ризничному описі Дальніх печер 1803 р.: «Євангелие на полуалександрійской бумаге 1681-го года въ бархотѣ красномѣ, наверхней доскѣ накладные штучки съ разными изображениями пестровызолоченными и простыми стекломцами украшено...» [5, арк. 94, № 2]. З кінця XIX ст. Євангеліє в окладі перебувало у ризниці монастиря: фотографічний знімок предмета розміщено в Альбомі ризниці Києво-Печерської лаври [6, арк. 9]. До збірки Лаврського музею культур та побуту пам'ятка надійшла у 1920-ті рр. і була облікована за «Описом Морозова» [7, арк. 57 зв., № 4] з посиланням на друкований Опис лаврської ризниці з детальним описанням предмету [8, 5–6, № 8]. Наступний запис в інвентарних книгах датовано 1937 р., він фіксує Євангеліє у цілісному стані: наявні книжковий блок (московського друку 1681 р.), обидві застіжки і табличка з ім'ям «Варлаам» на звороті, наразі втрачена [9, інв. № 2971]. У роки Другої світової війни пам'ятку було евакуйовано і повернено до музею 1944 р. без стародруку (місцезнаходження друкованого Євангелія встановити не вдалося). Наразі оправа закріплена на конструкцію, що імітує книжковий блок.

Оклад наборний, укріплений на дошках оправи, поволочених червоним оксамитом. Середник чільної дошки оформлено у вигляді тридоль-

Попова ; заг. ред. М. З. Петренко. – К. : Мистецтво, 1971. – Кат. № 186, іл. 51; Церковні старожитності XVI–XVII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника : каталог виставки, Київ, 18 трав. – 15 серп. 1999 р. / [упоряд. : О. Коваленко та ін.] ; Нац. Києво-Печер. іст.-культур. заповідник. – Київ : Акцент, 1999. – Кат. № 25, с. 32, 33; Духовна спадщина подвижників Христа відлунням пам'яті жива : каталог виставки / [упоряд. О. Адамович ; фот. В. Жидченко] ; Голов. упр. культури і мистецтв Київ. міськдержадмін., Нац. Києво-Печер. іст.-культур. заповідник. – Київ : PC World Ukraine, 2001. – С. 50; Вклади та вкладники Успенського собору Києво-Печерської лаври. XVI – поч. XX століття (Сакральні тканини і вироби з металу у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника): каталог / упоряд. : В. Щербакова, Г. Листопад. Київ : КВІЦ, 2005. – Кат. № 60, с. 76; The Glory of Ukraine: Sacred Images from the 11th to the 19th Centuries: For exhibition at Museum of Biblical Art, New York, NY ; Meridian International Center, Washington, DC ; Joslyn Art Museum, Omaha, NE / edited by Kathie Guroff. – Bethesda, Md : Foundation for International Arts and Education, 2010. – P. 146–147, № 67 та ін.

ного порталу з двома овальними медальйонами вище і нижче центральної арки. У заглиблених нішах під арками вміщені: композиція «Розп'яття з пристоячими», постаті прп. Антонія і Феодосія Печерських; у медальйонах – «Благовіщення» і «Різдво Богородиці». Арки порталу акцентовані чотирма горельєфними ажурними колонками. У наріжниках, виконаних у формі восьмикутних ковчегів, розміщені постаті євангелістів з символами. Зображення супроводжені відповідними написами. Композиції обрамлені накладним маньєристичним орнаментом та голівками херувимів, а також оздоблені накладними глухими кастами з різнокольоровими вставками. Поле окладу окантовує прорізний бордюр у вигляді стилізованих квітів лілей – кринів. Фігури, сюжетні композиції та елементи декору виконані у спосіб лиття з подальшою обробкою поверхні карбуванням, вкриті позолотою.

Спідню дошку вкриває суцільна срібна пластина з алегоричною композицією: дерево, корінь якого поливають з глечиків преподобні Антоній та Феодосій Печерські, в центрі крони зображено храм із гравійованим підписом на тлі: «ЦРКЌВЪ РОЖ(Д)ЄСТВА / ПРЄС БЦА / ВИНОГРАДНАА», вище – Святий Дух, увінчує крону поясне зображення коронованих Богородиці з немовлям (за іконографічним типом «Втілення»); на гілках дерева у чашечках квітів розміщені півпостаті святих, обабіч кожного – накладні позолочені таблички з гравійованими іменуваннями: «ІСОАКИМ ПР(Д)», «ПР(Д) АННА», «ЄТИ ВАСИЛІЙ ВЕЛИ», «ЄМ(Ї) ІНОКЕНТІЙ», «ІСОАНЪ МЛОСТИВИЙ», «ЄТИ [ВАРЛАМ]»³, «ЄЩЄМ(Ч) ІГНАТІЙ», «ЄМ(Ї) ІНОКЕНТІЙ», «ЄМ(Ї) МУНА», «ЄМ(Ї) ВІКТО(Р)Ъ». Рельєфне зображення виконане у техніці карбування та позолочене. До пластини прикріплені вісім крупних кастів з прозорими вставками. По кутах розміщені чотири великих, частково золочених, пуклі з фестончатими краями і голівками херувимів. Корінець прикрашений накладками мережчатого орнаменту, оздоблений голівками янголів та різнокольоровим склом. На застібках були зображені «різьблені образи Антонія та Феодосія в овальних картушах барокового орнаменту» [2, 20]. Клейма та вкладні написи на окладі відсутні; на заломі дошки окладу стоїть ризнична позначка – цифра 8.

Попри площинність фігуративної пластики, оклад виглядає об'ємно завдяки використанню архітектурних елементів, прийому розміщення

³ Напис на втраченій табличці відтворений за фотознімком початку ХХ ст. (КПЛ-Н-5182).

позолочених фігур на п'єдесталах у заглиблених срібних ковчезцях та оздобленню крупними різнокольоровими вставками.

Композиція чільної дошки окладу, побудована за усталеною структурою, оригінальна за наповненням: у її складі поєднано елементи, які використовувались в оздобленні окладів впродовж другої половини XVII ст. Так, оформлення середника у вигляді архітектурного порталу присутнє у пам'ятках кінця 1650-х рр. (оклади Євангелій 1658 р. [1, кат. 102; 10]). Фігури групи «Розп'яття з пристоячими» виконані за моделями, які широко використовувалась з середини XVII ст. (наприклад, оклади Євангелій 1651 р. [1, кат. 101], 1655–1677 рр. [11], 1658 р. [10], 1697 р. [12, кат. 319, іл. 46, 47] та ін.). Виготовлені у спосіб лиття, ці накладні елементи, очевидно, мають спільне походження та можуть бути співвіднесені з одним центром виготовлення⁴. В той же час, постаті євангелістів, також виготовлені в техніці лиття, створені за індивідуальними моделями і не знаходять аналогів серед відомих творів металопластики. Репертуар декоративних оздоб (мереживні розетки оздоблення корінця, ажурна стрічка рамки, основи застібок, накладні голівки янголів, касти), аналогічний досліджуваній пам'ятці, зустрічається на багатьох датованих окладах Євангелій 1650–1680-х рр. Оригінальним прийомом (у порівнянні зі зразками середини XVII ст.) є використання об'ємних литих колонок з ренесансним ажурним декором. Аналогічні деталі, за слушним спостереженням мистецтвознавця і реставратора Юрія Островського, застосовано при виготовленні моделі-складня іконостасу Успенського собору [13; 14, 49] 1685 р.⁵ [15, 146], тож це дає

⁴ Наприклад, свідчення про оздоблення Євангелій у Києво-Печерській лаврі див.: Шамрай М. Маргіналії в стародруках кириличного шрифту 15–17 ст. : з фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського / співголови ред. кол. О. С. Онищенко, П. С. Сохань ; НАН України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. – Київ: НБУВ ім. В. І. Вернадського, 2005. – С. 16. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001912>.

⁵ Принагідно зауважимо, що уточнення датування моделі ставить під сумнів викладену М. І. Петровим версію про виготовлення її для патріарха Нікона, див.: Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – Киев, [1914]. – Вып. 3 : Южно-русские иконы. – С. 31–32. Натомість висунемо обережне припущення про виготовлення даної моделі для Донського монастиря за часів архимандрита Нікона (1683–1689 рр.). У ризниці монастиря зберігалася «...дарохранительница:

певний хронологічний репер для датування елементів окладу Євангелія. Таким чином, не зважаючи на архаїчність окремих деталей, поєднання в оздобленні чільної дошки різночасових елементів дозволяє датувати її останньою чвертю XVII ст.

Композиція на спідній дошці окладу, із зображенням древа-виноградної лози зі святими в чашечках квітів, побудована за зразками київських гравюр з варіантами сюжету «Древо Києво-Печерських святих». [16, 220–223]. Передусім, це дереворит середини XVII ст. «Родословне древо Києво-Печерського монастиря» [17, 56–64; 18, 300–314; 19, 363–367], титульна рамка майстра Іллі 1660 р. [20, кат. 359] та ін. У київському золотарстві цей сюжет відтворено на стулці гравійованого паногіара майстра Федора 1665 р. (КПЛ-М-9922). Від гравійованих прототипів зображення на окладі вирізняє індивідуальний склад святих, розміщених у кроні древа, які не пов'язані з Печерською тематикою. Очевидно, унікальна програма композиції була сформована замовником твору. Розкриття її змісту і посвяти потребує подальших досліджень.

Технологічною ознакою виготовлення сюжетної пластини спідньої дошки окладу є застосування карбування у низькому рельєфі з фактурним опрацюванням поверхні. За стилістикою малюнку, пластикою форм та характером карбування деталей датується останніми десятиліттями XVII ст. Попри відмінність технік виконання чільної та спідньої дощок (лиття і карбування), за окремими спільними деталями оздоблення можна припускати одночасність їх виготовлення.

Розширити інформаційну базу пам'ятки і додати нові відомості до її атрибуції дозволили результати комплексної реставрації окладу, проведеної 2009–2010 рр. у Центрі наукової реставрації та експертизи Заповідника художником-реставратором творів з металу Віталієм Курловим. На момент надходження на реставрацію поверхня предмета була забруднена, з локальними корозійними нашаруваннями; оклад мав незначні механічні пошкодження, деформації. Зафіксовано відсутність застібок (одна застібка втрачена повністю, друга – частково), однієї накладної

“иконостас, печерского дела, оловянный, вылит и вызолочен, а на нем местные иконы и деисусы написаны на медных цках против церкви печерского монастыря, что в Киеве”», див.: Забелин И. Историческое описание Московского ставропигиального Донского монастыря. – Москва : В тип. Грачева и К°, 1865. – С. 36. Техніка виконання моделі надавала можливість для тиражування зразка, тому не виключене існування копій виробу.



Іл. 2. Оклад Євангелія в процесі реставрації

таблички, частини кастів, вставок, елементів кріплення та фрагментів зубчастого бордюру. В процесі реставрації було здійснено повний демонтаж окладу (іл. 2); проведено реставрацію оксамиту (виконав художник-реставратор творів з тканин Володимир Назар), видалення стійких поверхневих забруднень та продуктів корозії, виправлення деформацій та зведення розривів; відновлено втрачений фрагмент частини застібки за аналогією; проведено комплекс стабілізаційно-консерваційних заходів та монтаж предмета [21, кат. 54]. Серед групи елементів книжкових оправ реставратором з часом була виявлена і атрибутована застібка із зображенням прп. Феодосія (КПЛ-М-8118), яка 2019 р. була приєднана до окладу.

За результатами реставрації встановлено, що оклад зазнавав ремонтів та поновлень. Про це свідчать елементи більш пізнього часу, зокрема, ажурна орнаментальна смужка і два херувими на чільному боці та деякі касти. В процесі реставрації також було досліджено вставку із зображенням храму Різдва Богородиці у центрі спідньої дошки. На користь її пізнішої появи в композиції окладу свідчать деякі технологічні особливості: по перше, зображення було викарбовано на окремій срібній пластині та прикріплене до основи за допомогою клепок з голівками у вигляді херу-

вимів; по-друге, техніка майстра суттєво відрізняється від загальної роботи високим виразним рельєфом і характером карбування, а також тлом, повністю вкритим шаром амальгамної позолоти. Наразі складно встановити причини заміни середника композиції, тим не менш, наявне зображення є цінним джерелом історії лаврської архітектури.

Вважається, що церкву Різдва Богородиці споруджено на місці першого наземного храму Печерського монастиря, але про його архітектуру нічого не відомо до першої половини XVII ст. Дерев'яна церква, відновлена, за свідченням Афанасія Кальнофойського, 1635 р., мала вигляд «тризрубного з ярусним увінчанням та опоясанням» храму. Зображення дерев'яної трибанної споруди зафіксовано на гравюрах із книги А. Кальнофойського «Тератургіма» 1638 р., І. Гербінія 1675 р., плані І. Ушакова 1695 р. [22, 134, 140]. Найближчий аналог зображенню храму на окладі Євангелія знаходимо у гравюрі майстра Іллі «Изображение пещеры прп. Феодосия» до Патерика Печерського 1661 р., на якій вміщено і напис над церквою, відтворений на карбованій платівці. Але архітектурні форми храму на окладі дещо відрізняються від графічного прототипу, тож можливо майстер-золотар послуговувався невідомим нам взірцем. Зображення церкви на платівці має унікальне значення, бо відтворює архітектурні форми храму до його перебудови у 1696–1698 рр. Тому можемо стверджувати, що ця срібна вставка виготовлена не пізніше вказаної дати. Зауважимо, що введення до композицій оздоб Євангелій зображень архітектурних споруд, що нерідко запозичувались з гравюр лаврських видань, є прикметною рисою українських золотарських творів кінця XVII–XVIII ст.⁶

Ще один елемент декору спідньої дошки, який звернув на себе увагу в процесі реставрації, – це зображення рослинного елемента, яке про-

⁶ Одним з перших відомих зображень є ктиторський портрет гетьмана Самойловича з собором на окладі Євангелія, див.: Сідак Л. Збережене мистецтво. Оклад Євангелія гетьмана Івана Самойловича. – 2021. – 7 квіт. URL: <https://www.gallery.pl.ua/zberezhene-mistectvo-oklad-yevangeliya-getmana-samojlovicha.html>; Хрестовоздвиженська церква Києво-Печерської лаври представлена на окладі 1701 р. (КПЛ-КН-1937); середник з символічною композицією «Софія – Премудрість Бога» зі семистовпною ротондою у центрі – на окладі XVIII ст. з Софійського собору (КПЛ-КН-12); у київських виробках XVIII ст. переважно відтворені гравійовані зразки – варіації композиції «Собор Печерських святих» із зображенням Успенського собору.

глядало з-під великого касту з крупним кварцем, закріпленого між корінням дерева. Під накладною деталлю був виявлений карбований герб Сас з атрибутами духовної влади (іл. 3) (під час реставрації каст, який закривав зображення герба, був переміщений на ділянку



Іл. 3. Зображення герба на спідній дошці окладу Євангелія

в кроні дерева). На полі щита розміщені півмісяць, що лежить рогами догори, з двома зірками на кінцях та вертикально розташована стріла, направлена вістрям вгору; над щитом вгорі зображено митру з хрестом, по боках жезл і посох – інсигнії архімандрита⁷. Серед київських церковних діячів, які належали до родин герба Сас, найбільш відомим був митрополит Варлаам⁸, представник шляхетського роду Ясинських [23, 287, прим. 1] (іл. 4). Варлаам Ясинський народився близько 1627 (або 1630

⁷ Такі атрибути зображено на гербах печерських архімандритів: Єлисея Плетенецького (КПЛ-П-29), Іоасафа Кроковського (КПЛ-М-6753; [3, 92]), Мелетія Вуяхевича (Скарбниця НМІУ, ДМ-1333), Романа Копи (Скарбниця НМІУ, ДМ-1083) та ін. Відмінністю гербів митрополитів є зображення жезла і хреста. Показовим прикладом є два герби, розташовані на кришці кружки з ризниці КПЛ (Скарбниця НМІУ, ДМ-1333), де герб печерського архімандрита Мелетія Вуяхевича супроводжений жезлом і посохом, а герб митрополита Варлаама Ясинського – жезлом і хрестом.

⁸ Герб Сас – відомий русько-волошський та польський шляхетський герб, з'являється у Червоній Русі з XIII ст. До нього належали більш ніж п'ятсот значних родів. Зокрема, герб цього типу супроводжує портрети митрополита Стефана Яворського та ігумена Кирилівського монастиря у 1681–1697 рр. Інокентія Монастирського. З огляду на іконографію, місце побутування Євангелія та хронологічні межі, ми схильні атрибутувати герб на окладі печерському архімандриту (згодом – митрополиту Київському) Варлааму.



Іл. 4. Портрет Варлаама Ясинського. XVIII ст. КПЛ-Ф-9773



Іл. 5. Табличка з гербом Варлаама Ясинського. КПЛ-М-5989

[24]) року. Після закінчення Краківської Академії із присудженням звання доктора філософії, повертається до Києво-Печерської Лаври, де приймає постриг. З 1661 р. відає справами лаврської друкарні та викладає у Київській колегії. Протягом 1665–1683 рр. Варлаам обіймав посаду ігумена у кількох київських монастирях, зокрема, – Братському Богоявленському, де виконував і обов'язки ректора Києво-Могилянської колегії. З 1673 р. керував друкарнею, а 1683 р. обраний архимандритом Києво-Печерської лаври (грамоту отримав у лютому 1684 р.). У 1690 році Варлаама Ясинського зведено в сан митрополита Київського, Галицького і всієї Малої Росії. Помер архієрей 1707 р. та був похований у Великій церкві Києво-Печерської лаври. Поховання не збереглося, але під час розбирання руїн Успенського собору у 1963 р. була виявлена срібна табличка з гербом владики (КПЛ-М-5989)⁹ (іл. 5), виготовлена, очевидно, невдовзі після його поховання.

Творів сакрального мистецтва, пов'язаних з діяльністю митрополита Варлаама Ясинського, збережено небагато. Зокрема, це ікони на мідних карбованих золочених дошках з церкви прп. Варлаама Печерського, побудованій і освяченій 1691 р. старанням митрополита, та, ймовірно, ікони з іконостасу 1700 р. церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах [25, 130–131]. За мит-

⁹ Накладна прикраса. Україна, XVIII ст. Срібло, карбування, позолота, 34,0 × 34,0 см. КПЛ-М-5989. Реставрована Віталієм Курловим у 2019 р.

рополита Ясинського 1700 р. була виготовлена срібна шата до Куп'ятицької ікони Богородиці у Софійському соборі, яка відома тільки за фотографічними знімками [26, 71; 27, 216]. Через відсутність вкладних написів та обмежене коло документів можливо лише припустити його причетність до замовлення деяких ікон із зображенням свого патронального святого у печерних церквах [28, 130]. Достеменними вкладками Ясинського можна вважати речі, марковані родинним гербом.

Позначення вкладних предметів власним гербом було традиційним для українського нобілітету та церковних ієрархів XVII–XVIII ст. Навіть за відсутності вкладного напису, герб навічно закарбовував ім'я донатора коштовної речі¹⁰. Відомі на даний час пам'ятки з гербом Ясинського: епітрахіль 1687 р. [29, табл. IV, мал. 12], плащаниця 1700 р. (КПЛ-Т-441) [30, 168], срібний кухоль гданської роботи (Скарбниця НМІУ, ДМ-1333) [31, 124], дзвін 1705 р. на дзвіниці Софійського собору [32, арк. 71–71 зв.; 33, 39, 109; 34, 885; 35, 32], а також численні тези, панегірики та епітафійні гравюри. Перелік пам'яток із зображенням герба митрополита Варлаама Ясинського, вміщеного переважно на гравюрах і портретах, укладено Олегом Однороженком [36]. Віднайдений на окладі Євангелія з колекції Заповідника, герб з інсігніями архімандрита дає підстави датувати пам'ятку 1683–1690 рр., часом перебування Варлаама Ясинського очільником Києво-Печерської лаври.

У період підпорядкування Української Церкви Московському патріархату, Лавра стала центром опозиції вищій російській церковній владі, а Печерський архімандрит Варлаам – одним з найпошлюбніших захисників незалежності Київської митрополії [37, 281]. Його зусиллями за підтримки гетьмана Івана Мазепи 1688 р. монастир повернув право ставропігії. Очевидно, співпраця з гетьманом поширювалась і на проєкти у сфері церковного будівництва та меценатства. Благодійність Івана Мазепи широко відома, до нашого часу збереглися кілька шедеврів золотарства, виконаних на замовлення керманича Козацької держави. Всі вони атрибутовані за наявністю гетьманського герба. Прикладом ганеб-

¹⁰ Наприклад, на окладах Євангелій розміщені герби вкладників: Василя Дуїна-Борковського (КПЛ-Н-2915; ЧОІМ, Ал-181, див.: Арендар Г. Срібні оклади Євангелій XVII–XIX століть із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського : каталог. – Київ : «Київське товариство Купола», 2021), Михайла Лежайського (ЧОІМ, Ал-176), Івана Мазепи (НХМУ, ХП-266), Якова Лизогуба (ЧОІМ, Ал-222), Данила Апостола (Скарбниця НМІУ, ДМ-1513) та ін.

ної практики замовчування пам'яті про гетьмана стало намагання знищити або затерти зображення його герба. Так, на шатах ікони Дегтярівської Богоматері (Скарбниця НМІУ, ДМ-2350) герб Мазепи було збито і закрито накладною пластиною [38, 73; 39, 31–32]; герб на «срібнокованому кіоті» до чудотворної ікони Богородиці Іллїнської Чернігівської (ЧОІМ, И-2710) певний час закривали шторкою; під накладною пластиною був прихований герб Івана Мазепи на срібних Царських вратах Чернігівського Борисоглібського собору (НАІЗ «Чернігів стародавній», КН-989, И2-695) [39, 37–38], а на срібній рамі ікони із зібрання Скарбниці НМІУ (ДМ-2374) він був закритий медальйоном із зображенням двоголового орла [40, 419, кат. 154]. Замовчувались й імена церковних благодійників з оточення гетьмана Івана Мазепи, зокрема, полковника Костянтина Мокієвського, ктитора церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах [41, 279–283]. Можливо, наслідком буремних політичних подій початку XVIII ст. стало і приховування на окладі Євангелія герба митрополита – сподвижника опального гетьмана.

Отже, досліджена пам'ятка з колекції Заповідника належить до нечисленної групи збережених українських окладів Євангелій другої половини XVII ст., очевидно, київського походження. Оклад походить з храму Різдва Богородиці на Дальніх печерах Києво-Печерської лаври, на що вказують зображення однойменної церкви на спідній дошці і Богородична тематика сюжетів. В оздобленні чільної дошки Євангелія використані як тиражовані елементи, типові для окладів вказаного періоду, так і індивідуальні форми, які не знаходять аналогів серед відомих пам'яток. Іконографічну програму сюжету спідньої дошки укладено за мотивами популярної у другій половині XVII ст. композиції «Древо Печерських святих», але склад святих, розмішених у кроні дерева, не пов'язаний з Печерськими преподобними і, безсумнівно, був продиктований волею замовника.

Під час реставрації на окладі виявлено зображення герба Варлаама Ясинського з інсігніями архімандрита, яке було приховане під накладною деталлю. На підставі атрибуції герба уточнено час створення окладу – 1683–1690 рр., що охоплює період перебування Варлаама у званні архімандрита. Таким чином, оклад Євангелія є не тільки унікальним зразком національного золотарства, а і меморіальною пам'яткою, пов'язаною з видатним ієрархом української церкви, діяльність якого на благо Печерської обителі недостатньо вивчена.

Безперечно, що відновлення історичної пам'яті українського народу є підґрунтям для усвідомлення сучасних процесів. Як зазначав владика Софроній (Дмитрук): «Тож ми повинні для себе зрозуміти, хто є наші герої, звитяжці та державники, чим ми можемо пишатися, про що не можна забувати. І коли ми зрозуміємо це, тоді зможемо усвідомити і зберегти власну національну ідентичність» [42].

Джерела і література

1. Напрестольні Євангелії XVI–XVIII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника : каталог / упоряд. Л. А. Юрина. – Київ : КВЦ, 2005. – 196 с.
2. *Щербаківський Д.* Оправа книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. – Київ, 1926. – 52 с.
3. *Петренко М. З.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. – Київ : Наукова думка, 1970. – 208 с.
4. *Мішинева О. І.* Українські золотарські книжкові оправи доби бароко // Лаврський альманах. Києво-Печерська Лавра в контексті української історії та культури : зб. наук. пр. / Нац. Києво-Печерський іст.-культ. заповідник. – Київ : Пульсари, 1999. – Вип. 5. – С. 83–91.
5. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра» (далі – НЗ КПЛ). КПЛ-А-360.
6. НЗ КПЛ. Альбом видів Успенской Киево-Печерской лавры и снимков древностей и достопримечательностей хранящихся в ея ризнице (КПЛ-Ф-12996, 12997).
7. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 525.
8. НЗ КПЛ. КПЛ-А-363.
9. НЗ КПЛ. КПЛ-А-1277.
10. *Березовая С.* Два Евангелия в окладах XVII в. из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины // Антиквар. – 2015. – № 90. – С. 96–105.
11. *Палатна С. Г.* Євангеліє в окладі з вкладним написом до Михайлівського Золотоверхого монастиря // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України, 9–11 листопада 2015 р. – Київ, 2018. – С. 167–177.
12. Каталог стародрукованих книг, що зберігаються у Центральному державному історичному архіві України у м. Києві (ЦДІАК України) 1494–1764 рр. / НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського ; упоряд. О. Г. Полегайлов [та ін]. – Київ, 1999. URL: https://cdiak.archives.gov.ua/files/Katalog_starodrukiv_CDIAK.pdf.
13. НЗ КПЛ. КПЛ-Ф-11213.

14. *Островський Ю.* Нові дослідження металевої моделі іконостаса з Києво-Печерської лаври (реконструкція втраченої моделі та спроба реконструкції іконостаса першої пол. XVIII ст.) // Бюлетень Львівського філіалу ННДРЦ України. – Львів, 2006. – № 2(8). – С. 45–53.

15. *Таранушенко С.* Український іконостас. // Записки товариства імені Шевченка. – Львів, 1994. – Т. ССXXVII [227] : Праці Секції мистецтвознавства. – С. 141–164.

16. *Лопухіна О. В.* «Древо зі святими» у розписах фасаду Успенського собору XVII ст. і формування печерської іконографії // Могилянські читання 2016. Музейництво і пам'яткоохоронна справа України: традиції та виклики сьогодення : зб. наук. праць / редкол. : С. В. Пивоваров (відп. ред.) [та ін.] ; Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник. – Київ : Фенікс, 2017. – С. 220–223.

17. *Гончарук В. М., Кабанець Є. П.* Дереворит середини XVI ст. «Родословне дерево Києво-Печерського монастиря» як джерело з історії печерської канонізації // Могилянські читання 1999. Гетьман Іван Мазепа і Києво-Печерська лавра : матеріали щоріч. наук. конф. / редкол. : В. Колпакова (голов. ред.) [та ін.]. – Київ : Полі-графіка, 2000. – С. 56–64.

18. *Горстка А. Н.* Об иконе «Древо Киево-Печерских святых» из Углича // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1999. – Москва : Наука, 2000. – С. 300–314.

19. *Люта Т.* Вимірний образ святині: годинник і храм // Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні : зб. наук. праць / за заг. ред. О. Петрука. – Львів : Інститут прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАН України, 2014. – С. 363–367.

20. *Юрчишин-Сміт О.* Чернець Ілля (fl. 1637–1663). Каталог творів. Українська та румунська гравюра доби бароко. – Київ, 2021. – 327 с.

21. Відроджені скарби Києво-Печерської лаври з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника: альбом-каталог / авт.-упоряд. : А. Кондратюк, І. Шульц, А. Беліловська, С. Гага-Шереметьєва. – Київ : Антиквар, 2014. – 144 с.

22. *Сіткарьова О. В.* Архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври та її історичного оточення за доби гетьмана І. С. Мазепи. – Київ : Довіра, 2005. – 196 с.

23. Варлаам Ясинський, митрополит Киевский и галицкий и Малыя России (1690–1707). Годы учения и первоначальной деятельности Варлаама Ясинского // Киевские епархиальные ведомости. – 1905. – № 12 (20 марта), ч. неофициальная. – Отд. 2.

24. *Денисова Т.* Уточнення дати народження митрополита Київського, Галицького та всієї Росії Варлаама Ясинського // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Генеалогія та геральдика : зб. наук. праць / відп. ред. Г. В. Боряк ; упоряд. : В. В. Томазов. – Київ : НАН України, Інститут історії

України, 2014. – Чис. 24. – С. 162–164. URL: http://history.org.ua/LiberUA/sid_2014_24/sid_2014_24.pdf.

25. *Рижова О. О.* Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII століть : монографія. – Київ : Київський університет, 2020. – 463 с.

26. *Сінкевич Н. О.* Реліквії та чудотворні ікони Софії Київської. – Київ : Логос, 2011. – 94 с.

27. *Люта Т.* Куп'ятицький хрест-ікона: історія явлення, побутування, втрата та гіпотеза віднайдення // Київські збірники історії, археології, мистецтва та побуту. – 2021. – № 2, 2021. URL: <http://kyivskizbirnyky.org.ua/article/view/244982>.

28. Опис Ближніх печер Києво-Печерської лаври 1892 р. / упоряд. тексту, комент. Я. В. Литвиненка // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури : зб. наук. праць. – Київ : Пріоритети, 2012. – Вип. 27 ; Спецвип. 10 : Дослідження печерних комплексів Києво-Печерської лаври. – С. 126–139.

29. *Новицька М. О.* Датовані епітрахілі лаврського музею 1640–1743 р. // Український музей. – [Репр. вид.]. – Київ, 1927. – Зб. 1. – С. 51–70 [77]. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001597>.

30. *Варивода А. Г.* Плацаниця київського митрополита Варлаама Ясинського з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника // Могилянські читання 2009 р. Мазепинська доба в культурі України : зб. наук. праць. – Київ : НКПІКЗ, 2010. – С. 165–170.

31. *Березова С. А., Волковинська О. А.* Гданське срібло з колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, Музей історичних коштовностей України, 5–6 грудня 2005 р. – Київ, 2006. – С. 119–130.

32. ДАК. Ф. 3. Оп. 2. Спр. 5.

33. *Жолтовський П. Н.* Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. – Київ : Наукова думка, 1973. – 132 с.

34. *Полюшко Г.* Щедрі козацькі вклади до храмів // Україна – козацька держава = Ucraina – Terra Cosacorum : Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах : альбом / упоряд. В. В. Недак. – 2-е вид., доп. і доопрац. – Київ : ЕММА, 2007. – С. 856–885.

35. *Люта Т.* Варлаам Ясинський і Софійська митрополича кафедра // Пам'ятки України. – 2013. – Спецвипуск № 1, квітень. – С. 27–33.

36. *Однороженко О.* Ясинські // Музей Шереметьєвих. URL: <https://sigillum.com.ua/gerb/yasynski/>.

37. *Кагамлик С. Р.* Києво-Печерська лавра: світ православної духовності і культури (XVII–XVIII ст.) : монографія. – Київ : Віпол, 2005. – 552 с.

38. *Арустамян Ж.* Видатний твір українського бароко – срібна шата до ікони Десятирівської Богоматері // Мистецька спадщина: Матеріали та дослідження /

ред. Ю. Д. Кибальник ; Музейне об'єднання «Києво-Печерський держ. іст.-культ. заповідник». – Київ, 1993. – С. 73.

39. *Полошко Г.* Герб Гетьмана Івана Мазепи. – Київ : АДФ-Україна, 2015. – 67 с.

40. Музей історичних коштовностей України = Museum of historical treasures of Ukraine : альбом / Л. С. Ключко, О. П. Підвисоцька, О. В. Старченко. – Київ : Мистецтво, 2007. – 464 с.

41. *Бартош А.* Справа щодо пожег, зроблених до Києво-Печерської лаври київським полковником Костянтином Мокієвським (за документами ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг.) // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні : зб. наук. статей. – Київ, 2019. – Вип. 28. – С. 279–283.

42. *Софроній (Дмитрук), митрополит.* [«Я особисто схиляюся перед гетьманом Іваном Мазепою, я вважаю його однією з найбільш значущих постатей в історії України»] // Texty.org.ua : незалежне інтернет-видання. – 2005. – 22 травня. URL: https://texty.org.ua/articles/236/V_UPC_MP_zavelysa_mazepynsi-236/.

Ганна Марченко

**ІКОНА «УСПІННЯ» ХІХ СТ. З УСПЕНЬСЬКОГО СОБОРУ
КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ, НАПИСАНА НА ДАВНЬОРУСЬКІЙ
ПЛІНФІ. РЕСТАВРАЦІЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ**

Анотація. Стаття присвячена особливостям реставрації та дослідження ікони «Успіння» кінця ХІХ ст., написаної на давньоруській плінфі. У результаті проведених досліджень уточнено датування ікони. Також встановлено, що ікона написана у Лаврській іконописній майстерні і знаходилась в Успенському соборі Києво-Печерської лаври.

Ganna Marchenko

**Icon "Dormition" from the Dormition Cathedral of
the Kyiv-Pechersk Lavra, painted on the Kyivan Rus plinth
in the 19th century. Restoration and research**

Abstract. The article is about the peculiarities of the restoration and research of the Dormition icon, painted on the Kyivan Rus plinth at the end of the 19th century. Research findings conducted over this work of art, made it possible to clarify the date of its appearance. It was also found out that the icon was created in the icon-painting workshop of Kyiv-Pechersk Lavra and was kept in the Dormition Cathedral of Kyiv-Pechersk Lavra.

У відділі наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» у 2019 році знаходилась на реставрації ікона «Успіння» (КПЛ-Ж-2036)¹. Ікона ХІХ ст. з фондової колекції Заповідника написана на незвичній основі – давньоруській цеглині, та, згідно фондової документації, надійшла з руїн Успенського собору Києво-Печерської лаври [1].

При надходженні на реставрацію стан збереження ікони був аварійний: живопис з ґрунтом втрачено у верхній частині та по боках, значні аварійні відшарування та втрати фарбового шару з ґрунтом, крихкість та фрагментованість ґрунту, ущільнене пилове забруднення, плями воску, подряпини, потертості. Ікона була залита восковою масою (певно,

¹ Ікона «Успіння». ХІХ ст. Камінь, олія. 26,5 × 34 см. Реставрація Марченко Г. А.



*Лл. 1. Ікона «Успіння». ХІХ ст. Камінь, олія. 27,1 × 34 см.
КПЛ-Ж-2036. Загальний вигляд до реставрації
у бічному освітленні*

для укріплення живопису), яка не стримувала, а посилила руйнацію пам'ятки. Зображення проглядало погано (іл. 1). На торці читались залишки напису.

Вкрай аварійний стан збереження, наявність воскової суміші на поверхні іконопису та нетрадиційна основа ікони – давня цегла, ус-

кладнювали завдання для реставрації пам'ятки іконопису, яку дістали з руїн Успенського собору лише на початку 50-х років ХХ ст. [2, № 1714], через 10 років після вибуху.

Перед початком реставрації були проведені різнобічні лабораторні дослідження. Мікологічне дослідження провела зав. науковим відділом біологічних досліджень ННДРЦУ Митківська Т. І. Були виявлені мікроорганізми: *Alternaria alternata*, *Cladosporium cladosporioides*, *Penicillium variabile*, *Penicillium janthinellum*, *Mucelia sterilia*, та рекомендована дезінфекція 3 % ЧАС.

Дослідження ґрунту та фарбового шару провела зав. науковим відділом фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ Распопіна В. О. Згідно з результатами досліджень: ґрунт ікони одношаровий, світлий, сіруватий. Наповнювач ґрунту – крейда, чорна вугільна (незначна кількість); в'язиво – тваринний клей. Пігменти фарбового шару: свинцеве білило, вохри, вохра червона, органічний червоний, чорна вугільна, золочення, берлінська лазур. В'язиво змішане. «Холодні емалі» на полях ікони: цинкове білило, вохри, органічний червоний, ультрамарин.

Стратиграфічне та візуальне дослідження під мікроскопом, виконані під час реставрації автором, виявили, що ікона має незвичну техніку виконання, схожу на класичний іконопис, але з деякими відмінностями. Отже, ікона написана на давній цеглині розміром 27,1 × 34 см, товщи-

ною 3,5 см. Характер поверхні цеглини свідчить про те, що вона оброблювалася під ікону – зчищались напливи цегли, поверхня мінімально вирівнювалася. На основу (цеглу) нанесений товстий шар крейдо-клейового ґрунту (левкасу). Потім на цей ґрунт наклеєна паволока полотняного переплетіння (нитки якої повністю струхли на момент реставрації). На паволоку нанесений ще товстий шар крейдо-клейового ґрунту, шар такого самого ґрунту наявний на торцях ікони. Ікона має карбоване гравійоване орнаментальне тло, з золоченням на червоний полімент. Іконопис виконано у мішаній техніці – темперний живопис, закінчений олійними фарбами. По периметру поля ікони прикрашені різнокольоровими так званими холодними емалями. На торці ікони нанесений напис.

Після підбору методик була розроблена програма та проведена низка реставраційних заходів.

Спочатку зміщені фрагменти живопису тимчасово були прибрані з поверхні ікони та з-під відсталих ділянок живопису, по можливості обезпилено основу ікони. Потім проведено укріплення фарбового шару з ґрунтом 5 % розчином кролячого клею з антисептиком, з попереднім антисептуванням 3 % катаміном АБ. У якості укріплювальної суміші було вибрано традиційний тваринний клей, зважаючи на дуже товстий та деструктований крейдяно-клейовий ґрунт ікони, наявність паволоки та шару такого ж самого ґрунту під нею. Головною метою було досягнути проникнення клею на максимальну глибину, незважаючи на наявний товстий шар воскової мастики на поверхні живопису. Була наклеєна укріплювальна заклейка, наявні жорсткі деформації фарбового шару вкладались поступово.

Потім цеглину було обезпилено та видалено віск по периметру живопису. Основний масив воску видалено механічно з поступовим потоншенням скальпелем, біля ґрунту віск витягувався з нагрівом на фільтрувальний папір, залишки видалялись ватою, віджатою у деароматизованому уайт-спіриті. У багатьох ділянках живопису простукувалися порожнечі, тому для укріплення розшарувань ґрунту та паволоки до основи під ґрунт по периметру край втрач з шприца підводився спочатку спирт з антисептиком, а потім теплий 7–8 % кролячий клей. Висушування проводилось під пресом через шар фільтрувального паперу. Укріплювальну заклейку видалено разом з частиною поверхневих забруднень.

Зміщені фрагменти живопису, прибрані з поверхні ікони перед укріпленням, уважно вивчались, так як і місця втрат на іконі. При спів-

ставленні було підібрано фрагменти орнаментального поля ліворуч, фрагменти з втрати у верхній правій частині ікони та декілька фрагментів на торці з частиною літер. Підібрані фрагменти були укріплені на свої місця. Під фрагменти з орнаментального тла також був локально підведений реставраційний ґрунт для нарощування втраченої товщини авторського ґрунту. Після цього з ікони видалено поверхневі забруднення.

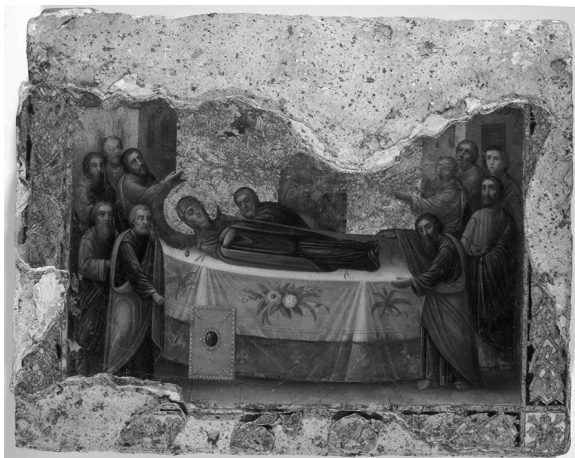
Вся поверхня іконопису була вкрита щільним шаром темної воскової мастики від попередньої реставрації, який видалявся механічно зволуженим у деароматизованому уайт-спіриті ватним тампоном та за допомогою скальпеля. Під час видалення товстого шару воску з'явилися приховані ділянки нерівності поверхні живопису, глибокі ямки. При висиханні розчинника поверхня лаку із залишками воску вкривалась білуватою непрозорою плівкою. Після зняття більшої частини воску поверхню живопису було знову укріплено та видалені забруднення з каменю.

Наступним кроком було підведення реставраційного ґрунту в місця втрат фарбового шару та ґрунту (локально, там де це було вкрай необхідно). Великі втрати не доповнювались. Проведено регенерацію лакового покриття за методом Петенкоффера (віддаленого насичення парами спирту з попереднім зволоженням поверхні), поверхню ікони вкрито шаром лаку. Після підбору розчинників потоншене та вирівняне потемніле авторське лакове покриття (спирт – пінен (1:2)). Всі роботи проводилися під біокуляром зі збільшенням $\times 3$. Для виявлення тональності авторського живопису поверхня була покрита лаком. Тонування проводилось акварельними та частково олійними фарбами. Після проведеної реставрації поверхню ікони покрито захисним шаром лаку.

В результаті проведеної реставрації укріплено фарбовий шар та ґрунт ікони, зміщені фрагменти по можливості поставлені на місце, видалені забруднення, видалено шар воску з поверхні фарбового шару, ґрунту та основи, вирівняно потемніле лакове покриття, в місця втрат локально підведений реставраційний ґрунт, втрати тоновані. Великі втрати по периметру ікони не доповнювались (*іл. 2*).

На іконі горизонтально розміщено композицію Успіння Богородиці: «Зображена спочила на одрі Божа Мати; перед одром Євангеліє; при главі й ногах по п'ять апостолів, з яких Петро біля голови з кадилом, а Павло особливо, з лівого боку припадає до мощей її. Посередині одра з лівого боку – Спаситель, що тримає в пеленах душу її, а біля голови

його крилаті два ангели, що тримають у руках убруси» [3, 322]. Композиція ікони відтворює ustalений тип «лаврського» Успіння. Зазвичай ці ікони писались як «Истинное изображение и мера...» чудотворної ікони Успіння, що знаходилась над Царськими воротами Успенського собору Києво-Печерської Лаври. Дана ікона не



*Лл. 2. Ікона «Успіння». XIX ст. Камінь, олія.
27,1 × 34 см. КПЛ-Ж-2036.
Загальний вигляд після реставрації*

має цього напису, а розмір цеглини дещо відрізняється від «мери» зображення прославленої ікони. Досліджувана ікона має достатньо пізню стилістику та елементи – золочений карбований гравійований фон, вкритий холодними емаллями, які з'явились у другій половині XIX ст.; тканина ложа Богородиці вже не темного кольору з об'ємними складками, прикрашена золоченим або срібним орнаментом, як на списках ікони XVII–XVIII ст., а світла завітчана різними реалістично промальованими квітами, що зустрічається вже у другій половині – кінці XIX ст.; Євангеліє, що стоїть перед ложем, вже не відтворює срібні дверцята мошевіка, а є зображенням дорогоцінного окладу, прикрашеного перлинками по канту. Саме такі ікони та фототипії цього зображення в окладі продукувались у Лаврі наприкінці у останній чверті XIX та на початку XX ст.

Комплекс стилістичних та технологічних (наявність цинкового білила на обрамленні орнаменту ікони) ознак відносять написання цієї ікони до останньої чверті XIX ст.

Оригінальна та нестандартна основа ікони – автентична давня цеглина – подібна до цегли Успенського собору давньоруського періоду, XII–XIII ст. (за атрибуцією спеціалістів археологічного відділу Заповідника).

Микола Холостенко, який брав участь та керував розкопками Успенського собору у 1950-х та у 1961–1963 роках, писав про ікони, знайдені

при розкопках Успенського собору, виділяючи серед інших ікону «Успіння», написану на старовинній давньоруській плінфі: «... В процессе работ из развалов кладки было вынута большое количество разного типа живописных и скульптурных произведений разной степени сохранности, целых и в фрагментах. Из найденных икон обращает внимание икона, висевшая над царскими воротами собора. Написана она на древней плинфе XI в. На ее торцах была надпись, от которой остался фрагмент с именем мастера. Она, очевидно, воспроизводила древнюю, не дошедшую до нас икону «Успенья». Для большей убедительности древности воспроизведенного подлинника она была написана на древней плинфе XI в., покрытой с лица и торца левкасом, обратная же сторона оставлена в естественном виде. Описание и зарисовки подлинника помещались в Лаврских изданиях, но они мало давали представления о живописи самой иконы. К сожалению, судьба ее неизвестна, а найденная копия была вынута из развала кладки с большим утратами. По композиции в ней сохраняются древние традиции монументальной трактовки плоскости картины...» [4, 4–5]. Також в архіві дослідника збереглося і фото цієї ікони (іл. 3).



Іл. 3. Фото з архіву М. В. Холостенка. НЗ «Софія Київська», КП 5261/499, НАДР 1649-875

Безсумнівно, що написана на плінфі ікона «Успіння», на яку звертає увагу Холостенко, це ікона «Успіння Богородиці» (КПЛІ-Ж-2036) з колекції НЗ «КПЛ». Сумнівним здається твердження про знаходження саме цієї ікони над царськими воротами Успенського собору Києво-Печерської лаври. Та згідно з коментарями шановного археолога, вона точно знаходилась в інтер'єрі цього храму. На жаль, при дослідженні описів приділів собору, місцезнаходження ікони в соборі поки ще не встановлено.



Іл. 4. Фрагмент торця ікони «Успіння» з написом

На торці ікони зберігся фрагмент напису: «чекан.. золот... Василій Куценко» (іл. 4). У книзі В. А. Шиденка «Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври» опублікована досить цікава для нашого дослідження інформація: у списку, датованому 07.IX.1892 р., «на шитьє свиток послушникам и ученикам лаврской иконописной школы и позолотной мастерской» серед учнів позолотної майстерні є прізвище Василя Куценка [5, 123]. Це підтверджує версію, що ікона була золочена, чеканена та певно написана у Лаврській іконописній майстерні. На жаль, повністю напис не зберігся, і ми не знаємо імені іконописця, хоча імовірно це був хтось з учнів цієї ж іконописної школи.

З історії досліджень Собору відомо, що дослідження, розпочаті П. О. Лошкарєвим у 80-х рр. XIX ст. (1880–1888), продовжувались у 1893 році, коли проводився черговий капітальний ремонт храму та було повністю оббито штукатурку в інтер'єрі. Стіни та кладка собору досліджувались на предмет перебудовань та наявності та збереженості давньоруської частини храму. Найдавнішою найбільш збереженою частиною виявився приділ Іоанна Предтечі. В ньому була досліджена давньоруська кладка та деякі частини стін, де були тріщини у храмі, було перекладено [6, 31]. Певно, що давньоруські цеглини, вийняті при ремонті храму, могли бути використані для написання ікон.

У Іоанно-Предтечинському приділі дослідники радянського часу згадують ікону з рідкісним сюжетом «Різдво Іоанна Предтечі». Зазначимо, що у фондах Заповідника зберігається ще одна ікона на плінфі, яка має саме такий сюжет (зараз знаходиться на реставрації). Імовірно, обидві

ікони знаходились у Успенському соборі, та були написані у Лаврській іконописній школі у 90-х роках XIX ст., але не раніше 1893–1894 років, після проведення капітального ремонту храму, коли було обстежено та частково перекладено стіни, а давні цеглинки використали як реліквію та данину шани до історії створення Успенського собору.

В результаті проведених досліджень підтверджено походження ікони «Успіння» з Успенського собору, уточнений час написання ікони – 90-ті роки XIX ст. (не раніше 1893–1894) в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври та визначено ім'я людини, дотичної до її створення – послухника позолотної при іконописній майстерні КПЛ Василя Куценка, який чеканив та позолотив узор на іконі «Успіння». Після проведених реставраційних заходів ікона експонувалась на виставці раритетів Успенського собору «Врятовані святині України» [7]. Наразі ця ікона є однією з небагатьох, та чи не єдиною збереженою, з сюжетом лаврського «Успіння Богородиці», з підтвердженим походженням з інтер'єру Успенського Собору Києво-Печерської лаври, що робить її унікальною історичною пам'яткою.

Джерела і література

1. НЗ «КПЛ», Інвентарна книга «Живопис», КПЛ-Ж-2036.
2. НЗ «КПЛ», Книга надходжень Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника 1973–1976 рр.
3. *Болховітінов, Євгеній (митрополит)*. Вибрані праці з історії Києва / упоряд., вступ. ст., додатки Т. Ананьєвої. – Київ : Либідь – ІСА, 1995. – 488 с.
4. НЗ «Софія Київська». Архів М. В. Холостенка «Успенський собор Києво-Печерської лаври». КП 5261/28, НАДР 1649. Арк. 4, 5.
5. *Шиденко В. А.* Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври (російською мовою). – Київ : НКПІКЗ : Фенікс, 2008. – 256 с.
6. *Сіткарьова О. В.* Успенський собор Києво-Печерської Лаври : [До історії архіт.-археол. дослідж. та проекту відбудови]. – Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. – 232 с.
7. <http://www.kplavra.kyiv.ua/ru/node/1633>

Тамара Мироненко

**ЦЕРКОВНЕ БЛЮДО З ПАРНИМ ЗОБРАЖЕННЯМ ПРЕПОДОБНИХ
АНТОНІЯ ПЕЧЕРСЬКОГО ТА ІЛАРІОНА КИЇВСЬКОГО В ЗІБРАННІ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

Анотація. У статті досліджується церковне блюдо із рідкісним парним зображенням святих Антонія Печерського та Іларіона Київського, яке зберігається в Національному музеї історії України.

Tamara Myronenko

**A church dish with a pair image of Saint Anthony of Pechersk and
Hilarion of Kyiv from the collection of the National Museum of the
History of Ukraine**

Abstract. The article is about the church dish (which is part of the collection of the National Museum of History of Ukraine) that has a rare pair image of Saint Anthony of Pechersk and Hilarion of Kyiv on it.

У колекції художнього металу Національного музею історії України зберігається чимало пам'яток доби українського бароко. Серед них вирізняється церковне блюдо з рідкісним іконографічним гравірованим парним зображенням печерських святих преподобних Антонія та Іларіона (Мт-2326).

Воно походить із зібрання Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка (1924–1934), де було записано у 1923 р. в інвентарну книгу історичного відділу під номером 4868, із вказівкою джерела надходження – передано від Комісії по вилученню церковних цінностей [1]. У 1934–1941 рр. перебувало на зберіганні в Київській конторі Держбанку згідно акту передачі № 25 від 19–20 лютого 1934 р. під № 4868 [2, 104], а у 1941–1946 рр. – в Державному сховищі СРСР (Гохран), звідкіль у 1946 р. повернуто до Київського історичного музею (нині НМІУ). В серпні 1948 р. було записано до інвентарної книги речей з дорогоцінного металу з шифром «ДМ» під № 4601 без зазначення джерела надходження [3]. Після апробації, яка не підтвердила наявність дорогоцінного металу, у 1988 р. переведено до фондової групи «Метал» за інвентарним номером Мт-2326.

Вірогідно, церковне блюдо з різниці Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври. В Опису за 1803 р. церкви Воздвиження

Хреста на Ближніх печерах є запис цього блюда: «Блюдо антидорное сребрянное чеканной работы вызолоченное с изображением посредине Преподобного Антония и Иллариона Митрополита Киевского с церковью. В нем весу два фунта двенадцать золотников» [4]. Воно було вилучено разом з іншими церковними предметами з дорогоцінного металу на початку 1920-х рр., відповідно декрету ЦВК РРФСР від 23 лютого 1922 р. «Про вилучення церковних цінностей в фонд допомоги голодуючим» та виданого в Україні місяцем пізніше – 8 березня аналогічного правового документу «Про передачу церковних цінностей в фонд допомоги голодуючим [5, 118; 6, 63].

Значна частина вилучених речей у середині 1922 р. була відправлена в Москву в Держсховище. З метою їхнього повернення була створена спеціальна Музейна комісія по відбору та повернення в Україну мистецьких та історичних пам'яток музейного значення. До її складу увійшли Д. М. Щербаківський, А. Ф. Серeda (завідувач художнім відділом Першого Державного музею) та О. Ф. Степанова (представник музейно-виставкової секції Головополітосвіти з Харкова). Завдяки їхнім зусиллям було врятовано від знищення та повернуто в Україну частину найвизначніших пам'яток золотарського та сакрального мистецтва, вилучених Комісією по допомозі голодуючим [6, 64, 67, 69]. Всі ці речі були передані в Перший Державний музей Києва для дослідження фахівцями. З отриманих музеєм речей був створений окремий золотарський фонд [7, 38, 39]. І вже знову у 1934 р. речі з дорогоцінних металів, у тому числі й культові, були передані у Київську контору Держбанку СРСР.

Церковне блюдо з зображеннями святих преподобних Антонія та Іларіона (Мт-2326), діаметр 35,5 см, без клейм, виконано в техніці карбування з білого металу, з позолоченою зовнішньою поверхнею та гравірованою сюжетною композицією. Круглої форми. Борт високий, широкий, горизонтально відігнутий, прикрашений орнаментом високого карбування у вигляді п'яти зв'язок плодів, між якими п'ять голівок янголів, крила яких переверті шнурами з китицями на кінцях. Край борту профільований валиком. Стінки плавно вигнуті, оздоблені 30-ма краплевидними долами (ложками). Між ними зверху та знизу розташовані трикутники, що утворені крапками. Денця виступаюче, з накладною пластиною, окантоване лавровим вінком. На пластині вигравірована сюжетна композиція з зображенням трикупольної церкви, по боках якої розташовані на повний зріст постаті святих – засновників Києво-Печер-

ської лаври. Зліва постать Антонія Печерського, справа – Іларіон, митрополит Київський. Постаті супроводжуються церковнослов'янськими написами. Над композицією зображення Богородиці Знамення у хмарах (Божа матір з Немовлям у лоні), біля якої ідеограми (іл. 1, 2).



Іл. 1. Блюдо церковне кінець XVII – початок XVIII ст.



Іл. 2. Фрагмент церковного блюда

Антонія та Іларіона» надруковано «з зображенням Антонія і Феодосія» [8, 83, 194, № 131; 9, 128].

Унікальність цього блюда у тому, що воно походить із Києво-Печерської лаври та дає рідкісне парне зображення двох її засновників преподобних Антонія та Іларіона.

Про печерських святих преподобних Антонія та Іларіона відомо небагато. Свідчення про них знаходяться в літопису «Повість временних літ» Нестора Літописця [10, 109–111], Патерику Києво-Печерському [11, 29–31, 41; 12, 15–23] та в праці «Четғы-мінеї» святителя Дмитрія Ростовського [13, 265–284].

Антоній Печерський (983–1073) – святий, преподобний православної церкви, шанується як засновник чернецтва на Русі. Народився в містечку Любечі неподалік від Чернігова. В миру мав ім'я Антипа. Декілька років прожив на Афоні пустельником, де при постригу отримав ім'я Антоній на честь родоначальника християнського чернецтва святого Антонія Єгипетського, якого ще називають Великим [12, 19]. Повернувшись з Афону до Києва, і шукаючи місце для усамітнення, він уподобав місцевість на Берестейських пагорбах, де була невелика печерка, вирита священником Берестейської церкви Іларіоном. Розширивши печерку, він

оселився в ній і без спочинку «перебував в трудах невсипущих», започаткувавши на Русі чернецтво печерного відлюдництва. Слава про його благочинне і незвичне суворе аскетичне життя притягувало до нього людей різного соціального рівня. Деякі залишалися біля нього і приймали постриг. Зібравши братію, Антоній з благословення святої гори Афон, на київських горах разом із своїм учнем і сподвижником преподобним Феодосієм Печерським, заснував монастир. Коли братії зросло до 12 ченців, Антоній, який звик жити відлюдником, перейшов на іншу гору, де викопав собі нову печеру, «І в ній закінчив свої дні, живучі скромно, не виходячи нікуди з печери сорок літ. У ній лежать мощі його» [11, 29, 30; 10, 111]. Відтоді печери, де він прожив останні десятиліття свого життя, називаються Антонієвими печерами, більш відомі як Ближні печери, а першоначальні – Феодосієвими або Дальніми. У Ближніх печерах є печерна церква в ім'я преподобного Антонія Печерського [14, 5, 7].

Чернецтво за прикладом преподобного Антонія Печерського полягає в суворому аскетизмі самітника. Такий тип суворої чернечої святості не набув поширення в руській православній церкві. Прийнятним і характерним для неї став тип чернечого спільножителства, зачинателем якого став преподобний Феодосій Печерський [15, 31, 32].

Преподобний Антоній Печерський канонізований 1133 р. [14, 7]. В церковному місяцеслові дні його пам'яті припадають на 20 травня та 23 липня, іноді 16 травня (разом з преподобним Феодосієм) [12, 126].

Ларіон Київський (р. нар. невід. – бл. 1067) – святий, преподобний православної церкви, митрополит Київський, перший митрополит руського походження, високоосвічена людина свого часу, видатний проповідник, богослов, письменник, церковно-політичний діяч Давньоруської держави, сподвижник Ярослава Мудрого, на прохання якого Собором руських архієреїв 1051 р. був поставлений на Київську митрополію, пізніше затверджений Константинопольським Патріархом. Відомі літературні твори Ларіона, з них найвизначніше «Слово про закон і благодать» [16, 195, 196]. Будучи священником церкви Святих Апостолів в селі Берестові під Києвом, він на навколишніх пагорбах вирив невелику печеру, де усамітнювався для молитви, і таким чином став одним із першзачинателів печерного затворництва. «Ходив Ларіон із Берестового на Дніпро на гору... а там був ліс великий. Викопав він печерку малу, ... і приходячи із Берестового, одспівував там години і молився тайкома. Потім князеві Ярославові спала на серце думка поставити Ла-

ріона, русина родом, митрополитом у святій Софії» [10, 109, 110]. Після обрання Іларіона на Київську митрополічу кафедру печерка опустіла і в ній невдовзі оселився Антоній, який щойно повернувся з Афону [10, 109, 110]. Згодом біля цієї печери Антоній і Феодосій заснували Києво-Печерський монастир. Так, від цієї малої печерки вийшла велика духовна велич славетної Києво-Печерської лаври. Як порівняння, з маленького джерельця витікає велика повноводна ріка.

У місяцесловах нема окремого дня пам'яті святителя митрополита Київського Іларіона. Але його поминають 11 жовтня в день Собору преподобних отців Києво-Печерських, в Близьких печерах спочиваючих, та 3 листопада в день преподобного Іларіона Великого [12, 23].

Можна припустити, що Іларіон міг спілкуватися з Антонієм, і коли був ще Берестейським священиком, і потім після обрання його митрополитом (невипадково ж Антоній обрав Іларіонову печеру). Вони мали спільну мету розповсюдження та утвердження християнства на теренах Київської держави, будівництво храмів, монастирів як осередків духовної культури. Можливо, не без участі Іларіона почалася розбудова Печерського монастиря саме навколо його печери. Також, Нестор Літописець, оповідаючи про заснування Києво-Печерської монастиря, вважав одним із його засновників Іларіона. Недаремно він звертав увагу, від якої саме печери розпочалася його розбудова.

Києво-Печерська Свято-Успенська лавра – велика найшановніша святиня українського народу, духовний та культурно-просвітительний центр в Україні та православної церкви. Києво-Печерська лавра зіграла важливу роль в розповсюдженні та становленні християнства на Русі. Тут створювалися літописи, житійна література. В XI ст. заснована іконописна майстерня, перша лікарня, в XVII ст. – друкарня. На території Лаври працювали видатні діячі української культури та просвіти.

Печерський монастир за літописом Нестора Літописця, де він вперше згадується, був заснований 1051 р. на київських горах. Як найбільший, найбагатший і авторитетніший монастир він з середини XII ст. почав називатися лаврою. Офіційно титул «лавра» закріплюється грамотою Московського патріарха 1688 р. [17, 64].

Свою назву Печерська Лавра отримала від печер, які викопали перші ченці для свого усамітнення та молитов. Із збільшенням чисельності братії печери стали затісними для них, і тоді вони почали розселятися на наземній поверхні Берестейських пагорбів. Спочатку на Дальніх печерах біля першоначального монастиря, а потім на Близьких печерах. З

благословення Антонія печерна братія обрала собі ігуменом Феодосія, який почав розбудовувати монастир: поставив багато келій, що дозволило братії 1062 р. переселитися з печер на гору [11, 43], увів до нього спільножительний устав, запозичений у Афонської гори [11, 30, 31, 42, 43]. Таким чином, преподобний Феодосій став першзасновником спільножительного чернецтва. Від Лаври устав перейняли інші монастирі. Тому Лавра шанується як старша з усіх монастирів [12, 58].

На великій території Лаври поставлено багато храмів, збудованих у різні часи. У XVII–XVIII ст. в Лаврі відбувалося активне будівництво нових і перебудова старих храмів в характерному стилі українського бароко. До архітектурних пам'яток цієї доби належить Хрестовоздвиженська церква на Ближніх печерах.

До середини XVII ст. вхід до печер пролягав через дерев'яні сіни. Вони зображені на гравюрі Верхньої лаври в книзі Ф. Кальнофойського «Тератургіма» 1638 р. (іл. 3). У другій чверті XVII ст. (між 1638 р. та

1651 р.) замість сіней над входом збудували дерев'яну двоповерхову церкву Воздвиження Чесного Хреста. Споруду цієї церкви видно на малюнку із зображенням Верхньої лаври та Ближніх печер Абрагама Ван Вестерфельда 1651 р. та на гравюрі із спорудами Ближніх печер Іллі 1661 р. (іл. 4, 5). У 1670 р. її перебудували. В 1700 р. на кошти полтавського сотника Павла Герцика на її місці спорудили мурований храм Воздвиження Животворящего Хреста Господнього. З храму ведуть три входи до Ближніх печер: з притвору, трапезної та ризниці [18, 64, 65; 19, 95, 97].

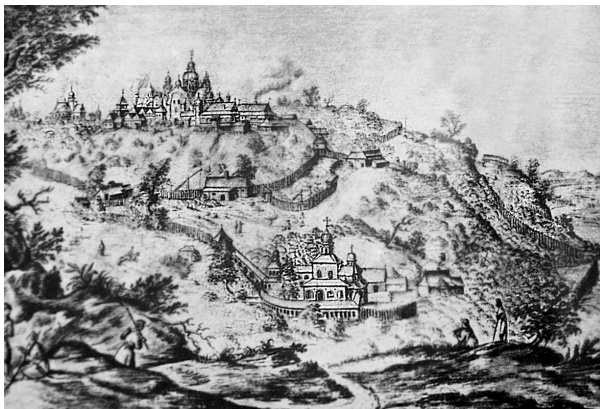


Іл. 3. Гравюра з зображенням Верхньої лаври з книги Ф. Кальнофойського «Тератургіма». 1638 р.

Його будівля з бароковими грушоподібними двоярусними куполами відображена на гравюрі Леонтія Тарасевича 1703 р. (іл. 6). Ця церква дійшла до нашого часу в первісному вигляді (іл. 7).

На церковному блюді рідкісне гравіроване парне зображення двох печерних самітників преподобних Антонія та Іларіона поруч Хрестовоздвиженської церкви на Ближніх печерах Києво-Печерської лаври. Як правило, за усталеним церковним іконографічним каноном, в парі з преподобним Антонієм зображується преподобний Феодосій – двоє святих, які заснували Києво-Печерську лавру та її головний храм Успенський собор. Зображення Антонія в парі з Іларіоном не випадкове, так як вони є не лише першозасновниками Печерського монастиря, а й суворого печерного відлюдництва.

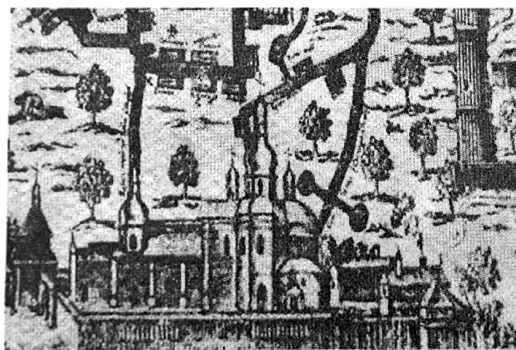
Просліджується дивна схожість цих двох Печерських святих в іменах та в життєдіяльності з двома найвідомішими пустельниками III та IV ст. – єгипетським пустельником, засновником християнського відлюдництва преподобним Антонієм Великим (251–356) та його учнем, що мав гарну освіту, палестинцем за походженням, преподобним Іларіоном Великим (291–372), засновника палестинського чернецтва, який поставив у 328 р. перший монастир в Єрусалимі.



Іл. 4. Малюнок з зображенням Верхньої лаври та Ближніх печер голландського художника Абрагама Ван Вестерфельда. 1651 р.



Іл. 5. Хрестовоздвиженська церква Києво-Печерської лаври. Гравюра Іллі. 1661 р.



Споруди на Близніх печерах. Гравюра Л. Тарасевича. 1703 р.

*Ил. 6. Хрестовоздвиженська церква.
Гравюра Л. Тарасевича. 1703 р.*

В притворі Хрестовоздвиженської церкви є велика храмова ікона з преподобними Антонієм Великим і Іларіоном Великим, що предстоять перед престолом, на якому возсідає Богородиця з Немовлям. І теж цікава паралель, на блюді з цієї церкви зображені їхні тезки преподобні Антоній Печерський та Іларіон Київський по боках названого вище храму.

Хрестовоздвиженська церква зображена трикупольною, двоповерховою ще дерев'яною будівлею кінця XVII ст. Те, що зображена тодішня церква, вказує її архітектурна будова та форма куполів, подібних



Ил. 8. Успенський собор Києво-Печерської лаври. XVII ст. Гравюра 1680-х рр.

до куполів Успенського собору, зображених на тогочасних гравюрах (ил. 8). Ще підтверджує одна деталь: біля вхідних дверей храму розташована невеличка приземиста прибудова схожа на сіни із двосхилим дахом та дверима, через які йшов вхід до печер.

Можливо, церковне блюдо з парним зображенням Антонія та Іларіона було зроблено на замовлення когось із служителів Лаври або було вкладною річчю прихожанина й виконано в лаврській золотарській майстерні.



Ил. 7. Хрестовоздвиженська церква. Фото 1975 р.

Замовником міг бути блюститель Ближніх печер кінця XVII – початку XVIII ст. ієромонах Іларіон, який вважав преп. Іларіона Київського своїм небесним покровителем і одним із засновників Лаври. Інакше б не поставили преп. Іларіона в парі з преп. Антонієм. До того ж Ближні печери, якими він опікувався, є Антонієвими, там знаходиться і печерна церква преп. Антонія. Блюдо могло бути ним вкладеним або до старої церкви XVII ст. або до новозбудованої мурованої, зведеної у 1700 р.

Ім'я блюстителя ієромонаха Іларіона зустрічається на церковних речах, які були вкладені до храмів Ближніх печер.

На його замовлення у 1701 р. зроблені шати до Євангелія, яке вкладалося до «церкви Воздвиження честнаго креста при пещере Преподобного Антонія от недостатного ієромонаха Іларіона на ... Печерского» [20, 45, № 58]. На задній дошці шат зображені преподобні Антоній і Феодосій біля мурованої Хрестовоздвиженської церкви [21, 180, 181]. Сюжетна композиція подібна до композиції на церковному блюді: двое святих біля храму (*ил. 9, 10*).



Ил. 9. Оклад Євангелія – вклад 1701 р. ієромонаха Іларіона до Хрестовоздвиженської церкви на Ближніх печерах



Ил. 10. Фрагмент окладу

На кипарисовому благословенному хресті 1699 р. є напис, що він надається від Йосафа Кроковського архімандрита Києво-Печерської лаври до «печерного храму преподобного Антонія за блюстителства на той час причетного старця соборного отця Іларіона» [22, 52].

Його ім'я знаходимо у рукописних помітках на полях книги Дмитрія Ростовського «Життя святих. Вересень-листопад», виданої у Києві Лаврою 1689 р. та у книзі «Орологіон, сиріч Часослов», надрукованої у

Львові Львівським братством 1692 р., які надавалися ним на «Пещеру прп. отца нашего Антонія Печерского» [23, 241, № 471, 165, № 305].

Церковне блюдо виготовлене невідомим майстром в стилі українського бароко кінця XVII – початку XVIII ст. Не надмірне пишне орнаментальне оздоблення, яке складається з в'язків плодів, голівок янголів, від центральної композиції променями розходяться вузькі доли, утворюючи сяйво, яке символізує велич святості першозасновників Києво-Печерської лаври.

Характерна барокова форма куполів Хрестовоздвиженської церкви подібна до куполів Успенського собору Лаври, що зображені на гравюрах кінця XVII ст., а також карбування борту високим рельєфом з чітким контуром, що робить більш виразним декор, техніка, яка притаманна для оздоблення виробів цього часу, дає можливість більш точно датувати виготовлення церковного блюда кінцем XVII ст. або самим початком XVIII ст.

Церковне блюдо з рідкісним парним зображення двох засновників Києво-Печерської лаври – преподобних Антонія та Іларіона, яке виконане невідомим майстром-золотарем – унікальна пам'ятка церковного декоративно-ужиткового мистецтва доби українського бароко кінця XVII ст. Виріб відзначається досконаліми художніми якостями. Прикрашене церковною сюжетною композицією, обрамленою вишуканим бароковим орнаментальним оздобленням. В ньому відобразилась незгасаюча вікова пам'ять і шана до першозасновників великої духовної православної святині Києво-Печерської лаври та зачинателів руського чернецтва, зокрема, одного із найсуворіших його різновидів – печерного відлюдництва. Також благоговійна повага до Печерських святих, які стояли у витоках духовної культури Української держави та її православної церкви.

Автор висловлює подяку за допомогу в дослідженні церковного блюда художнику-реставратору Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» Онопрієнко Н. О. та старшому науковому співробітнику відділу збереження фондів Березовій С. А.

Джерела і література

1. Інвентарна книга Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г.Шевченка за 1914–1924 рр. // Фонди Національного музею історії України (НМІУ).
2. Акт передачі музейних цінностей з Всеукраїнського історичного музею до Київської контори Держбанку СРСР № 25 від 19–20 лютого 1934 р. // Фонди

Музею історичних коштовностей України (МІКУ). Акти на експонати з дорогоцінного металу, перевезених з Москви 1946 року. С. 104.

3. Інвентарна книга «Дорогоцінний метал». Т. 1 // Фонди Музею історичних коштовностей України (МІКУ).

4. Фонди Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». КПЛ-А 360. Арк. 23 зв.

5. *Лисенко Т. О.* Данило Михайлович Щербаківський (1877–1927). Його життя та доля // Лаврський альманах. Києво-Печерська Лавра в контексті української історії та культури : зб. наук. пр. / Нац. Києво-Печерський іст.-культ. заповідник ; ред. рада : В. М. Колпакова (відп. ред.), М. Ю. Брайчевський, В. С. Горський та ін. – Київ : Пульсари, 2001. – С. 115–123.

6. *Станіцина Г. О.* Архівні документи щодо зусиль Всеукраїнської Академії наук (ВУАН) з рятування музейних цінностей, що вилучались для допомоги голодуючим у 1922 р. // Археологія. – 2006. – № 2. – С. 63–76.

7. *Павловський В.* Данило Михайлович Щербаківський (1877–1927). Його життя та доля // Сучасність. – 1978. – Ч. 1(205). – С. 31–46.

8. Національний музей історії України : фотоальбом / Н. Ковтанюк [та ін.] ; пер. О. Федотов ; упоряд. Н. Ковтанюк, О. Федотова. – Київ : ЕММА, 2001. – 219 с. : фотоіл.

9. Національний музей історії України. Скарбниця історичної пам'яті / упоряд. та написання текстівок Т. Радієвська [та ін.] ; ред. кол. : Н. Ковтанюк [та ін.]. – Київ : Мистецтво, 2009. – 208 с.

10. Повість минулих літ : літопис / пер. В. Близнеця ; худож. Г. Якутович. – [2-ге вид.]. – Київ : Веселка, 1989. – 220 с. : іл.

11. Патерик Києво-Печерський : за ред., написаною 1462 року по Різдві Христовому печерським ченцем Касіяном / сост. І. Жиленко ; ред. Касіян. – Київ : Вид. дім «КМ Akademia», 1998. – 346 с.

12. Патерик Києво-Печерський. Т. 1 : Подвижники Києво-Печерской Лавры XI–XV вв. и древние святые, причисляемые к ее чудотворцам / под ред. В. Дятлова. – Киев : Киево-Печерская Лавра, 2004. – 416 с.

13. *Димитрий Ростовский.* Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского с дополнениями, объяснительными примечаниями и изображениями святых. – [Репр. изд.]. – Кн. 11 : [Июль]. – 687 с.

14. Святыни Києво-Печерської Лаври / [сост. М. Ю. Ефимова ; ред. игумен Лонгин (Чернуха)]. – Киев : Киево-Печерская Успенская Лавра, 2014. – 80 с.

15. Очерки по истории русской святости. – Брюссель, 1961. Очерки по истории русской святости / сост. иеромонах Иоанн (Кологривов). – Брюссель : Жизнь с Богом, 1961. – 413 с.

16. *Гайдай Л. І.* Історія України в особах, термінах, назвах і поняттях (від найдавніших часів до Хмельниччини). – Луцьк : Вежа, 2000. – 435 с.

17. Очерки истории Киево-Печерской лавры и заповедника / отв. ред. Ю. Д. Кибальник. – Киев, 1992. – 288 с.
18. Храмы Киево-Печерской лавры / сост. М. Ю. Ефимова. – Киев : Киево-Печерская Успенская Лавра, 2015. – 76 с.
19. *Килессо С. К.* Киево-Печерская лавра: Памятники архитектуры и искусства. – Москва : Искусство, 1975. – 144 с.
20. Напрестольні Євангелії XVI–XVIII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника : каталог / упоряд. Л. А. Юрина. – Київ : КВЦ, 2005. – 196 с.
21. Києво-Печерський заповідник. Фотоальбом. – Київ : Мистецтво, 1990. – 242 с.
22. *Палатна С., Іваненко А.* Кипарисовий хрест кінця XVII століття // Пам'ятки України: історія та культура. – 2006. – Спецвипуск. – С. 49–53.
23. *Шамрай М. А.* Маргіналії в стародруках кириличного шрифту 15–17 ст. З фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – Київ : НБУВ, 2005. – 334 с.

*Світлана Омеліна,
Жанна Боровська*

НАУКОВА РЕСТАВРАЦІЯ САКОСУ ЗІ ЗБІРКИ ІЗМАЇЛЬСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ СУВОРОВА

Анотація. Сакос, датований початком ХІХ ст. був відреставрований у Одеській філії ННДРЦУ. Проведені фізико-хімічні дослідження з визначенням матеріалів та техніки виконання шитва. Реставрація сакосу полягала у проведенні загального та локального очищення, у частковому дублюванні проривів, у зміцненні тканинної основи та зруйнованих шовкових і срібних ниток.

*Svitlana Omelina,
Zhanna Borovska*

Scientific restoration of sakkos, collection item of Oleksandr Suvorov Historical Museum of Izmail

Abstract. Sakkos that dates back to the early 19th century. was restored in Odesa branch office of the National Research and Restoration Center of Ukraine. Physical and chemical studies were carried out to define materials and sewing techniques of this item. Its restoration included general and local cleaning, partial duplication of tissue tears, strengthening fabric base and destroyed silk/silver threads.

У відділі наукової реставрації тканин Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України проводиться робота з реставрації різноманітних виробів із текстилю. Це східні тканини, вишивки, предмети одягу, килими, прапори та інші.

Серед відреставрованих музейних пам'яток особливе місце займають літургійні тканини та предмети церковного шитва, які зберігаються у колекціях багатьох музеїв Південного регіону України та становитимуть значну історичну цінність. Більшість з них є складними витворами церковного мистецтва.

До таких пам'яток можна віднести: покров (воздух) (з шовку та оксамиту); пелену підвісну (шовк, вишивка); покривець (парча, срібло, аплікації); орар дияконський (парча, вишивка, аплікації); стихар (шовк, вишивка, срібло, сухозлітка); церковні рушники з вишивками.

У 2019 році з Ізмаїльського історичного музею О. В. Суворова до відділу тканин було передано на реставрацію сакос, датований початком ХІХ ст.

Сакос – верхнє архієрейське вбрання, яке надягають під час святкових богослужінь єпископи, архієпископи, митрополити та патріархи. Аналогічно ієрейській фелоні сакос має теж саме символічне значення, знаменує багрянлицю Спасителя.

Історично сакос був привезений з Греції київським митрополитом Фотієм у XV столітті і використовувався тільки як одяг митрополита, з 1589 року сакоси почали носити Патріархи. У XVII столітті сакосами стали нагороджуватись деякі архієпископи, а з 1705 року він стає спільним одягом усіх єпископів.

Сакоси для вищого духовенства завжди відрізнялися особливою пишністю. Їх шили з найдорожчих тканин, спочатку з іранських та турецьких, пізніше з італійських з використанням прядених золотих та срібних ниток. Для оздоблення застосовували вишивки, орнаменти. Крім орнаментів, сакоси прикрашали золотими і срібними хрестами, зображеннями Ісуса Христа, Богородиці, Святих, оздобленими дорогоцінним камінням та перлами. Все це надавало вбранням надзвичайну розкіш та красу. Їх особливо шанували, зберігали у різницях, передавали як реліквії.

Конструктивно, сакос є довгим просторим одягом, зазвичай не зшитим з боків, з короткими широкими рукавами та вирізом для голови.

Цей сакос має такий самий крій, пошитий за канонами православного церковного одягу: стан розширений донизу, рукави прямі, широкі, горловина має розріз спереду. З обох боків стан та рукави не зшиті, з'єднуються застілками на ажурні сферичні металеві гудзики та петлі зі шнура. Довжина сакоса 157 см, ширина по рукавах 134 см.

Сакос пошитий із ритого бархату. Основна тканини – щільна світла парча з темно-червоними оксамитовими хрестами. Сакос прикрашають широкі сріблясті тасьми з рельєфними візерунками, по низу підшита срібляста бахрама, на спині під опліччям вишитий символічний Хрест. Верхня тканина сакоса з'єднана з підкладкою.

Стан збереження сакоса при надходженні був дуже незадовільний і для експозиційного вигляду потребував проведення реставрації.

Від тривалого зберігання та користування в минулому тканини сакосу втратили міцність та еластичність, набули пошкодження, руйнації, були деформовані, в окремих місцях мали стійкі заломы. Відмічались ділянки з щільними поверхневими забрудненнями та потертостями.

Найбільш значні забруднення були розташовані у верхній частині біля горловини. На багатьох хрестах оксамит нерівномірно вицвів, був

потертій, місцями до основи. На стрічках тасьми були численні втрати фрагментів: биті, посічені шовкові нитки. Вишитий Хрест значно втратив пайетки та нитки кріплення на тканину. Втрачені три гудзики. На підкладці були написані або грубо пришиті старі інвентарні номери та зроблені написи олівцями та чорнилами.

Після візуального обстеження та визначення усіх пошкоджень, сакос було передано до відділу наукових досліджень для проведення фізико-хімічних досліджень з метою встановлення морфологічних ознак волокон тканин, аналізу поверхневих забруднень, визначення можливості застосування тих чи інших реставраційних методів.

Дослідження проводилися методами оптичної мікроскопії у відбитому та прохідному світлі, та методом мікрохімічного аналізу.

За результатами досліджень встановлено наступне: нитки тканинної основи парчі складаються з волокон натурального шовку, металізовані нитки підткання ідентифіковані як найтонкіші ниті зі сплаву срібла та міді.

Ворс оксамитових хрестів також з волокон шовку, пофарбованих червоним не закріпленим барвником, тобто не стійким до водяних розчинів.

Підкладкою сакосу служить шовкова тканина репсового переплетення.

Тасьма, бахрома, Хрест створені з пряденого срібла, оздоблені мішурою, канителлю, пайетками та іншими прикрасами, теж зі срібла.

Поверхні тканин мали, як загальні забруднення, так і локальні плями. Методами мікрохімічного якісного аналізу були виявлені: плями воску, плями органічного походження, переважно білково-олійного складу.

З урахуванням результатів дослідження, було визначено програму проведення консерваційних та реставраційних заходів, затверджено її на засіданні Науково-реставраційної ради. Виконавцем роботи призначено художницю-реставраторку тканин вищої кваліфікаційної категорії С. В. Омеліну.

Реставрація сакосу проводилась поетапно. Вона полягала у проведенні загального та локального очищення лицевого боку та підкладки сакосу, у частковому дублюванні проривів, у зміцненні тканинної основи та зруйнованих шовкових і срібних ниток.

Враховуючи плинність барвника, очищення від загальних забруднень здійснювали методом сухого очищення: м'яким пензлем та пілососом через вологу марлю. Плями воску обробляли нейтральними органіч-

ними розчинниками. Очищення підкладки проводили пирососом та напівсухими тампонами з ПАР.

Для пом'якшення та виправлення деформацій тканин застосовували пластифікатор на основі ПЄГ-400, нанесеного пульверизатором; виправлення складок і заломів здійснювали за допомогою піщаного пресу.

Для локального дублювання ушкоджень парчі використовували бавовняну тканину. Укріплення проводили методом термофіксації зі зворотного боку. Для додаткового зміцнення з лицевого боку прориви перекривали реставраційною сіткою. Підкладка в місцях потертостей та руйнування ниток зміцнювалась фрагментами білого прозорого газу за допомогою клея-розплава сополімера поліаміду, термолапки та фторопластової плівки.

Нитки тасьми були укладені на місця і закріплені реставраційною сіткою.

Гаптований хрест на спині теж був відновлений й закріпленний на нову шовковими нитками.

В результаті реставраційних робіт сакос було очищено від загальних забруднень з максимальним ослабленням локальних плям; втрати парчі дубльовані (доповнені); нитки тасьми інкапсульовані реставраційною сіткою; заломы та деформації тканин усунуті.

Після проведення комплексу консерваційних та реставраційних заходів сакос набув експозиційного вигляду. Вибраний метод реставрації дозволив зберегти сакос як пам'ятник декоративно-ужиткового мистецтва, максимально наближеним до первісного вигляду.

Для подальшого зберігання та експонування пам'ятки зберігачам музею були надані рекомендації щодо умов його зберігання.



Лл. 1. Фрагмент до реставрації



Лл. 2. Фрагмент після реставрації



Іл. 3. Загальний вигляд після реставрації

Джерела і література

1. Одеяния духовенства. URL : <http://www.magister.msk.ru/library/bible/comment/nkss/nkss17.htm>.

2. *Донова К. В., Писарская Л. В.* Коллекция тканей и одежды // *Донова К. В., Писарская Л. В.* Оружейная палата. – 2-е, доп. изд. – Москва : Московский рабочий, 1960. URL : <http://museums.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000014/st004.shtml>.

Олег Павлів

**ТАЄМНИЙ АРХІВ УКРАЇНСЬКОЇ МІЖВОЄННОЇ (1918–1939 РР.),
ВОЄННОЇ (1939–1945 РР.) Й ПІСЛЯВОЄННОЇ (1945–1991 РР.) ЕМІГРАЦІЇ
В ЧЕХОСЛОВАЧЧИНІ, ПОЛЬЩІ, НІМЕЧЧИНІ І ФРАНЦІЇ**

Анотація. В статті розглянута історія Таємного архіву української міжвоєнної (1918–1939 рр.), воєнної (1939–1945 рр.) і післявоєнної (1945–1991 рр.) еміграції в Чехословаччині, Польщі, Німеччині та Франції (далі Таємний архів). В контексті Таємного архіву досліджені події та персоналії української міжвоєнної, воєнної та післявоєнної еміграції в країнах Західної Європи. За результатами багаторічних досліджень матеріалів та документів Таємного архіву підведені науково обґрунтовані підсумки і значення Таємного архіву в історії України.

Oleg Pavliv

**Secret Archive of the Ukrainian interwar (1918–1939),
War (1939–1945) and postwar (1945–1991) emigration to
Czechoslovakia, Poland, Germany and France**

Abstract. The article examines the history of the Secret Archive of the Ukrainian interwar (1918–1939), war (1939–1945) and post-war (1945–1991) emigration to Czechoslovakia, Poland, Germany and France (hereinafter - the Secret Archive). In the context of the Secret Archive, the events and personalities of the Ukrainian interwar, war and post-war emigration to the countries of Western Europe have been investigated. Based on the results of a long-term research of materials and documents of the Secret Archive, scientifically based conclusions have been summarized and significance of the Secret Archive in the history of Ukraine has been underlined.

28 жовтня 2018 року в Чехії мною був віднайдений, порятований і переданий на зберігання у фонди та колекції Архіву Мгр. Олега Павліва ім. Проф. Володимира Кубійовича (який є дочірньою інституцією Товариства «Опір Західної України» (м. Прага, Чеська Республіка)) Таємний архів української міжвоєнної (1918–1939 рр.), воєнної (1939–1945 рр.) і післявоєнної (1945–1991 рр.) еміграції в Чехословаччині, Німеччині та Франції (далі – Таємний архів).

8 листопада того ж року Посольство України в Чеській Республіці у співпраці з Українським інститутом національної пам'яті, котрим я передав список із переліком книг, часописів та документів віднайденого

та порятованого мною Тасмного архіву (див. Іл. 1), запросили мене обговорити питання науково-дослідної реалізації Тасмного архіву [1, 3; 10, 15]. Тим часом науковці не тільки з Чехії та України, але й з усього світу почали звертатися до мене з проханням опублікувати до відома науковців усього світу список віднайдених та порятованих мною матеріалів і документів Тасмного архіву, що я й зробив на належному академічному рівні, опублікувавши зазначений вище список книг, часописів і документів Тасмного архіву в науковому збірнику IV міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини : актуальні виклики сучасності» [7, 185–189; 8, 81–83; 9, 87–63].

Серед книг, часописів і документів Тасмного архіву я передав у фонди та колекції Архіву Мгр. Олега Павліва ім. Проф. Володимира Кубійовича вельми рідкісний часопис (на чеській і французькій мовах) «Hlad na Ukrajině» (укр. «Голод в Україні») 1933-го року видання під ред. Г. Бочковського (прим. автора: повне ім'я та прізвище редактора часопису «Hlad na Ukrajině» польською мовою (як і чеською теж, тому що в Чехословаччині та сучасній Чехії оригінальне ім'я та прізвище не підлягають змінам під чеський правопис) Hryppolit Olgerd Boczkowski, в зв'язку з чим в часопису «Hlad na Ukrajině» і використані ініціали імені «Г.»), хоча повне ім'я та прізвище редактора часопису «Hlad na Ukrajině» українською мовою Іпполіт Ольгред Бочковський), в якому були опубліковані і перекладені на чеську мову листи від голодуючих українців у роки Голодомору-геноциду 1932–1933 pp. в Українській РСР, котрі голодуючі українці надсилали



Іл. 1. Добірка вибраних матеріалів і документів Тасмного архіву української міжвоєнної (1918–1939 pp.), воєнної (1939–1945 pp.) і воєнної (1945–1991 pp.) еміграції в Чехословаччині, Польщі, Франції та Німеччині.
Фото Олега Павліва

своїм рідним закордон в країни західної Європи та Чехословаччини зокрема із відчайдушним закликком донести до всього культурного світу перебіг подій із їх повсякденного життя, яке нечуваною антагоністичною жорстокістю сколихнув навмисний сталінський голодомор, метою якого було винищити увесь український народ в Українській РСР.

Моторошні листи від очевидців Голодомору-геноциду 1932–1933 рр., перечитані мною в часопису “Hlad na Ukrajině”, одразу підштовхнули мене до рішучих дій, адже в цьому ж часопису було зазначено, що оригінали цих листів, які надходили в редакцію часопису “Hlad na Ukrajině” Г. Бочковському, зберігаються в архіві редакції часопису “Hlad na Ukrajině” в якості матеріялів доказу навмисного геноциду комуністичною Росією українців в Українській РСР.

У співпраці з Міжнародною неурядовою організацією «Координаційний ресурсний центр» (м. Плзень, Чехія) я звернувся в Státní zemědělský intervenční fond, одна з філій якого знаходиться за тією ж адресою, на якій в 1933-му р. знаходилася редакція часопису “Hlad na Ukrajině”. 30 січня 2019 року директор адміністрації SZIF Мгр. Ян Гавлічек повідомив мене (прим. автора: оригінали листів переписки з держустановами Чехії у справі пошуків редакції часопису “Hlad na Ukrajině” зберігаються в Архіві Мгр. Олега Павліва ім. Проф. Володимира Кубійовича), що у них немає ніяких відомостей про редакцію часопису “Hlad na Ukrajině”, і порадив мені звернутися в Бібліотеку ім. Антоніна Швєгли, яка теж знаходиться за адресою, на якій в 1933-му р. знаходилася редакція часопису “Hlad na Ukrajině”, що я у співпраці із МНО «КРЦ» і зробив та отримав від бібліотекарки відділу фондів Бібліотеки ім. А. Швєгли Інж. Радміли Карешової наступну відповідь, цитую (в перекладі з чеської на українську мову): «відповідаю на Ваш лист від 6 лютого 2019 року (№ 167/2019). Мені дуже шкода, що ми не знайшли згадки про часопис “Голод в Україні”, про його редактора і про редакцію. В нашому каталозі і в Сукупному каталозі Чеської Республіки згадки немає. В 1933-му році в нашій бібліотеці була депонована бібліотека Української господарської академії в Подебрадах, яка є складовою нашого фонду. Але таких очевидців, які б допомогли в пошуках долі редакції Вами розшукуваного часопису “Голод в Україні” вже немає. Правдою є, що частина історичного фонду тільки-но опрацьовується, але це триватиме довго...».

І хоча відповідь від Бібліотеки ім. А. Швєгли була вкотре негативною, свої пошуки я продовжив і уже самостійно 17 квітня 2019 року

звернувся із запитом в Національний архів Чеської Республіки, адже цілком ймовірно, що після ліквідації редакції часопису “Hlad na Ukrajině” матеріали і документи архіву цієї редакції були передані на зберігання в Національний архів Чеської Республіки, як це було у випадку із Музеєм визвольної боротьби в Празі.

14 травня 2019 року від наукового співробітника Національного архіву Чеської Республіки д-ра Їржі Кржестяна я, на жаль, теж отримав негативну відповідь, в якій було зазначено наступне, цитую (в перекладі з чеської на українську мови): «відносно Вашого звернення від 17 квітня 2019 року, чи знаходяться в Національному архіві Чеської Республіки листи голодуючих українців з доби голодомору на Україні в 1932–1933 pp., які були опубліковані в часопису “Голод в Україні” (1933 p., число 1–2), смію Вас повідомити, що в цьому питанні були перевірені фонди Міністерства закордонних справ – Російської допомогової акції і Українського музею, Прага. Перевірка була завершена з негативним результатом».

Віднайдені оригінали листів від голодуючих українців у роки Голодомору-геноциду 1932–1933 pp. в Українській РСР, які надходили в редакцію часопису “Hlad na Ukrajině”, були б ще одним беззаперечним доказом для визнання світовою спільнотою Голодомору 1932–1933 pp. навмисним геноцидом українського народу комуністичною Росією, але зроблена мною праця в контексті пошуку зазначених вище листів має і свій великий плюс – науковці, котрі, як і я, зацікавлені в пошуках листів від голодуючих українців, які надходили в редакцію часопису “Hlad na Ukrajině”, відтепер знають два важливі нюанси цієї справи: по-перше мені вдалося звузити коло потенційних пошуків та держустанов, в яких би могли зберігатися зазначені вище листи, вилучивши з них SZIF і Національний архів Чеської Республіки; по-друге, я б не вилучував з кола подальших пошуків зазначених вище листів Бібліотеку ім. А. Швєгли, адже як зазначила бібліотекар цієї бібліотеки п. Інж. Радміла Карешова, у них депонована Бібліотека УГА в Подебрадах, а Г. Бочковський працював професором УГА в Подебрадах, тож цілком ймовірно, що після ліквідації редакції часопису “Hlad na Ukrajině” в 1933-му році (адже відомо, що друком вийшов тільки один номер цього часопису, тож датою ліквідації редакції часопису “Hlad na Ukrajině” можна вважати саме 1933-й рік), архів редакції часопису “Hlad na Ukrajině” Г. Бочковський міг передати Бібліотеці УГА в Подебрадах, яка в тому ж році була перевезена із Подебрад в Бібліотеку ім. А. Швєгли [4, 32–37; 5, 6; 6, 212–216].

Особливо в контексті віднайденого і порятованого мною Таємного архіву порадувало те, що серед матеріалів і документів, які в ньому знаходяться, було також цікаве й історичне коштовне (на чеській мові) запрошення Українського Академічного Хору в Празі і Білоруського союзу ім. Франциска Скорини на білорусько-український концерт 22 червня 1935 року, яке є доказом дружніх білорусько-українських культурних відносин з давніх передвоєнних часів, і я сподіваюся, що дружні українсько-білоруські культурні відносини будуть продовжуватися і в XXI сторіччі, прикладом яких для мене особисто є дружні українсько-білоруські культурні відносини між українською діаспорою в Чехії й білоруською діаспорою в США [12, 3].

Теж дуже цікаво, що українська еміграція тісно співпрацювала з емігрантами інших національних меншин в Чехословаччині, про що свідчать такі запрошення, які зберігаються в Таємному архіві, як: запрошення (українською і чеською мовами) Українсько-Литовського Товариства, Української Академічної Громади в ЧСР та Філії Української Громади в ЧСР, в Празі на Концерт-Вечірку в 1936 році і запрошення (українською, чеською та литовською мовами) Українсько-Литовського Студентського Товариства на Концерт-Вечерниці в 1937 році.

Тож, як бачимо, українська громада в Чехословаччині тісно співпрацювала з іншими громадами Чехословаччини – білорусами, литовцями.

В контексті зазначених вище мною досліджень наукової, літературної, просвітньої, культурної творчості й політичної і громадської діяльності української міжвоєнної еміграції в Чехословаччині 1918–1939 рр. слід відзначити теж цікаві з точки зору історії України і цінні з точки зору української історико-культурної спадщини такі запрошення, які зберігаються в Таємному архіві, як:

1. Запрошення (українською і чеською мовами) Комітету Українських Емігрантських Організацій в ЧСР (далі – Комітет) на Святкову Академію з нагоди вшанування 71 роковин смерті Тараса Шевченка в 1932 році за участі в програмі таких видатних українців, як Акад. Проф. Др. І. Горбачевський, голова Комітету П. Макаренко та ін.

2. Запрошення (чеською мовою) Спілки Прихильників Української Пісні і Українського Пісенного Хору в Празі за підтримки Художньої Бесіди в Празі на відзначення 75-річчя від дня народження Президента Чеської Академії наук і мистецтв й члена Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові Д-ра Й. Фоєрстера в 1934 році.

3. Запрошення (українською і чеською мовами) Союзу Українського Сокольства Закордоном на Урочисту Академію в 1934 році за участі в програмі таких видатних українців, як Акад. Проф. Др. І. Горбачевський, Акад. Проф. Др. С. Смаль-Стоцький, педагог Карлового Університету в Празі Проф. Др. О. Колесса, педагог Українського Вільного Університету в Празі Проф. Д. Дорошенко, Проф. С. Русова, генерал армії УНР М. Омелянович-Павленко та багато ін.

4. Запрошення Української громади в ЧСР, Української Академічної Громади, Союзу Підкарпатських Українських Студентів, XIV Куреня Ст. Пластунів ім. Полк. І. Богуна, Т-ва «Просвіта» і Українського Академічного Хору за Свято Державності в 1937 році за участі в програмі видатних українців: Юрій Липа, Олександр Олесь та ін.

5. Запрошення (українською і чеською мовами) Громади Кубанців в Чехословацькій Республіці (далі – Громада) і Ради Кубанського Закордонного Архіву (далі – Рада Архіву) на Ювілейну Академію з нагоди 15-річчя Громади Кубанців в ЧСР і 10-річчя Кубанського Закордонного Архіву в 1936 році за участі в програмі таких видатних українців, як: В. Гонтара (голови Управи Громади), Проф. Л. Бича (голови Ради Архіву) та ін.

Збереглася в Тасмному архіві також цікава машинописна чернетна програма (на чеській мові) проведення Урочистої Академії Союзу Українських Скаутів-Емігрантів в Празі, яку плянували провести з нагоди 25-річчя Українського Скаутингу 29 листопада 1936 року в Празі.

Не менш цікава програма із запрошенням (на чеській мові) Руханкового Товариства Українського Соколу в Пардубіцах на Урочисту Академію з нагоди вшанування Президента Чехословацької Республіки Томаша Масарика в 1937 році, що свідчить про культурне, громадське і політичне життя українців не тільки в столиці Чехословаччини, але й у інших містах Чехословацької Республіки.

В Тасмному архіві збереглося дуже багато матеріалів і документів, пов'язаних не тільки з науковою, літературною, просвітньою, культурною творчістю й політичною і громадською діяльністю української міжвоєнної еміграції в Чехословаччині 1918–1939 рр., але теж з науковою, літературною, просвітньою, культурною творчістю й політичною і громадською діяльністю української міжвоєнної (1918–1939 рр.), воєнної (1939–1945 рр.) й післявоєнної (1945–1991 рр.) еміграції в Польщі, Франції, Німеччині.

У Франції, наприклад, повідомлення Українського Народного Союзу у Франції про підготовчу працю по заложенню друкарні «Українського

Слова» в 1933-му році (більш відомої як Першої Української Друкарні у Франції) свідчить про фінансові труднощі по заложенню зазначеної вище друкарні в зв'язку із відсутністю консолідації всередині української громади у Франції. Звідси можна прослідкувати десятиліттями незмінний український менталітет, в якому і сьогодні (окрім високоідейних і жертвних українських націоналістів) простежується відсутність наявної консолідації...

А щодо Німеччини, то про українців в Німеччині збереглася інформація у вельми рідкісній періодичній листівці Органу післявоєнних емігрантів із СРСР «Свобода», яку випускало з 1952-го року Центральне Об'єднання Післявоєнних Емігрантів із СРСР, яке було антирадянською екзильною організацією, створеною за участі американської розвідки ЦРУ в 1952 році в Мюнхені і Західному Берліні (ФРН) та яке посередництвом антирадянських агітаційних листівок намагалась розповсюджувати серед військовослужбовців радянських військ в НДР заклики змінити комуністичний лад в СРСР. Статті в листівках публікували теж українські емігранти із СРСР. Ось до прикладу одна із публікацій українського емігранта із СРСР, цитую в перекладі з російської на українську мови: «я, Іван Половець, колишній житель колгоспу імені Чапаєва Сумської області, села Слоут, звертаюсь до солдатів, сержантів і офіцерів Радянської Армії з цим листом.

Під час Другої Світової війни, опинившись у безвихідному становищі і крім того тяжко поранений, я потрапив в полон німецьким фашистам. В наказі мене, мабуть, оголосили вбитим або ж безвісти пропавшим. Але насправді я живий і перебуваю в даний час в Західній Німеччині.

Перш, ніж досягнути забезпеченості на Заході, я, ще в роки війни, близько року пропрацював у німецького селянина Йосипа Гафенедера в м. Ландау на ріці Ізар. Це маленьке баварське містечко, на окраїнах якого живуть селяни. Подвір'я мого господаря стояло на вулиці Бахгассе під номером 402. Цей німець вважався в Ландау одним із самих “бідних” селян. Що ж мав цей “бідняк”?

А ось що: 12,5 га орної землі, 3 га поля, 4 корови, 2 коні, 6 свиней, 56 курей, 12 качок, 8 гусей, плодovitий сад із 102-ма деревами і відповідну кількість будівель та сільськогосподарського реманенту. Жив цей “бідний селянин” в двоповерховому домі із 6-ма кімнатами (в Баварії всі будинки у селян двоповерхові), з дубовими меблями, пружинними матрасами, швейними машинками, радіоапаратом найновішої марки.

Їда – щодня ковбаси, яйця, молоко, масло, кава, а у неділю – свинина або гов'ядина.

Тисячу разів я давав собі одне і теж запитання: “чому ми (тобто громадяни СРСР – прим. автора) не живемо так, як вони? Чому ми гірші за них?”

З часом я розібрався в цьому питанні. В основному, звичайно – це право власності на землю. Але це ще не все. В Західній Німеччині селянство об'єднано в різні товариства, які постачають селян насінням, технікою, худобою та ін. за дешевою ціною, а також союзи по збуту продукції, які встановлюють ціни на ринку, кредитують селян і всіляко піднімають їхнє господарство. Але і це ще не все. Головна суть в тому, що селянство має своїх представників в парламенті і у владі. Ці представники, вільно обрані селянами, відстоюють їхні інтереси.

Вільний політичний лад – ось таємниця успіху німецького селянства!

Дорогі друзі, мої земляки і землячки! Які ж висновки необхідно зробити із такого становища речей? Як колишній колгоспник, я розповідаю про життя селян на Заході. Але настільки ж незрівнянно краще, ніж в СРСР, живуть у вільних країнах й інші прошарки населення. Єдиний вихід – покінути з комунізмом і радянським ладом у нас на Батьківщині!» [2, 6–7].

Не менш цікавою виявилася історія рідкісної та унікальної поштівки в Таємному архіві.

Для обговорення Таємного архіву у мене була зустріч у Посольстві України в Чеській Республіці з науковим співробітником Українського Інституту Національної Пам'яті, який в той час перебував в Чехії, але він, на жаль, не знав автора цієї поштівки. Як мені було на той час відомо, в основному, кольорові поштівки, з огляду на їх затратну вартість видання, видавались обмеженими накладами Закордонними частинами ОУН-УПА за межами України в країнах Заходу – у Західній Європі, США, Канаді, тож я звернувся із проханням до української діяспори в США ознайомитись із поштівкою і при нагоді мене повідомити, якщо комусь з української діяспори в Північній Америці відомо, хто міг бути автором цієї поштівки, ким вона видана та з нагоди якої події [3, 7].

В результаті вичерпну відповідь про автора і походження цієї поштівки я власними силами дізнався в збірнику матеріалів науково-практичної конференції, присвяченої 56-річчю Карпатської Січі «Карпатська Січ» під упорядкуванням Проф. Василя Худанича (Ужгород : В-во МПП

«Гражда», 1996 р.), автором якої є Микола Бутович і на якій зображений вояк Карпатської Січі під час боротьби Карпатської України за незалежність у 1939 році [11, 19–20].

За 2 роки наукових досліджень Таємного архіву в різноманітних бюлетенях, газетах, журналах, наукових збірниках з конференцій в Україні, Чехії, США із залученням української, білоруської, чеської мов світу надруковано безліч публікацій із дослідженнями раніше невідомих й маловідомих матеріалів і документів, надрукованих вперше, про що, опираючись в цій науковій розвідці, свідчить беззаперечна бібліографія.

І це лише початок, бо в Таємному архіві ще багато невідомих й маловідомих матеріалів і документів української еміграції ХХ сторіччя. Тож наукові дослідження Таємного архіву тривають... До подальших звершень, здобутків, досягнень!..

Джерела і література

1. Вл. інф. Вивчення Таємного архіву // Пороги : культурно-політичний місячник для українців у Чеській Республіці. – 2018. – № 10, рік XXVI. – С. 3.
2. Павлів О. Спадок під підлогою: в Чехії віднайдено та порятовано Таємний архів еміграції у Чехословаччині та Франції з документами 1918–1991 років // Пороги : культурно-політичний місячник для українців у Чеській Республіці. – 2018. – № 11, рік XXVI. – С. 6–7.
3. Павлів О. Готується до друку книга «Пам'ять народу» // Свобода : видання Українського Народного Союзу. – 2019. – Чис. 13, рік 126. – С. 7.
4. Павлів О. В пошуках редакції часопису «Нлад на Ukrajině» // Мандрівник : літературний часопис. Т. 2. – Прага : Лілія ; Хмельницький : Стасюк Л. С., 2019. – С. 32–37.
5. Павлів О. Мрп. В пошуках редакції часопису «Голод в Україні» // Свобода : видання Українського Народного Союзу. – 2019. – Чис. 36, рік 126. – С. 6.
6. Павлів О. У пошуках редакції часопису «Голод в Україні» // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини : актуальні виклики сучасності. Матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 24–25 вересня 2020 р. – Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Асоціація реставраторів України, Фенікс, 2020. – С. 212–216.
7. Павлів О. Віднайдені та порятовані Таємний архів української міжвоєнної (1918–1939 рр.), воєнної (1939–1945 рр.) та післявоєнної (1945–1991 рр.) еміграції в Чехословаччині, Німеччині та Франції // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини : актуальні виклики сучасності. Матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 06–07 червня 2019 р. – Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Асоціація реставраторів України, 2019. – С. 185–189.

8. *Павлів О.* Віднайдений та порятований в Чехії Тасмний архів української міжвоєнної (1918–1939 рр.), воєнної (1939–1945 рр.) та післявоєнної (1945–1991 рр.) еміграції в Чехословаччині, Німеччині та Франції. – Березани, 2019. – С. 81–83.

9. *Павлів О.* Віднайдений та порятований в Чехії Тасмний архів української міжвоєнної (1918–1939 рр.), воєнної (1939–1945 рр.) та післявоєнної (1945–1991 рр.) еміграції в Чехословаччині, Німеччині та Франції // Березани та Березанщина в період «Чортківської офензиви»: події, особистості, пам'ять: збірник матеріалів науково-пізнавальних краснзнавчих читань. – Березани: 2019. – С. 57–63.

10. *Попович М.* В полі зорі науковців – Тасмний архів // Нація і держава: газета Конгресу Українських Націоналістів. – 2018. – № 11(666). – С. 15.

11. Товариство «Опір Західної України»: Хроніка // Мандрівник: літературний часопис. Т. 6. – Прага: Лілія; Хмельницький: Стасюк Л. С., 2020. – С. 19–20.

12. *Паўліў А.* У Чэхіі знойдзеныя тайныя архівы ўкраінскай эміграцыі // Весткі й Паведамленьні: інфармацыйны бюлетэнь Згуртаваньня «Пагоня». – 2019. – № 3(637). – С. 3.

Ольга Рижова

ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ІКОНИ «СТРІТЕННЯ ГОСПОДНЕ» З ІКОНОСТАСА ЦЕРКВИ ВСІХ СВЯТИХ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Анотація. У статті аналізуються особливості іконографії ікони «Стрітєння Господне», яка знаходиться у святковому ряду іконостаса 1741 р. церкви Всіх Святих над Економічною брамою Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври. Доведено, що митцем використовуються елементи латинської (західноєвропейської) та грецької (східноєвропейської) обрядових традицій, зокрема, тип композиції «Світла обідня», коли присутні диякони з палаючими свічками та чернечий клобук зі шлейфом-наміткою за грецьким типом, який покриває голову старця Прав. Симеона Богоприїмця.

Olha Ryzhova

Iconography peculiarities of “The Meeting of the Lord” icon from the iconostasis of the Church of All Saints of Kyiv-Pechersk Lavra

Abstract. The article analyzes peculiarities of the iconography of “The Meeting of the Lord” icon, placed in the festive row of the iconostasis (1741) of the Church of All Saints, which is above the Economic Gate of the Holy Dormition Kyiv-Pechersk Lavra. It has been proven that the artist used the elements of the Latin (Western European) and Greek (Eastern European) ritual traditions, in particular, in the “Light dinner” type of composition one can see deacons standing with burning candles and a Greek type of monk’s headgear (klobuk), which covers the head of the Holy Elder Simeon the Righteous.

Ікона «Стрітєння Господне» знаходиться у святковому ряду іконостаса 1741 р. церкви Всіх Святих над Економічною брамою Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври. Ця ікона одна з нечисленних, які збереглися до нашого часу у своєму автентичному вигляді.

Загалом, в іконостасі, in situ 1741 р., збереглися шість ікон у верхньому ряду – «Собор архістратига Михаїла...» по центру, праворуч – «Лици мучениць», «Лици праотців», «Лици святих»; ліворуч – «Лици мучеників», «Лици патріархів», «Лици царів» (XIX ст.); дві ікони празникового ряду – «Стрітєння Господне» і «Воскресіння Лазаря»; ікона над Царськими вратами із зображенням «Спас Нерукотворний на убрусі (Манділіон)»; зображення на ступках північних і південних врат – «Св. рівноап. великого князя Володимира» і «Св. рівноап. великого царя Константина» та сім ікон цокольного ряду – «Отроча Іоанн Предтеча у

пустелі», «Зустріч Марії та Єлизавети», «Ковчег Завіту», «И свѣтитъ всѣмъ, ѿже въ храминѣ [суть]», «Чудесний улов», «Сїи сѣуть двѣ маслицы предъ Богомъ земли стояща», «Духовна аптека». Ікони апостольського – пророчого ряду відносяться до XIX ст.

Саме у зв'язку з нечисленністю автентичних пам'яток XVIII ст. іконографія збережених представляє особливу зацікавленість.

Дійство свята на іконі відбувається в інтер'єрі храму, на тлі Свята Святих, вхід куди напівприкритий червоною завісою, а простір висвітлюється золотим панікадиллом, в яке вставлені запалені свічки; праворуч, за потужним опорним стовпом, – відкривається небо. Прав. Симеон Богоприємець стоїть ліворуч від престолу, зігнений, він тримає на витягнутих руках оголене Немовля, що лежить на білих пеленах, безпосередньо над престолом (нібито покладаючи). На престолі – розкрита книга; перед престолом клітка з парою горлиць. Праворуч престолу стоять Богоматір і прав. Йосип Обручник; за ним, на тлі дверного отвору, бачимо чоловіка, який дивиться на дію і притискає руку до грудей. Присутні два диякони із запаленими свічками: один стоїть за спиною прав. Симеона, другий – за престолом, між прав. Симеоном і Богородицею.

В іконографії сюжету використано тип композиції «Світла обідня», коли присутні диякони з палаючими свічками. Постації дияконів із запаленими свічками відображають уведений в Єрусалимі близько 450 р. звичай носити запалені свічки під час літургії Стрітєння; ця традиція зберігається на Заході досі, – звідси і західна назва свята – «Світла обідня» [1, 69; 2, 3]. Спеціальний молебень на освячення Стрітенських свічок «Чин благословення свещі на Стрітєння Господнє» в практику Православної Церкви введений після того, як в 1646 році митрополит Київський святий Петро (Могила) видав складений ним «Євхологїон, альбо Молитвослов, або Требник». Там містилося тридцять сім чинів, які до цього в богослужбових книгах православної Церкви не зустрічалися і є переробленими перекладами чинів з латинського «Римського Ритуалу» (*Rituale Romanum*). До числа латинських запозичень в Требнику святого Петра (Могили) відноситься і чин освячення свічок на Стрітєння.

В цьому іконографія ікони з іконостаса Всіхсвятської церкви схожа з композицією образу з головного іконостаса Успенського собору – «Стрітєння Господнє» (И-254, НХМУ). Однак на іконі із Всіхсвятської церкви відсутня постать прав. Анни Пророчиці, а є один чоловік з «народу»; схожу випадковість, так само, як і непокриті руки прав. Симеона, і оголеного Немовляти, Покровський М. відносить до пам'яток західного кола [4, 203–

204]. Зокрема, таку деталь, як розкрити книгу на жертovníку, описує Покровський М., вказуючи, що вона притаманна грецьким пам'яткам XVI–XVIII ст. – фрескам та іконам [4, 198]. Ще один іконографічний нюанс у зображенні прав. Симеона Богоприїмця, що не знаходить аналогій (дотепер) у відомих пам'ятках східно-християнського мистецтва та не описав Покровський М., – це чернечий клобук зі шлейфом-наміткою за грецьким типом, який покриває голову старця. Прав. Симеона Богоприїмця зображено з покритою головою, в чернечому вбранні на руській іконі XVI ст. [5] та в композиції «Принесення у храм» Мантенья, Андреа (1431–1506) [6] і Ліппі, Фра Філіппо (1406–1469) [7], приблизно 1465–1466 рр. (державні музеї, Берлін) та 1650-ті рр. (церква Санто Спїрїто, Прато) відповідно. В іконі із Всїхсвятської церкви ця іконографічна деталь, що не відповідає історичній дійсності та старозавітному богослужінню, наголошує, ймовірно, на становище у суспільстві старця, як священника грецького обряду [4, 195], або на його участь у перекладі Святого Письма грецькою мовою.

Таким чином, в іконографії ікони митцем використовуються елементи латинської (західноєвропейської) та грецької (східноєвропейської) обрядової традиції, зокрема, тип композиції «Світла обідня», коли присутні диякони з палаючими свічками та чернечий клобук зі шлейфом-наміткою за грецьким типом, який покриває голову старця Прав. Симеона Богоприїмця.

Джерела і література

1. Лосский В. Н. Сретение // Журнал Московской Патриархии. – 1974. – № 2. – С. 69–70.
2. Битбунов Г. Сретение Господне // Седмица.RU : Церковно-Научный Центр «Православная Энциклопедия». – 2013. – 14 февр. – URL: <http://www.semitza.ru/text/970138.html>.
3. Липатова С. Иконография праздника Сретения Господня в византийском и древнерусском искусстве // Православие.ru. – 2006. – 14 февр. – URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/457.htm>.
4. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии / вступ. ст. Г. И. Вздорнова. – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 564 с. : ил.
5. Праведный Симеон Богоприимец. Икона. XVI в. Русь. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/909049.html>
6. Мантенья Андреа (1431–1506). Принесение во храм. Ок. 1465–1466 гг. Государственные музеи, Берлин, Германия. URL: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=245.
7. Липпи Фра Филиппо (1406–1469). Принесение во храм. 1650-е гг. Церковь Санто Спирито, Прато, Италия. URL: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=246.

Інна Русіна

**ЗБЕРЕЖЕННЯ СПАДЩИНИ Г.М.ЧЕСТАХІВСЬКОГО. НАУКОВА
РЕСТАВРАЦІЯ В ОДЕСЬКІЙ ФІЛІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО НАУКОВО-
ДОСЛІДНОГО РЕСТАВРАЦІЙНОГО ЦЕНТРУ УКРАЇНИ**

Анотація. У статті висвітлено життєвий і творчий шлях Г. М. Честахівського та реставрація ікони «Святитель Тарасій, архієпископ Царгородський і преподобний Михайло Малеїн», яка була проведена в Одеській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

Inna Rusina

**Preservation of Hryhoryi Chestakhivsky heritage.
Scientific restoration in Odesa branch of the National Scientific
and Restoration Center of Ukraine**

Abstract. The article highlights the life and creative development of Hryhoryi Chestakhivsky as well as restoration of “Saint Tarasius, Archbishop of Constantinople and St. Michael Malein” icon, held in Odesa branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine.

Честахівський Григорій Миколайович (1820–1893) – український художник, друг Тараса Шевченка і автор спогадів про нього. Був одним з ініціаторів й організаторів поховання Т. Г. Шевченка на Чернечій горі біля Канева, а не на Щекавицькій горі в Києві чи в Качанівці.

Спочатку Г. Честахівський був непрофесійним сільським іконописцем у Новій Празі, де народився в родині військового переселенця. Коли його помітили та почали допомагати з художньою освітою, він пройшов рисувальний курс, вирушив в Одесу, де зробив копії полотен великих художників та продовжував писати ікони. В цей час він написав іконостас для церкви святого Володимира в Єлисаветграді. В 1843 році Честахівського Г. зарахували до Імператорської Академії мистецтв у Петербурзі вільним відвідувачем. Спочатку він навчався у К. Брюлова, а потім – у Ф. Бруні. Після Академічного курсу Г. Честахівський отримав звання некласного художника історичного та портретного живопису.

Під час навчання в Академії Г. М. Честахівський і познайомився з Т. Г. Шевченком та увійшов у коло його близьких друзів. Як писав Честахівський Г., їх «поєднувало на чужині селянське походження та укра-

їнська мова». Він був поруч і в останні дні й години поета, а після смерті взяв на себе обов'язки головного розпорядника похорону. Честахівському Г. судила доля стати експертом опису Шевченкового майна. Він врятував від розпорощення й загибелі чимало Шевченкових речей, які стали національною святинєю і склали основу фонду Державного музею Т. Г. Шевченка. Спочатку поета поховали на Смоленському кладовище у Петербурзі. Після отримання дозволу на перевезення праху поета в Україну Честахівський Г. виконав заповіт Кобзаря і провів захоронення на горі, яку вибрав сам Тарас Григорович Шевченко. У своїх спогадах він детально описує весь шлях на батьківщину, а також малює сцени прощання з Кобзарем.

Честахівський Г. виявив себе більше як художник-копіїст. Одеській спільноті пощастило – в музеях міста знаходяться підписні портрети пензля художника. Вони були замовними копіями для Одеського товариства історії і старожитностей, заснованим у 1839 році. Ціль товариства була визначена статутом: «Всебічне вивчення історії та археології краю». Починаючи з 1847 року Академією мистецтв було доручено своєму вільному слухачу Честахівському Г. написати копії ермітажних портретів значних діячів, пов'язаних з Одесою.

Ця галерея портретів-копій стала складовою колекції музею, відкритому при товаристві у 1840 році, котрий потім об'єднують з Одеським міським музеєм, заснованим раніше, у 1825 р. У ХХ столітті твори Г. Честахівського потрапили до Одеського художнього музею та Одеського історико-краєзнавчого музею.

Три підписні портрети роботи Г. М. Честахівського були відреставровані в Одеській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України.



Іл. 1. Г. Честахівській
«Портрет О. В. Суворова»



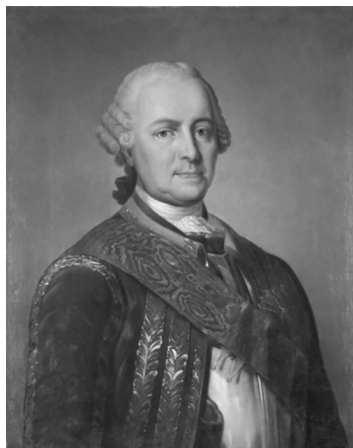
Іл. 2. Підпис
Г. Честахівського

Твори на час надходження потребували реставрації. Вони були написані одним автором майже в один час, мали однакові техніко-технологічні властивості та зберігалися у достатньо однакових умовах, тому стан збереження всіх творів схожий. Вони були у поганому стані збереженості і втратили експозиційний вигляд через щільну плівку лаку. Пожовклий лаковий шар не давав можливості сприймати колорит авторського живопису.

Після усунення аварійного стану збереження шляхом наукової реставрації унікальним пам'ятникам мистецтва повернутий первісний вигляд.

Єдиний твір Григорія Честахівського як іконописця, що зберігся до наших днів, це ікона Святих Тарасія і Михайла (1867) – патронів Тараса Шевченка і Михайла Лазаревського. Ікона пензля майстра «Святитель Тарасій, архієпископ Царгородський, і преподобний Михайло Малєїн» з Свято-Вознесенського кафедрального собору Конотопа надійшла на реставрацію в Одеську філію Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Священнослужителі та парафіяни храму свято берегли її як дорогу їхньому краю реліквію. В 2003 році єпископ Конотопський і Глухівський Інокентій передав ікону для реставрації. Ця ікона мала дуже важливе історичне значення: була присвячена пам'яті вже померлих друзів Т. Г. Шевченка та М. М. Лазаревського. Ікона написана у класичній манері середини XIX століття. З двох боків зображення святих у повний зріст, в середині зображення Конотопського Свято-Різдва-Богородичного собору, а знизу присвята: «Вічная пам'ять та добра слава вірним товаришам Тарасу Григоровичу Шевченко і Михайлу Матвієвичу Лазаревському. Григорій Честаховский, року Божого 1867 місяця серпня». Це було шанування друзів, які дуже допомагали один одному при житті. На сьогодні це єдина ікона, пов'язана з Тарасом Шевченком, більш того – написана на згадку про нього

Ікона знаходилась в аварійному стані збереження. Дерев'яна основа перебувала зруйнованою. Повсюдно були втрати механічного походження і отвори, які були отримані в результаті життєдіяльності жуків-



Лл. 3. Г. Честахівський
«Портрет Мініха»



Іл. 4. Г. Честахівській Ікона «Святителя Тарасія та преподобного Михайла», загальний вигляд до реставрації



Іл. 5. Г. Честахівській Ікона «Святителя Тарасія та преподобного Михайла», фрагмент до реставрації

точильників. Нижній правий кут був відсутній. Левкас втратив еластичність, порушився зв'язок з основою. По всій поверхні живопису були значні втрати і дрібні осипи ґрунту і фарбового шару. Присутній у нижній правій частині жорсткий лінійний горизонтальний кракелюр з піднятими краями та у верхньому і нижньому лівих кутах і вдовж правого краю середньосітчатий кракелюр ґрунту та фарбового шару. Були механічні пошкодження на зображеннях святих. Покривний шар нерівномірний з лускоподібним кракелюром. Ікона була у непрофесійній реставрації. Малися значні записи олійною фарбою, які заходили на авторський живопис і змінювали зображення фону, лику та одягу Св. Тарасія, лику Св. Михайла та ікони «Святої Трійці» у нього в руках. Записи були покладені поверх грубого широко лежачого реставраційного левкасу та відрізнялися від авторського живопису за кольором, тоном і фактурою. Були проведені фізико-хімічні дослідження та на Науково-реставраційній раді Одеської філії прийнято реставраційне завдання по порятунку твору.

Після нанесення профілактичної заклейки живопису, були проведені заходи для спасіння основи художником-реставратором станкового олійного живопису I кваліфікаційної категорії Прокопенком М. М. Були відновлені міцність дошки та втрачений кут. Реставрація живописної поверхні потребувала різноманітних заходів. Проведена художницею-реставраторкою станкового олійного живопису вищої кваліфікаційної категорії науково-дослідного реставраційного відділу ОФ ННДРЦУ Ру-

сіною І. А. Спочатку була проведена консервація: левкас та фарбовий шар укріплені; в місцях втрат підведений реставраційний левкас. Але ікона потребувала повернення початкового зображення, тому що авторський живопис був нещадно переписаний під час пізньої невмілої реставрації. Після усунення глибинних забруднень з живописної поверхні було здійснено видалення записів олійною фарбою, які широко лежали поверх авторського зображення. Під час роботи відкрився авторський живопис, втрати левкасу та фарбового шару виявилися не такими великими, як здавалися спочатку. Після покриття лаком було проведено відновлення живопису в межах втрат фарбового шару.

В результаті проведення наукової реставрації ікона, яка була написана у спомин про Тараса Шевченка і Михайла Лазаревського їхнім другом художником Григорієм Честахівським у 1867 році була експонована на виставці в Національному музеї Шевченка у 2004 році. Нині ікона «Святителя Тарасія та преподобного Михайла» зберігається в домовому храмі в ім'я святителя Миколая Чудотворця, що при Предстоятельській резиденції у Києво-Печерській Лаврі.

Заслуга Честахівського перед Україною в тому, що він зрозумів і оцінив геній Тараса Шевченка, був одним з його найближчих друзів, знаходився з ним поруч в останні роки життя, написав спомини про поета, був ініціатором і організатором перепоховання поета на Чернечій горі. Саме на його долю випало виконати заповіт поета про поховання на рідній землі та насипати разом з народом перший могильний курган над прахом національного пророка. А ми, нащадки, будемо продовжувати зберігати спадщину великих українців.



Лл. 6. Г. Честахівській, Ікона «Святителя Тарасія та преподобного Михайла», загальний вигляд після реставрації

Сергій Ховрич

МАТЕРІАЛЬНО-ТЕХНІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МУЗЕЇВ І КУЛЬТУРНА ЗРІЛІСТЬ НАЦІЇ

Анотація. Фаховий персонал, добротна матеріально-технічна і фінансова база – запорука успішного розвитку будь-якого музею. Стан матеріально-технічного забезпечення музеїв є доволі об'єктивним індикатором рівня культурної освіченості певної нації, у зв'язку з чим формується її відповідний імідж на міжнародній арені. Музейні заклади не лише зберігають надбання культурної спадщини (заклад-«комора»), а й продукують новий зміст і сенс культурного розвитку нації (творчий майданчик).

Serhii Khovrych

Material and technical support of museums and cultural maturity of the nation

Abstract. Professional competence of the staff, good material, technical and financial base of the museum are key factors of successful development of the institution. The state of museums' inventory and logistics management is quite an objective indicator of the level of cultural education of the nation, which influences the formation of its image in the international arena. Museum institutions not only preserve the cultural heritage (as it is done in a “storehouse”), but also create a new content and meaning of cultural development of the nation (being its creative platform).

Збереження і реставрація предметів культурно-історичного значення – справа складна й водночас важлива в контексті духовного розвитку цивілізованого людства. Жодна культурна нація, глибоко переконані, не може нехтувати своїм і загальносвітовим історико-культурним надбанням, якщо не бажає опинитися на задвірках цивілізації. Лише справжні естети, в яких розвинуте ментальне відчуття краси, думаємо, здатні повністю визнати цінність здобутків людського розуму. Невипадково окремі дослідники вказують саме на емоційну складову впливу музеїв на екскурсантів [1, 36; 2, 124]; вона, безумовно, є дієвим засобом передачі глядачу інформаційного змісту експозиції, глибоко й надовго проникаючи в його свідомість.

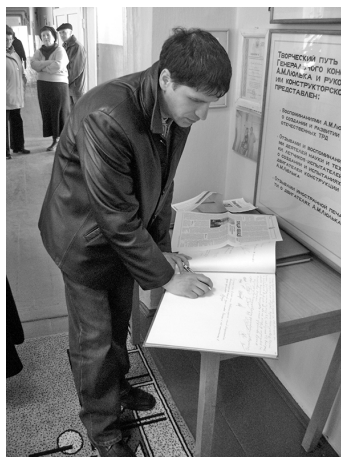
Успішність того чи іншого закладу залежить, крім наявності цікавих експонатів, від фаховості колективу співробітників і стану матеріально-технічної бази, що є його, так би мовити, підмурком. Копітка, щоденна,

рутинна робота музейників (реставрація експонатів, ремонт приміщень й решта подібних справ) і є музейним повсякденням, себто все те, що перебуває за лаштунками й, звичайно ж, непомітне для відвідувачів. Мав рацію український історик мистецтвознавства, філолог, засновник і директор Національного музею у Львові Іларіон Свенціцький (1876–1956), коли ще на початку ХХ ст. писав таке: «...природний і бажаний розвиток потрібного для суспільно-національного і людського життя музею забезпечується: ясною програмою діяльності, дібраним персоналом фаховим з можливо широкою свободою діяльності і повним забезпеченням матеріальним» [3, 53–54]. Сучасні українські музейники, до речі, часто-густо проявляють неабияку наполегливість й рішучість щодо повноцінного матеріально-технічного забезпечення своїх установ. Так, амбітне керівництво Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (нині: Національний; м. Київ) аби, окрім іншого, досягти конкурентної спроможності на ринку, попри соціально-економічні виклики 1990-х рр., успішно здійснило його реконструкцію, яка тривала майже десять років [4, 51]. Відомі, щоправда, сумні приклади, котрі наведені у деяких наших публікаціях [5; 6] (Лл. 1–3).

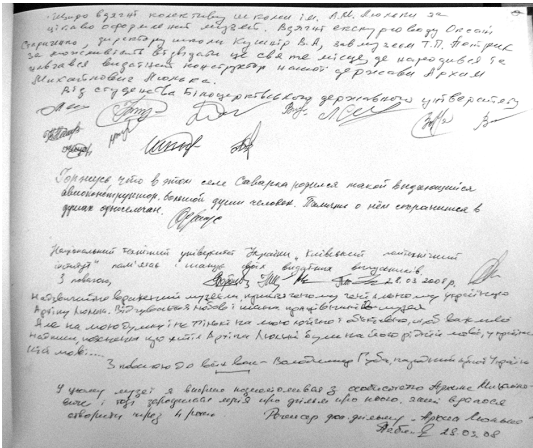
Та знаний ентузіаст, вчений І. Свенціцький на цьому не поставив крапки, фактично спробувавши донести до масової свідомості співвітчизників ідею про значення (необхідність) належного утримання музею в контексті культурного розвитку суспіль-



Лл. 1. Музей історії села Саварка. Завідувач Музею історії КПІ С. М. Ховрич (1 ряд, 1 ліворуч) та екскурсоводи-початківці (учні). 28.03.2008 р.



Лл. 2. Від імені делегації НТУУ «КПІ» С. М. Ховрич вносить запис до Книги відгуків Музею Саварської с/ш. 28.03.2008 р.



Лл. 3. Фрагмент Книги відгуків Музею Саварської с/ш. 28.03.2008 р.

як випливає з цитованого, невідповідне матеріально-технічне забезпечення закладу суттєво зашкодить, власне, не лише самим експонатам, а й, по суті, унеможливить належне виконання ним своєї високої місії – культурно-просвітницької роботи серед населення. Тож, якщо суспільство цього не осмислює, то й не заслуговує на, без перебільшення, подібну розкіш. Це, зважте, світоглядний вибір кожного соціуму.

Нідерландська дослідниця, директорка Міського музею м. Зволле, тренерка семінарів українсько-нідерландського проекту «МАТРА-Україна» Герман Аартс вимушена була констатувати: «Лише невелика кількість музеїв розміщена у спеціально збудованих для цього спорудах. Більшість музеїв розташовані у пристосованих будівлях... Архітектура... будівлі часто викликає різні труднощі: презентацію колекцій треба адаптувати до наявної структури приміщень, доводиться... миритися з неналежними умовами зберігання та презентації колекцій» [7, 16–17]. Справді, не всі музеї володіють спеціально спроектованим приміщенням у відповідності до його потреб, що створює додаткові труднощі щодо дотримання чинних вимог зберігання предметів. Зважаючи на фінансові можливості громади (залежить також від усвідомлення її проводом своєї відповідальності перед наступними поколіннями за збереження культурної спадщини), по-різному вирішуються зазначені питання.

Таким чином, стан добробуту музею слід розглядати в якості індикатора рівня культурної освіченості конкретної нації, її цивілізованості.

ності: «Лихий, невідповідний, тісний будинок, брак средств часовий – ... це зародок невідповідних суохит і для найкращих збірок, це джерело знеохоти до праці навіть в найбільших прихильників закладу, це свідчення нерозуміння суспільності для високих завдань закладу – тож природний доказ повної зайвості закладу у даній суспільності» [3, 54]. Себто, як

Адже зріле суспільство завжди дбає про відповідне зберігання надбань матеріальної культури, щоби естети різної фаховості мали можливість його впорядкувати, вивчати, досліджувати і на цій основі пропонувати соціуму оновлену модель культурного прогресу. Кожний громадянин має згадати, що без належного матеріально-технічного забезпечення й фінансування музеїв, як культурно-просвітницьке та науково-дослідницьке осереддя, не може повноцінно існувати і виконувати покладені на нього суспільно значущі завдання.

Джерела і література

1. *Щербина Н.* Роль державних культурно-освітніх закладів і архівних установ у розвитку історичного краєзнавства на Одещині у другій половині ХХ ст. // Краєзнавство. – 2008. – Вип. 1(4). С. 36–44.
2. *Ховрич С. М.* Музей вишу – важливий осередок культурно-освітньої сфери держави Україна (на прикладі музею історії КПП) // Жовківські читання, 2011 : зб. ст. / Львів. галерея мистец. ; [упоряд. С. Каськун]. – Львів : Растр-7, 2011. С. 124–127.
3. *Свенціцький І.* Про музеї і музейництво : нариси і замітки. – Львів : Діло, 1920. – 80 с. : іл. ; табл.
4. *Чусва К.* Стратегічне планування в музеї : практичний аспект // Музей: менеджмент і освітня діяльність / упоряд. : З. Мазурик, Г. Аартс ; пер. з нідерл. : М. Ковальчук. – Львів : Літопис, 2009. – С. 50–53.
5. *Ховрич С.* Важка дорога до Архипа Люльки // День. – 2011. – 7–8 жовт. (№ 180–181). URL : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/poshta-dnya/vazhka-dorogado-arhipa-lyulki> (дата звернення : 29.04.2022).
6. *Ховрич С.* Міфічні «татари-руйнівники» // День. – 2011. – 2–3 вер. (№ 155–156). URL : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/poshta-dnya/mifichni-tatari-ruynivniki> (дата звернення : 29.04.2022).
7. *Аартс Г.* Що таке музей? // Музей: менеджмент і освітня діяльність / упоряд. : З. Мазурик, Г. Аартс ; пер. з нідерл. : М. Ковальчук. – Львів : Літопис, 2009. – С. 15–21.

Андрій Чапля

МІКОЛОГІЧНЕ ОБСТЕЖЕННЯ РОЗПИСІВ ЯНА ГЕНРІКА РОЗЕНА В БАПТИСТЕРІЇ КОСТЕЛУ МАРІЇ МАГДАЛИНИ У ЛЬВОВІ

Анотація. Проведено мікологічне обстеження розписів Яна Генріка Розена в баптистерії костелу Марії Магдалини у Львові. Виявлено 11 видів пліснявих грибів. Надано методичні рекомендації щодо усунення біотичних ушкоджень у процесі консервації настінного живопису.

Andriy Chaplya

Mycological examination of Jan Henrik Rosen's paintings located in the baptistry of the Church of St. Mary Magdalene in Lviv

Abstract. Jan Henrik Rosen's paintings located in the baptistry of the Church of St. Mary Magdalene in Lviv have been examined from the point of view of their mycological constituents. Eleven types of mold fungi were identified. Methodological recommendations of how to eliminate biotic damage from the wall painting in the process of its conservation were provided.

Будівлю теперішнього римо-католицького костелу святої Марії Магдалини у Львові було побудовано між 1600 й 1612 роками за межами міських укріплень, на місці старого дерев'яного храму. Авторами проекту були архітектори Войцех Келар і Мартин Годний. Будівництво закінчено 1635 року. Сучасного вигляду церква отримала 1870 року. У наш час споруда є тринавною шестистовпною базилікою з витягнутим хором і гранчастою апсидою, перекритими хрестовими склепіннями. Традиції ренесансу поєднуються з рисами стилю бароко («шоломи» на вежах поставили наприкінці XIX ст.). У 1932 році тут було встановлено виготовлений у Чехії орган фірми «Gebrüder Rieger», найбільший на теренах сучасної України. З радянських часів у цьому храмі діє зал органної та камерної музики Львівської національної філармонії.

У 2019 році групою польсько-українських реставраторів за сприяння Міністерства культури та національної спадщини Польщі (пол. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej), було розпочато консерваційно-реставраційні роботи при настінних розписах Яна Генріка Розена.

Під час візуального обстеження мікологічного стану стінопису Яна Генріка Розена в костелі Св. Марії Магдалини виявлено чисельні місця

ушкодження пліснявими грибами. На поверхні стін, де є розписи, спостерігається живий міцелій мікроміцетів білого та сірого кольорів. Із шару цього міцелію було відібрано проби для подальшого аналізу. Проби відбирали частинками для подальшого обстеження методом «уколів у агаризоване середовище», а також стерильними тампонами. Причиною розвитку мікрофлори на живописі може бути надмірне зволоження стіни через постійне затікання води ззовні храму.

Проби перенесли на чашки Петрі, що містили поживне середовище YPD (ПДГ) [1] (2% глюкози, 1% пептону, 0,5% дріжджового екстракту), яке є оптимальним для проростання спор і росту пліснявих грибів, а також бактерій. Чашки Петрі з дослідними пробами інкубували до аналізу в термостаті за температури 27°C протягом контрольних 7 та 10 днів.

У результаті аналізу виявлено плісняві гриби одинадцяти видів, належні до чотирьох родів: *Aspergillus versicolor* (Vuill.) Tiraboschi (аспергіл різнобарвний), *Chaetomium* sp. (хетомій, 1 вид), *Cladosporium cladosporioides* (Fres.) De Vries (кладоспорій кладоспорієвий), *Cladosporium* sp. (кладоспорій, 1 вид), *Penicillium aurantiogriseum* Dierckx (пеніцилій золотисто-сірий), *Penicillium corylophilum* Dierckx. (пеніцилій ліщиновий), *Penicillium* sp. (5 видів), а також колонії бактерій різних видів. Для визначення пліснявих грибів користувалися відомими визначниками [2–4].

Виходячи з результатів мікологічного обстеження стінопису, необхідно здійснити його антисептування. Рекомендуємо провести обробку 3%-м спиртовим розчином препарату Preventol-R80 в розрахунок 1,25 мл препарату на 1 дм² поверхні стіни, або препаратом подібної дії. Усі місця видимого ураження міцеліальними грибами обробити двічі. Під час антисептування не допускати надмірне зволоження стін.

Джерела і література

1. Петушкова Ю. А. Методологические аспекты исследования микробиоты памятников истории и культуры : дис. ... канд. биол. наук : 03.00.16 ; 03.00.07 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2005. – 195 с.
2. Коваль Е. З., Митківська Т. І. Мікологічне обстеження музейних пам'яток. – Київ : ННДРЦУ, 2014. – 239 с.
3. Коваль Э. З., Руденко А. В., Волощук Н. М. Пеницилли. – Киев : ННДРЦУ, 2016. – 407 с.
4. Литвинов М. А. Определитель микроскопических почвенных грибов. – Ленинград : Наука, 1967. – 303 с.

Ірина Шульц

**СПИСОК ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА».
УТОЧНЕННЯ АТРИБУЦІЇ ЗА МАРКУВАННЯМ ПАПЕРУ**

Анотація. Стаття присвячена питанню уточнення раніше проведеної атрибуції рукописної пам'ятки за маркувальними знаками на папері. Виявлений на сторінках списку творів Т. Шевченка II половини XIX ст. з колекції НЗ «КПЛ» штемпель паперової фабрики, його подальше вивчення надало можливість визначити нові значно звужені хронологічні межі створення рукопису. У комплексі з іншими методами дослідження маркувальний штемпель на папері став важливим фактором, який дозволяє датувати музейну пам'ятку одним десятиліттям – від 1853 до 1863/4 років.

Iryna Shults

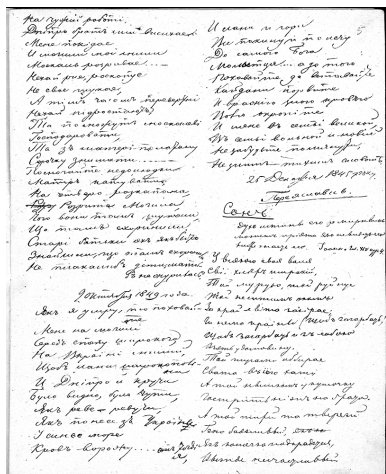
**List of works by Taras Shevchenko from the collection
of the National Reserve “Kyiv-Pechersk Lavra”.
Specification of attribution of paper marking**

Abstract. The article ascertains previously defined information about the attribution of a handwritten note. Marking signs left on paper are part of it. One of the marking signs is paper factory stamp. It was found on the pages of different works written by Taras Shevchenko (in the second half of the 19th c.), which are part of the collection of the National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”. Additional studying of this marking sign made it possible to narrow significantly chronological framework of its coming up time. Together with other research methods, paper marking stamp contributed to the definition of the correct date of origin of the museum item, that covered the decade between 1853 and 1863 (1864).

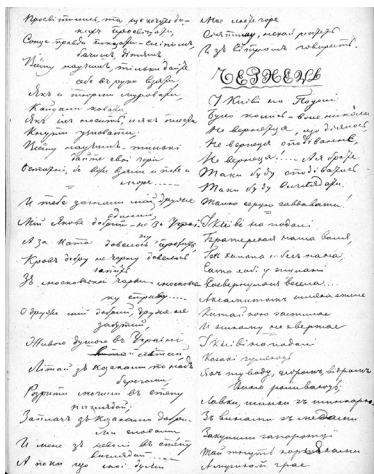
У зібранні Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» зберігається ціла низка мистецьких пам'яток шевченкової доби: ікони, портрети, гравюри і малюнки, вироби з металу, тканини, книги і документи. Серед них особливу увагу привертає список творів Тараса Шевченка другої половини XIX ст. (КПЛ-А-163).

Це – саморобний зошит, зшитий з писального паперу, з текстами віршів, написаних чорнилом у два стовпчики. Зошит має 29 аркушів, половина з яких заповнена текстами. У зошиті переписано 12 поетичних творів, створених Т. Шевченком з 1837 до 1847 рр. Порядок розташу-

вання віршів у зошиті довільний. Серед переписаних творів значну частину складають нелегальні поезії, зокрема «Кавказ», «Сон» («У всякого своя доля»), «І мертвим, і живим і ненародженим...», «Розрита могила», «Заповіт» та інші (іл. 1, 2). Окремі твори подано уривками, в деяких нестановленим переписувачем внесені зміни. Окремі поезії мають інші



Іл. 1. Сторінка зі списку творів Т. Шевченка з текстом «Заповіту» та поеми «Сон». Арк. 5



Іл. 2. Сторінка зі списку творів Т. Шевченка з текстом поеми «Чернець». Арк. 10 зв.

назви, зокрема вірш «Гоголю» має заголовок «Вьюниця». Сторінки зошиту заповнювали текстами віршів Шевченка не одночасно, про що свідчить використання чорнила різного кольору, деякі зміни почерку, різниця в оформленні назв віршів*.

Списки поетичних творів Т. Г. Шевченка – це неавторські рукописи поезій Шевченка, які переписували в десятках і сотнях примірників, передавали з рук в руки. Їх виготовляли і поширювали за життя поета й після його смерті представники різних суспільних верств: від студентів до селян [1, 916]. Особливо активно читачі поширювали в списках його безцензурні, нелегальні твори, які на різних етапах революційно-визвольної боротьби були дієвою зброєю проти російського самодержавства.

* Висловлюю щирю вдячність зберігачу колекції «архів» НЗ КПЛ Н. Батенко за сприяння у роботі.

Численні списки творів Шевченка відіграли важливу роль у справі видання його поетичної спадщини, часто вони були єдиним джерелом, за яким готувалися тексти до друку.

Варто зазначити, що в екземплярі списків з колекції НЗ «КПЛ» вміщено вірші, авторство яких колись приписувалося Шевченкові, зокрема твір під назвою «Полуботок». Цей вірш переписувався у списках й був надрукований у першому томі «Кобзаря» 1876 р., виданого у Празі, із застереженнями упорядників щодо авторства Т. Шевченка, навіть не зважаючи на те, що особи, які передали списки віршів для публікації, були знайомі з поетом [2, III, 76].

Крім шевченкових поезій, дещо відокремлено від них, на останній заповненій сторінці зошита (14 зв.) знаходиться переписаний олівцем вірш російською мовою під назвою «Избави Бог! (Признание одного из многих)». В процесі вивчення музейної пам'ятки з'ясувалося, що це вірш російського поета-вільнодумця Володимира Стародубського. Твір поширювався у списках, а вперше був надрукований у 1861 р. в санкт-петербурзькому часопису «Іскра» – ілюстрованому літературно-художньому сатиричному тижневику демократичного спрямування, популярному серед різночинців.

За музейною обліковою документацією списки творів Т. Шевченка датуються другою половиною XIX ст. Втім, у 2004 р., перед експонуванням на виставці «Свою Україну любіть... За неї Господа моліть» (До 190-ліття з дня народження Т. Г. Шевченка) автором спільно з тодішнім зберігачем колекції «Архів» Н. Ченакал було проведено вивчення пам'ятки. У каталозі до виставки вона була опублікована зі звуженими хронологічними межами написання: 1850–1870-х рр. [3, 41, №35].

Нещодавно, під час додаткового дослідження музейної пам'ятки, нам вдалося виявити маркувальні знаки на папері, що дозволяє уточнити раніше проведену атрибуцію. Під боковим освітленням на деяких аркушах зошиту в верхньому правому куті пощастило розгледіти маленький рельєфний штемпель, який до того сприймався як вада паперу машинного відливу. Досить чітко він проглядається на шостій сторінці.

Штемпель представляє собою прямокутник зі зрізаними кутами розміром приблизно 9 × 12 мм з написом в кілька рядків літерами одного розміру: ФАБРИКИ/ССС/ПРОИЗВОДС/МАРШЕВА. Штемпель виконаний у техніці сліпого тиснення, тобто рельєфний відбиток не кольоровий.

Маркувальні знаки у вигляді штемпеля інтенсивно використовували у виробництві паперу, починаючи з 1840-х років до початку XX ст.

Штемпель як торговий знак виробників паперу ставили спеціальним ручним пресом у верхньому лівому куті першого листа зошити на шість аркушів, і в результаті отримували рельєфний знак з назвою паперової фабрики чи з іменем власника виробництва. Особливість технології обумовила те, що маркувальний знак добре видно на першому листі, а на інших він втрачає чіткість, що у сукупності з невеликим розміром ускладнює вивчення штампеля на рукописних пам'ятках.

За штампелем на папері, як і за філігранями, можна встановити нижню межу датування пам'ятки. Важливим чинником для встановлення верхньої межі є період, протягом якого використовували папір, з урахуванням зберігання його запасів на складах, у магазинах, у приватних осіб. Вважається, що термін, протягом якого використовували папір, становить приблизно 2,2 роки для рукописів та 1,4 роки для друкованих видань, тому що комерційна складова діяльності друкарень вимагала прискореного використання запасів паперу [4, 79]. Для дорогого паперу найвищого гатунку термін використання приватними споживачами може збільшуватися.

Штемпель на папері списку поезій Т. Шевченка вказує на те, що для саморобного зошити використали папір пензенської фабрики купця Івана Маршева. За Клепиковим, описаний вище маркувальний знак використовувався з 1853 до 1860 року [4, 105, №113]. У 1862 р. його замінили іншим штампелем такої ж прямокутної форми зі зрізаними кутами з орнаментованим тлом і скороченим написом: ФАБРИКА/МАРШЕВА/[4, 105, № 113]. Писальний папір цієї фабрики не відрізнявся високою якістю, його використовували різні верстви населення Російської імперії, частіше незаможні – студенти, різночинці тощо.

Таким чином, виявлений на папері маркувальний штампель є одним з важливих факторів, який дозволяє уточнити та додатково звузити хронологічні межі в атрибуції списку творів Т. Шевченка з колекції НЗ «КПЛ» та датувати музейну пам'ятку одним десятиліттям – від 1853 до 1863/4 років.

Історія побутування зошита з переписаними шевченковими поезіями невідома, пам'ятка була передана до колекції заповідника з бібліотеки Академії наук України у 1952 році.

Цікаво, що зшиток надійшов вкладеним у своерідну обгортку з аркушу якісного цупкого паперу, складеного навпіл. На тій частині, що є титульною, знаходиться рукописний текст з десяти рядків іноземною мовою – чи то французькою, чи то польською. Текст дуже покреслений,

вигорів, майже не читається, тільки окремі слова. Це прізвища поетів доби Ренесансу – Торквато Тассо, Петрарки (зустрічається 3 рази), а також імена літературних героїв, такі як Семіраміда, Дездемона. Якщо це не випадковість, і титульний аркуш пов'язаний зі списком творів Шевченка, припускаємо, що невідомий власник таким чином заховав його з конспірологічних міркувань, адже значну частину творів складають нелегальні поезії Великого Кобзаря, які були потужною зброєю проти російського самодержавства.

Джерела і література

1. *Калинчук А., Харчук Р.* Списки поетичних творів Тараса Шевченка // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. – Київ, 2015. – Т. 5 : Пе–С. – С. 916–928.
2. *Шевченко Т. Г.* Кобзарь : з додатком споминок про Шевченка писателів Тургенева і Полонского : [в 2 т. Т. 1]. – Прага : Nákladem knihkupectví dra Grégra a Ferd. Dattla.; Друкарня Др. Ед. Грегра, 1876. – 415 с.
3. «Свою Україну любіть... За неї Господа моліть» : до 190-ліття з дня народження Т. Г. Шевченка : Каталог виставки / упоряд. В. Колпакова [та ін.] ; авт. вступ. ст. Серафима (ігуменя) ; Українська Православна Церква, Головне управління культури і мистецтв міста Києва. – Київ : Мистецтво, 2004. – 52 с. : іл.
4. *Клепиков С. А.* Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX вв. – Москва : Изд-во Всесоюзной Книжной палаты, 1959. – 152 с.

Альона Якубець

**«СИМВОЛІЧНА КАРТА ЄВРОПИ» ЯК ЗРАЗОК ДЕРЖАВНОЇ
ПРОПАГАНДИ У РОКИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ
(З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ)**

Анотація. У статті досліджується експонат з колекції Національного музею історії України – «Символічна карта Європи. Війна-визволителька 1914–1915 років». Проаналізовано зашифровані в карті символи, що відкривають нюанси геополітичного життя тогочасної Європи. Зроблено висновок, що карта є типовим зразком візуальної пропаганди часів Першої світової війни, розрахованим на різні верстви населення. Також доведено, що музейна карта була створена в Варшаві у 1915 році за більш раннім французьким зразком.

Alyona Yakubets

**“Symbolic map of Europe” as a sample of state propaganda
during the years of the First World War
(from the collection of the National Museum of History of Ukraine)**

Abstract. The subject of investigation of this article is the item of the collection of National Museum of History of Ukraine called «Symbolic map of Europe. Liberation war of 1914–1915» The author analyzed symbols, encrypted in the map, that helped understand the nuances of the geopolitical life of Europe of those days. The conclusion that has been made shows that during the times of the First World War the map was a typical example of visual propaganda oriented on different segments of the population. It was also proved that the museum map was created in Warsaw in 1915 based on the earlier French model.

Від початку Першої світової війни масова пропаганда стала характерною рисою війн ХХ–ХХІ століть. Особливої актуальності дослідження пропагандистської методології набувають сьогодні, в ході війни, розв’язаної Російською Федерацією проти України, позаяк пропаганда продовжує виступати мегадієвим засобом впливу на громадську свідомість та суспільну думку, використовуючи при цьому не лише новітні технології, але й підходи, що зародилися ще у роки Першої світової війни.

Дана проблематика знайшла певне втілення в українській історіографії. При цьому основний акцент у вивченні питань візуальної пропаганди у роки Першої світової війни робився дослідниками на основі

плакатів, поштівок, зразків лубочного мистецтва [1; 2; 3]. Однак, незважаючи на чималу кількість публікацій, присвячених різноманітним аспектам пропаганди, символічна карта, за винятком поодиноких фрагментарних розвідок [4; 5], не використовувалася як джерельна база історичного дослідження. Відповідно, сам термін «символічна карта» (інакше – «гумористична», «карикатурна», «антропоморфічна», «звірина») практично не зустрічається в українській історіографії. Водночас дослідженню подібних джерел присвятили низку публікацій британці Тім Брайярс [6; 7] і Род Баррон [8].

Символічні карти були досить поширеним засобом пропагандистського впливу на населення Європи як напередодні, так і під час Першої світової війни. На них зображувалися тварини, або люди в національних костюмах, що символізували ті чи інші країни. Як держави Антанти, так і країни-учасниці Четвертного союзу таким чином намагалися висміювати противника і виставляти у вигідному світлі себе та своїх союзників. У фондах Національного музею історії України (НМІУ) зберігається «Символічна карта Європи. Війна-визвольницька 1914–1915 років» (Іл. 1). На прикладі цього експонату спробуємо з'ясувати:



Іл. 1. Символічна карта Європи. Варшава : Друкарня С. Оргельбранда, 1915

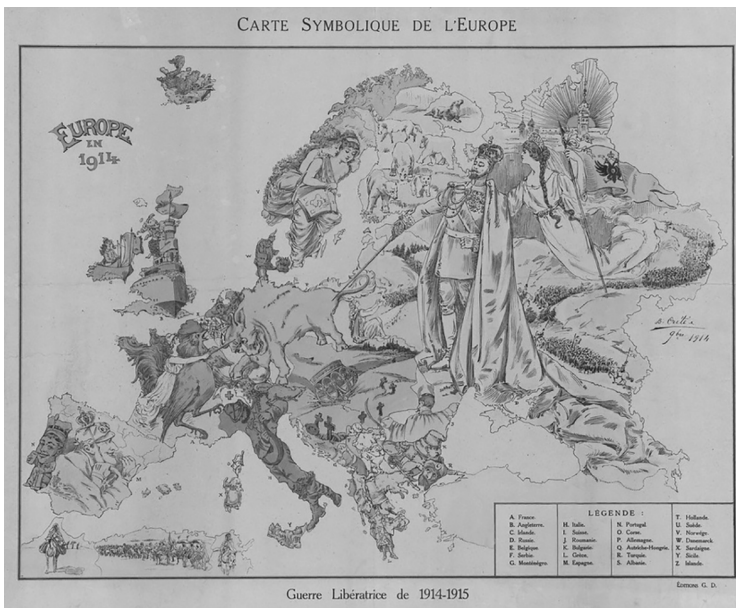
- а) де ким і коли карта була виготовлена;
- б) які символи і пропагандистські штампи в ній зашифровані;
- в) на які верстви населення вона була розрахована і які завдання повинна була вирішувати.

Згідно з актом приймання № 2370 карта під фондовим номером ПЛ-2167 надійшла до НМІУ 22 грудня 1975 року (музей придбав її у громадянки М. А. Девлет [9]). Надрукована вона була 1915 року російською мовою у Варшаві, яка на той час була третім за розміром містом Російської імперії (після Санкт-Петербурга та Москви). 9 квітня 1915 року, відповідно до стандартної процедури, випуск карти дозволила військова цензура. Напис у її лівому нижньому куті свідчить, що підготовлена до друку вона була видавцем Владиславом Левінським, а надрукована у типографії Акціонерного товариства С. Оргельбранда – згідно з відміткою у правому нижньому куті. Там же розміщено легенду у вигляді таблиці латинських літер (всього – 26), якими на карті помічено держави (див. таблицю):

A	Росія	N	Португалія
B	Франція	O	Корсика
C	Англія	P	Німеччина
D	Ірландія	Q	Австро-Угорщина
E	Бельгія	R	Туреччина
F	Сербія	S	Албанія
G	Чорногорія	T	Голландія
H	Італія	U	Швеція
I	Швейцарія	V	Норвегія
J	Румунія	W	Данія
K	Болгарія	X	Сардинія
L	Греція	Y	Сицилія
M	Іспанія	Z	Ісландія

Карта кольорова, виготовлена на аркуші паперу розміром 48 × 57 см друкарським способом у техніці літографії. Вочевидь, продукт виявився не лише актуальним в ідеологічному плані, але й вдалим бізнес-проектом, позаяк невдовзі карта була перевидана з незначними змінами і доповненнями (зокрема, із зазначенням роздрібною ціни – 1 рубль) вже у Москві (*Лл.* 5).

У той же час, на обох виданнях відсутня інформація про автора цього живописно-символічного зображення Європи. Завдяки аналітично-пошуковим заходам вдалося виявити аналогічну карту, надруковану у Парижі 1914 року (видавництво Delandre) під назвою: Carte Symbolique del'Europe: Guerre Liberatrice 1914–1915 (Символічна карта Європи: Визвольна війна 1914–1915) та із зазначенням імені художника – В. Crétée (Б. Крете) [10] (Лл. 2). Останній факт свідчить про першість французької карти та вторинність – російської. Проте особа художника дотепер залишається нез'ясованою, рівнозначно як і відсутні будь-які інші живописні (графічні) роботи авторства Б. Крете. Лондонський картограф-букініст Тім Брайярс висловив припущення, що карту створив таки француз, а Crétée може бути псевдонімом, французькою формою імені персонажа давньогрецької міфології Кретеуса (він же – Кретей, або Крефей) [7].



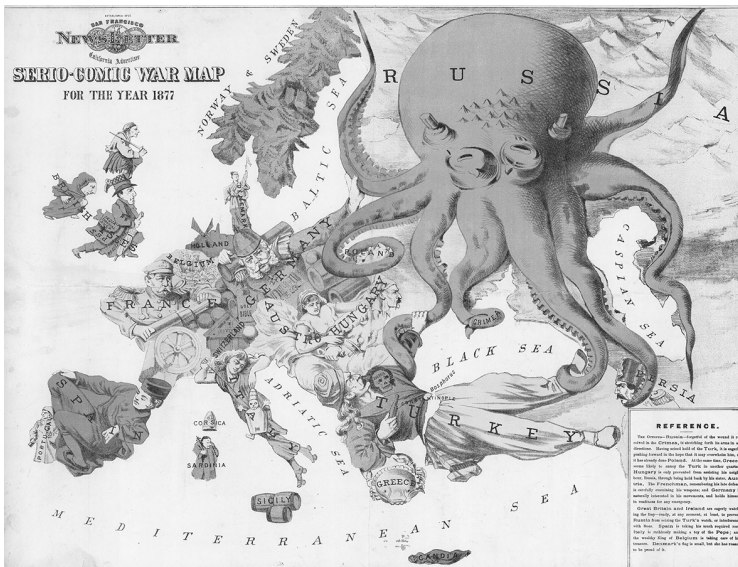
Лл. 2. Carte Symbolique del'Europe: Guerre Liberatrice 1914–1915.
Paris : Delandre, 1914

Росіяни заперечують цю версію. На думку співробітників Російської державної бібліотеки, французький аналог «Символічної карти Європи» є копією [11], позаяк на документі відображався офіційний погляд ро-

сійської сторони як на союзників, так і на супротивників у Першій світовій війні.

На користь російської першості дійсно може свідчити зображення Російської імперії у досить компліментарному вигляді, що було рідкісним явищем. Країни у подібному контексті у XIX – на початку XX століть мали вигляд певних тварин. З часом ці анімалістичні символи стали традиційними. Так, наприклад, Франція часто мала вигляд галльського півня, а Велика Британія – бульдога. Росія на картах асоціювалася з ведмедем, злим розбійником, вовком або ж – восьминогом, який своїми щупальцями охоплює суміжні країни [11].

Вперше в образі восьминога Росію представив на британській карті у 1877 році художник Фред В. Роуз [8] (Іл. 3). На його карті морське чудовисько затискало одним своїм щупальцем Польщу, другим – Османську імперію в її європейській частині, третім – Кавказ, четвертим – дотягувалося до Персії в Азії, ще одне щупальце знаходилося на території Фінляндії. З тих пір цей образ став досить популярним стосовно Російської імперії, оскільки дозволяв наочно продемонструвати її загарбницьку політику по відношенню до сусідніх держав. Так, восьминогом



Іл. 3. Росія-восьминіг на символічній карті Фреда В. Роуза. Велика Британія, 1877

зображував Росію у період російсько-японської війни 1904–1905 японський ілюстратор Кісабуру Охару [12] (Лл. 4). Згодом восьминогами зображували останніх російських монархів з дому Романових, Сталіна, Путіна та навіть «Газпром».



Лл. 4. Росія-восьминіг на символічній карті Кісабуру Охару. Японія, 1904

Отже, якщо проаналізувати візуальний ряд, пов'язаний з Росією, то напрашується висновок, що для зовнішнього спостерігача вона являла собою взірць держави-агресора. Карта ж із фондів НМІУ – одна з небагатьох, на якій Росія зображена у компліментарному вигляді, що може свідчити на користь її російського походження. Проте, час створення карти, який вказано на французькому варіанті – 9-й місяць (вересень) 1914 року – це період, коли основні сили своєї армії Німеччина спрямувала на Західний фронт – проти Франції. Французька республіка відчайдушно потребувала наступу своєї союзниці – Російської імперії – на Східному фронті. Тож цілком логічно, що французький автор міг зобразити Російську імперію у вигляді благородного імператора. Що ж до інших держав Європи, то вони рівною мірою визначали офіційний погляд, як для Росії, так і для Франції, оскільки і союзники, і вороги у них були одні й ті самі.

Питання першості підняв у своєму дослідженні і Тім Брайєрс [7]. Він порівняв невеликі відмінності двох карт і прийшов до висновку, що

першість мало таки французьке видання. Британець, зокрема, звернув увагу на зображення самого Миколи II: «Російський цар особливо пишаний; у польській версії він залишається спокійним, але його риси пом'якшені, позитивно доброзичливі. Обличчя друкується більш кольором, і воно звернене до читача» [7].



Іл. 5. Символічна карта Європи. Москва :
Типографія «И. Н. Кушнаревы и партнеры», 1915

Центральною постаттю карти з фондів НМІУ є російський імператор Микола II, який без зайвих зусиль, спокійно і самовпевнено проколєє шпагою Німеччину, зображену розлюченим биком. Складається враження, що війну виграє імператор Російської імперії, а не її народ. В цьому відношенні карта була типовою пропагандою російського самодержавства. Друге, що мало вразити на карті російського глядача – це розмір імперії, особливо – у порівнянні з іншими європейськими державами. На її нескінчених просторах були зображені представники російської фауни – ведмеді, лосі, морські котики, які насолоджуються миром і спокоєм у кордонах Росії. Російська ж армія показана довжелезною похідною колоною військових, які крізь гори, ліси та степи рухаються з півдня та сходу імперії у західному напрямку.

На тлі маленьких, як комахи, людей, ще більш масштабною виглядає фігура Миколи II, яка займає на карті простір від Білого до Чорного моря. Імператор зображений у парадному одязі з короною на голові на тлі яскравого сонця, яке сходить, осяюючи купола православних храмів. Підтримує та надихає царя-батюшку символічна фігура Росії, яка тримає у руках прапор з державним візантійсько-російським орлом. Отже, в сюжеті легко прочитувалась знаменита ідеологічна тріада графа Уварова: «Самодержавство – Православ'я – Народність». Поєднання на невеликому графічному полі, залитому патріотичною глазур'ю, іконічної і знакової мови – це ідеологічна зброя для підняття народного духу у роки війни.

Цікаво, що на другому – вже московському – виданні (Іл. 5) патріотичних елементів стало ще більше. Наприклад, алегорична фігура Росії зображена у білому платті, кокошник і коси у неї сяють золотом, а по мантії імператора художник щедро розсипав золотих двоголових орлів. Зміни відбулися також і з прапором, який тримає в руках алегорична Росія – він став звичним сьогодні триколором, а двоголовий орел перемістився у верхній лівий кут карти на золоте тло, як символ єднання царя з народом. Зміни з прапором на карті відбулися не випадково. У 1914 році за ініціативою Миколи II зменшений імператорський штандарт – чорний двоголовий орел на золотому полі – дозволено було накладати на лівий верхній кут біло-синьо-червоного прапору торговельного флоту. Новостворений стяг являв собою втілення гасла «Єднання царя з народом».

Звісно у досить компліментарному вигляді показані на карті також і союзні Росії держави. Так, Францію на карті зображено у вигляді традиційного галльського півня, верхи на якому б'ється з німецьким биком Маріанна у фрігійському ковпаку. Маріанна (жінка з напівоголеним бюстом) – це символ свободи, рівності і братерства, відомий з часів Французької революції кінця XVIII століття і розтиражований на широкий загальний завдяки картині Ежена Делакруа «Свобода на барикадах» (щоправда, її сюжет стосується т. зв. Другої, або ж Липневої революції 1830 року у Франції). На аналізованій карті німецький бик безжально топче Ельзас і Лотарингію, однак Франція не здається – вона направила проти нього шпагу.

Ще одна союзниця – Велика Британія – зображена на карті у вигляді військового корабля, що символізує її потужний флот. Підтримує Англію на рибачьому кораблику Ірландія. На місці Бельгії художник зоб-

разив руїни, оскільки німецька армія, вторгнувшись 4 серпня 1914 року на територію цієї країни і зустрівши несподіваний для себе спротив, розпочала масовані артилерійські обстріли бельгійських міст.

Сербія на карті виведена в образі відважного юнака, котрий з шаблею в руках кидається на свого головного ворога – Австро-Угорщину, а маленька Чорногорія представлена вірним другом – собакою.

Вороги на карті, відповідно, зображені у негативному світлі: Німеччина – збожеволілим буйволом, Болгарія, котра вступила у війну на боці Німеччини у 1915 році, – царем Фердинандом I Саксен-Кобург-Готським, який відвернувся від слов'ян і повернувся до споконвічного ворога, а тепер союзника – турка. Портретну подібність має також і султан Мехмед V Решад, який символізує на карті європейську частину Османської імперії. Він благально дивиться у бік своїх союзників Німеччини та Австро-Угорщини, очікуючи від них допомоги.

Найбільш драматично на карті виглядає Австро-Угорська імперія. Вона не представлена нічим живим – ні людиною, ні твариною. Замість цього на безплідній рівнині, вкритій могильними хрестами, лежить перевернута догори корона, що мало символізувати крах імперії Габсбургів в ході Першої світової війни.

Цікаво на карті виведена Італія, яка розпочала війну як союзниця Німеччини, але вже у квітні 1915 року перейшла на бік Антанти. На карті ця країна зображена молодиком, котрий грає на музичному інструменті (ймовірно – лютні). Складається враження, що художник намагався підкреслити романтичний характер італійців як нації, натякаючи тим самим, на поблажливе ставлення до них.

Інші європейські країни, представлені на карті, у 1915 році були нейтральними. Частина з них, хоч і не брала безпосередньої участі у війні, намагалася допомагати тим, хто від неї потерпав. Зокрема, Швейцарія, що позначена червоним хрестом, надавала притулок біженцям воюючих країн і брала на себе турботу про них. Голландія (в образі молодої дівчини) прихистила на своїй території тисячі біженців із Бельгії. Румунія вичікує і не зводить очей зі східних областей Австро-Угорщини, на які претендує, а Греція в особі короля Олександра I Гогенцоллерна спрямувала свій погляд на узбережжя Босфору. Швеція, Норвегія і Данія зображені сторонніми спостерігачками. Так само як і Іспанія, яку на карті репрезентує король Альфонсо XIII. Молодий хлопець, котрий символізує Португалію, взагалі відвернувся від європейських проблем і спокійно п'є пиво. Так само байдужою до континентальних проблем вигля-

дає Ісландія, що представлена пташкою, яка сидить на кладці яєць і дивиться у бік Північного полюсу. Навпроти Сардинії, Сицилії і Корсики укладачі карти взагалі написали: «Спокій і тиша».

В цілому, історія подібних карт сягає часів середньовіччя, а у XIX столітті, коли було констатовано значний вплив пропаганди на суспільну думку і психологію мас, створювати аналогічний «агітпроп» розпочали у практично всіх провідних державах світу.

Доволі складний і насичений деталями сюжет аналізованого тут зразка, безумовно потребував від глядача певної ерудиції та інтелекту, зокрема – хоча б базових знань історії, географії, геополітики, що наводить на думку, що розрахована «символічна карта» була, насамперед, на освічені прошарки населення – офіцерство, інтелігенцію, службовців. З іншого боку, оскільки метою подібного роду картографічної продукції була не стільки передача об'єктивної географічної інформації, скільки – формування певної точки зору стосовно тієї або іншої країни, то й карти ці (включаючи й ту, що зберігається у НМІУ) більше скидалися на пропагандистські плакати. А цю функцію вони здатні були виконувати навіть тоді, коли потрапляли у поле зору неписьменної людини, оскільки насичувалися значною кількістю візуальних образів-мініатюр. Тож не буде перебільшенням стверджувати, що розрахована вона була на всі прошарки населення.

Будучи спрямованою на масового споживача, «символічна карта» виконувала низку завдань:

- по-перше, спрощуючи зміст, вона інформувала населення як про політичні події, так і про події на фронті, формуючи у такий спосіб громадські погляди і міркування;

- по-друге, через самоідентифікацію населення із запропонованими символічними образами створювалось відчуття колективізму і єдності;

- по-третє, засобами образотворчого мистецтва принижувався ворог, висміювалися його певні стереотипні риси, створювалася ілюзія власної переваги, зверхності.

Тобто карта пропонувала суспільству систему взаємовиключних образів: з одного боку – ми, з іншого – ворог [5, 138].

Таким чином, констатуємо, що російськомовна «Символічна карта Європи. 1914–1915», екземпляр якої зберігається у фондах Національного музею історії України, була створена за французьким зразком і надрукована у Варшаві у 1915 році (залишається невизначеним – з дозволу правовласника, а чи мала місце банальна крадіжка інтелектуальної влас-

ності, тобто – плагіат). Вона цікава як для відвідувачів музею, так і для дослідників, як мінімум, з двох причин:

1. Це – цікавий зразок візуальної пропаганди часів Першої світової війни, розрахованої на всі верстви населення.

2. У подібних картах зашифровано чимало символів, які відкривають нюанси геополітичного життя тогочасної Європи.

Тож, по суті, символічна карта з колекції НМІУ являє собою цінне історичне джерело для вивчення періоду Першої світової війни. Карта неодноразово експонувалася у приміщенні музею на тимчасових виставках, а до недавнього часу використовувалась в експозиції залу «Українські землі у ході Першої світової війни».

Джерела і література

1. *Мосієнко О.* Внутрішня і зовнішня пропаганда Австро-Угорської та Російської імперій на Південно-Західному фронті в роки Першої світової війни // Сумський історико-архівний журнал. – 2016. – № 27. – С. 72–80.

2. *Нечасєва-Юрійчук Н.* Використання політичних стереотипів у пропаганді: від Першої світової війни до сучасних подій в Україні // Медіафорум: аналітика, прогнози, інформаційний менеджмент. – 2016. – Вип. 3/4. – С. 179–192.

3. *Маєвський О.* Формування візуальних образів напередодні та у роки Першої світової війни // Краєзнавство. – 2018. – № 4. – С. 4–15.

4. *Дроздов О.* Картографічна пропаганда як метод інформаційно-психологічної війни // Військова психологія у вимірах війни і миру: проблеми, досвід, перспективи : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (12–13 лютого 2016 року, м. Київ). – Київ, 2016. – С. 39–41.

5. *Юрчак М.* Європейські міжнародні відносини останньої третини XIX століття на карикатурній карті // Проблеми та перспективи наук в умовах глобалізації : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. – С. 137–141.

6. *Bryars T.* Satirical maps of the GreatWar, 1914–1915 // Unto the Ends of the Earth. – 2011, December 26. URL: <https://timbryars.tumblr.com/post/14824179535/satirical-maps-of-the-great-war-1914-1915>.

7. *Bryars T.* Spot the difference (with a difference): two states of Crétée’s Satirical Map of Europe, 1914–15 // Unto the Ends of the Earth. – 2013, November 13. URL: <https://timbryars.tumblr.com/post/66875143089/spot-the-difference-with-a-difference-two>.

8. *Barron R.* Politics personified: Fred W. Rose and Lsberal & Tory serio-comic maps, 1877–1880-part1 // Barron maps blog. – 2016, March 11. – URL: <http://barronmaps.com/politics-personified-fred-w-rose-and-serio-comic-maps-1877-1880-part-1/>.

9. НМГУ, карта «Символічна карта Європи. Війна-визволителька 1914–1915 р.», № ПЛ-2167.

10. *Crétée B., artist.* Carte symbolique de l'Europe Guerre libératrice de 1914–1915 // Бібліотека Конгресу США : офіційний вебсайт. – Europe, 1915 [Paris: Éditions G.D] Photograph. URL: <https://www.loc.gov/item/2016647864/>.

11. Выставка «К 100-летию начала Первой мировой войны: военные карты и планы» // Российская государственная библиотека : офіційний вебсайт. – 2014. URL: <http://olden.rsl.ru/ru/s7/s381/2014/wwimaps>.

12. Осьминог Россия // Блог Толкователя. – 2011. – 19 июля. URL:<https://tfolk.ru/?p=5508>.

ПОВІДОМЛЕННЯ

Dvalishvili Tamara

ON PREVENTIVE CONSERVATION OF THE HERITAGE COLLECTIONS AND PRESERVING WORKS IN DIFFERENT STORAGE

ПРО ПРЕВЕНТИВНУ КОНСЕРВАЦІЮ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТВОРІВ У РІЗНИХ СХОВИЩАХ

Повідомлення. Протягом останніх десятиліть превентивна консервація сформувалася як невід’ємна частина реставрації, як необхідна дисципліна збереження й управління історико-культурною спадщиною. Вона охоплює різні методи роботи з об’єктами і пам’ятками, за допомогою яких можна зупинити деструктивні процеси на експонатах та звести до мінімуму ризику, пов’язані з використанням та збереженням. Превентивна консервація визнана музеями і реставраційними установами світу одним із найважливіших напрямів реставрації, оскільки найчастіше є альтернативою механічній реставрації об’єктів. В наш час на тлі політичної ситуації, природних катастроф і екологічної ситуації все гостріше постає питання збереження культурно-історичної спадщини. Важливими стають не лише методи реставрації пам’яток, а й розробка такого підходу, який регулюватиме багато питань, пов’язаних із ефективністю збереження спадщини. Превентивна консервація – область, яка вивчає та впроваджує ці методи. Це знання і досвід реставраторів, дослідження хіміків, біологів, фізиків, екологів та фахівців з багатьох інших галузей науки. Основною ідеєю та метою превентивної консервації є збереження фізичного стану об’єкта в його нинішньому стані. Один із напрямів реставрації – превентивна консервація – поєднує широкий спектр заходів, спрямованих на охорону та зниження ризиків пошкодження всіх історичних пам’яток. Цей напрям охоплює створення належних умов для експлуатації та консервації історичних об’єктів і пам’яток, а також спрямування судової та законодавчої системи на цю мету. Він передбачає захист усіх об’єктів під час експлуатації, зберігання, експонування, переміщення або тимчасової передачі третій особі. Велика увага у цьому напрямі приділяється правильному розташуванню колекцій, сховищ, експозиційних залів, бібліотек і розробці системи

управління, позиціонуванню й архітектурі будівель та приміщень, технічному та матеріальному оснащенню сховища, експозиційної зали, бібліотеки. Також необхідна увага при роботі з системою безпеки – дотримання освітленості, температурного, вологого режиму, хімічний аналіз повітря та контроль за його складом, підтримання чистоти складських приміщень, споживчих норм поводження з предметами, консервація і дослідження експонатів та впровадження альтернативних способів зберігання. Усе це принципи превентивної консервації. На жаль, цей напрям не дуже популярний у нашій країні. Однак Грузія щодо цього не є винятком. Профілактичні заходи, настільки популярні у Штатах і Європі, менше використовуються на пострадянському просторі; тут є пріоритетом відновлення вже ушкоджених пам'яток. Хоча при збереженні історико-культурних пам'яток наше усвідомлення необхідності превентивної консервації зростає повільно, їхня охорона та збереження стають важливими.

Notice. During the last decades preventive conservation was formed as an unalienable part of restoration, as a necessary discipline for preservation and management of historical cultural heritage. It encompasses different methods of working on objects and monuments, by means of which it is possible to stop the destructive processes in an exhibit and decrease risks related with usage and preservation to the minimum. Preventive conservation is acknowledged as one of the most important fields of restoration by museums and restoration institutions of the world, because it frequently is an alternative to the mechanical restoration of objects. In our time on the background of political situation, natural catastrophes and ecological situation the issue of safety of cultural historical heritage becomes more and more acute. Not only monument restoration methods become important but also elaboration of such approach which will regulate many issues related with heritage preservation efficiency. Preventive conservation is the field which studies and inculcates these methods. It encompasses knowledge and experience of restorers, research of chemists, biologists, physicists, ecologists and of specialties from many other scientific fields. Major idea and a goal of the preventive conservation are to maintain physical condition of an object in its current state. One of the directions of restoration, which is the preventive conservation, unites a wide spectrum of activities, which are directed towards the protection and reduction of damage risks for all historical monuments. This field encompasses creation of appropriate conditions for exploitationconservation

of historical objects and monuments as well as direction of judicial and legislative system towards this goal. It considers protection of all objects during exploitation, storing, and exposing, moving or temporary transfer to the third party. Major attention in this direction is paid to the correct arrangement of collections, storage facilities, exposition halls, libraries and elaboration of management system, positioning and architecture of buildings and rooms, technical and material equipment of storage facility, exposition hall, and library. Also attention is needed when dealing with safety system – illumination, temperature, humidity regime maintenance, chemical analysis of the air, and composition control, maintaining neatness of storage facilities, customer norms of handling objects, exhibit conservation and elaboration and inculcation of alternative storage methods. All these are principles of preventive conservation. Unfortunately this field is not much popular in our country. However Georgia in this regards is not an exception. Preventive measures so popular in the States and Europe are less followed in post soviet countries. Restoration of already damaged monuments is the priority. Although our awareness about necessity of conservation grows slowly when saving historicalculturalmonuments, their protection and conservation becomes important.

Тимченко Тетяна

ЩОДО КОРЕКТНОГО УКРАЇНОМОВНОГО ПЕРЕКЛАДУ КЕРІВНИХ ДОКУМЕНТІВ СФЕРИ КОНСЕРВАЦІЇ-РЕСТАВРАЦІЇ

Анотація. Ця стаття висвітлює проблему коректного фахового перекладу основних документів сфери консервації-реставрації, зокрема, Венеційської хартії 1964 р. Автор пропонує більш точний переклад, який не змінює сенс окремих положень хартії. Зазначено, що для успішного професійного розвитку необхідно здійснити та поширити переклад документів Е.С.С.О – Європейської конфедерації організацій консерваторів-реставраторів.

Tetiana Tymchenko

Regarding the correct Ukrainian translation of the governing documents areas of conservation-restoration

Abstract. This article highlights the problem of correct professional translation of the main documents in the field of conservation-restoration, in particular, the Venice Charter of 1964. The author offers a more accurate translation that does not change the meaning of individual provisions of the charter. It is noted that for successful professional development, it is necessary to implement and distribute the translation of the documents of the European Confederation of Conservator-Restoration Organizations.

Наскільки консервація-реставрація є багатогранною й неоднозначною сферою діяльності, настільки ж сповнена протиріч її термінологія, причому як усередині одного окремого суспільства чи країни, так і на карті світу у цілому, не кажучи вже про історичну ретроспективу. Фактично, питання термінології – тобто, з'ясування сенсу тих чи інших основних термінів, якими описується дана сфера діяльності, – насправді актуалізує ряд питань як світоглядного, так і методологічного характеру [1].

Розуміння окремими фахівцями необхідності уточнення рамок самої діяльності, її мети, принципів та засобів, покликало до необхідності створення ряду керівних документів – хартій, – спочатку національних (Римська 1883 р.), так і світового масштабу (Афінська 1931, Венеційська 1964, хартія Бурра 1979, Нарський документ 1994 р. та ін.). Важливими національними документами, що керують діяльністю реставраторів, стали кодекси професійної етики – США, Швейцарії, Великобританії, Канади та ін. країн, а також кодекс етики реставраторів

ICOM – Міжнародної ради музеїв (1984). Останніми за часом та загальноприйнятими у ЄС є документи Е.С.С.О. – European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations (Європейської конфедерації організацій консерваторів-реставраторів) (остання редакція 2002–2004 рр.) [2].

Частина хартій, які стосуються передовсім архітектурної спадщини, перекладена та видана в Україні [3]. Однак при порівнянні з оригінальним англomовним текстом виявляється, що переклад Венеційської хартії [3, 334–336] має суттєві розбіжності, які змінюють сенс деяких важливих положень. У таблиці подано найважливіші розбіжності з оригіналом та запропоновано більш точний їх переклад.

Оригінал (англ.)	Офіційно прийнятий переклад	Пропоноване уточнення
<p>Article 2. The conservation and restoration of monuments must have recourse to all the sciences and techniques which can contribute to the study and safeguarding of the architectural heritage.</p>	<p>2. Охорона й реставрація нерухомих історичних пам'яток становить сферу діяльності, що охоплює різні галузі науки й техніки, які можуть сприяти вивченню та охороні історичної спадщини.</p>	<p>2. Консервація і реставрація пам'яток має звертатися до усіх сфер наукової діяльності та технічних засобів, які можуть сприяти вивченню та охороні архітектурної спадщини.</p>
<p>Article 3. The intention in conserving and restoring monuments is to safeguard them no less as works of art than as historical evidence.</p>	<p>3. Охорона й реставрація нерухомих історичних пам'яток спрямована на збереження їх не лише як творів мистецтва, а й як свідків історії.</p>	<p>3. Мета консервації та реставрації пам'яток спрямована на збереження їх не лише як творів мистецтва, а й як історичних свідчень.</p>
<p>CONSERVATION Article 4. It is essential to the conservation of monuments that they be maintained on a permanent basis.</p>	<p>ОХОРОНА 4. Першочерговою вимогою охорони нерухомих історичних пам'яток є постійний догляд за ними.</p>	<p>КОНСЕРВАЦІЯ 4. Сутність консервації пам'яток полягає у тому, щоб забезпечити постійну безперервну підтримку їх належного стану.</p>
<p>Article 5. The conservation of monuments is always facilitated by making use of them for some socially useful purpose. Such use is therefore desirable but it must not change the lay-out</p>	<p>5. Утилітарне використання нерухомих історичних пам'яток сприяє їх охороні; таке використання бажане, але без зміни архітектурної структури та декору спо</p>	<p>5. Консервації/збереженню пам'яток завжди сприяє їх використання для суспільно корисних цілей. Тому таке використання бажане, але не повинно</p>

<p>or decoration of the building. It is within these limits only that modifications demanded by a change of function should be envisaged and may be permitted.</p>	<p>руди. Тільки в рамках цих обмежень можуть бути дозволені зміни, яких вимагає еволюція звичаїв і побуту.</p>	<p>змінювати планування або оздоблення споруди. Лише в таких межах можна передбачати та дозволяти зміни пам'ятки, які вимагаються зміною функції.</p>
<p>RESTORATION Article 9. The process of restoration is a highly specialized operation. Its aim is to preserve and reveal the aesthetic and historic value of the monument and is based on respect for original material and authentic documents. It must stop at the point where conjecture begins, and in this case moreover any extra work which is indispensable must be distinct from the architectural composition and must bear a contemporary stamp. The restoration in any case must be preceded and followed by an archaeological and historical study of the monument.</p>	<p>РЕСТАВРАЦІЯ 9. Реставрація розглядається як унікальний захід охорони пам'ятки. Метою реставрації є збереження й виявлення естетичної та історичної значущості пам'ятки, що базується на обачливому ставленні до історичної субстанції як автентичного документа. Реставрація завершується тоді, коли починається гіпотеза; що ж до гіпотетичних відтворень, то всякі доповнення, визнані необхідними з естетичних чи технічних міркувань, мають відрізнятися в архітектурній формі пам'ятки і нести ознаки нашого часу. Археологічні та історичні дослідження нерухомої пам'ятки мають завжди передувати реставрації та супроводжувати реставраційні роботи.</p>	<p>РЕСТАВРАЦІЯ 9. Процес реставрації – це вузькоспеціалізована операція. Її мета – зберегти та розкрити естетичну та історичну цінність пам'ятки, і базується вона на повазі до оригінальних матеріалів та автентичних документів. Вона повинна зупинитися там, де починається гіпотеза, і в цьому випадку, крім того, будь-яка необхідна додана частина повинна відрізнятися від архітектурної композиції та мати виражений сучасний вигляд. У будь-якому випадку реставрації повинно передувати археологічне та історичне вивчення пам'ятки</p>

Актуальним є український переклад документів Е.С.С.О.: «The Profession», «Code of Ethics», «Education» (переклад останнього опубліковано автором [4]), а також «Competences for access to the conservation-restoration profession» (2011) [5].

На нашу думку, фаховий переклад названих документів конче необхідний, враховуючи повну відсутність у нас деонтологічного процесу.

Введення їх у обіг підвищить рівень навчання й повсякденної праці, розуміння мети, засад та обмежень професії, сприятиме розвитку сфери консервації-реставрації в Україні та її інтеграції у світовий культурний простір.

Джерела і література

1. *Тимченко Т. П.* Термінологічні варіації як відображення парадигми реставраційної діяльності // Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». № 1 (лютий 2021): за матеріалами I Міжнародної науково-практичної конференції «An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinary», 19 лютого 2021 року ГО «Європейська наукова платформа» (Вінниця, Україна) та ТОВ «International Centre Corporative Management» (Відень, Австрія). – С. 521 – 529. DOI 10.36074/grail-of-science.19.02.2021.110
2. *E. C. C. O.* European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations. <http://www.ecco-eu.org/documents/>.
3. Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань: Зб. док. / Упорядники Л.В. Прибега (керівник проекту), М.М. Яковина, С.В. Оляніна, О.М. Міщенко. – Київ: Інститут культурології Академії Мистецтв України, 2009. – С. 334–361.
4. *Тимченко Т.* Принципи освіти консерваторів-реставраторів у світлі кодексів професійної етики // Українська Академія мистецтва. Вип. 31. К.: НАОМА, 2022. С. 112–120.
5. *E. C. C. O.* Competences for access to the conservation-restoration profession. https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/01/ECCO_Competences_EN.pdf

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

БНТЕ “АРТ-ЛАБ”	– Бюро науково-технічної експертизи “АРТ-ЛАБ”
ВУАН	– Всеукраїнська академія наук
ДАК	– Державний архів м. Києва
ДП ДНТЦ “КОНРЕСТ”	– Державне підприємство “Державний науково-технологічний центр консервації та реставрації пам’яток”
ДПМ	– Декоративно-прикладне мистецтво
ІР НБУВ	– Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
КПЛ	– Києво-Печерська лавра
КПЛ-А	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група збереження “Архів”
КПЛ-ГР	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група збереження “Гравюра”
КПЛ-Ж	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група збереження “Живопис”
КПЛ-М	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група збереження “Метал”
КПЛ-Н	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група збереження “Негативи”
МКП	– Міністерство культури та інформаційної політики

НАІЗ «Чернігів стародавній»	– Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»
НАКККіМ	– Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
НАОМА	– Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
НДФ	– Науково-допоміжний фонд
НЗ “КПЛ”	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”
НЗ “Софія Київська”	– Національний заповідник “Софія Київська”
НІАМ “Київська фортеця”	– Національний історико-архітектурний музей “Київська фортеця”
НМГУ	– Національний музей історії України
НМ “ККГ”	– Національний музей “Київська картинна галерея”
ННДРЦУ	– Національний науково-дослідний реставраційний центр України
НХМУ	– Національний художній музей України
ОМЗІСМ	– Одеський музей західного і східного мистецтва
ОФ ННДРЦУ	– Одеська філія Національного науково-дослідного реставраційного центру України
РФА	– рентгенофлуоресцентний спектральний аналіз
ТКДА	– Труды Киевской духовной академии
УСНРПІ	– Український спеціалізований науково-реставраційний проектний інститут
УФ-лампа	– ультрафіолетова лампа
ЦДАВО	– Центральний державний архів вищих органів влади

ЦДАМЛМ України	– Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України
ЦДІАК України	– Центральний державний історичний архів України, м. Київ
ЧИОНЛ	– Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца
ЧОІМ	– Чернігівський обласний історичний музей імені В. В. Тарновського
ЮНЕСКО	– Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андріанова Олена – кандидат хімічних наук, кафедра мистецтвознавчої експертизи Інституту практичної культурології та арт-менеджменту НАКККіМ, доцентка, Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ», директорка

Антідзе Ніколоз – голова ради директорів «Enguri Attraction LLC».

Біскулова Світлана – кандидат хімічних наук, кафедра мистецтвознавчої експертизи Інституту практичної культурології та арт-менеджменту НАКККіМ, доцентка; Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ», провідна наукова співробітниця

Боровська Жанна – завідувач відділу наукових досліджень Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України

Вардзелашвілі Манана – запрошений професор Тбіліської державної академії мистецтв.

Глєбова Ірина – заступник директора з наукової роботи Одеського музею західного і східного мистецтва

Горська Наталя – учений секретар Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»

Двалішвілі Тамара – художник-реставратор, професор Grammy St. Abibos Nekresely Georgian Patriarchates Seminary.

Дзима Віта – завідувач науково-дослідного відділу охорони пам'яток історії, культури та природи Шевченківського національного заповідника

Льницька Любов – Кандидат філософських наук, доцент кафедри дизайну Українського гуманітарного інституту, м. Буча Київської обл.

Коритнянська Вікторія – старший науковий співробітник відділу наукових досліджень Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України

Кохан Олена – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Національного музею історії України

Курлов Віталій – художник-реставратор творів з металу вищої категорії відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

Куцан Ольга – завідувач реставраційного відділу Одеського музею західного і східного мистецтва, реставратор олійного живопису першої категорії

Марченко Ганна – художник-реставратор вищої категорії творів олійного живопису відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»

Мацкевич Алла – художник-реставратор графічних творів другої кваліфікаційної категорії Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України

Миколенко Лариса – старший науковий співробітник н.-д. відділу охорони пам'яток історії, культури та природи Шевченківського національного заповідника

Мироненко Тамара – провідний зберігач відділу образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва Національного музею історії України

Омеліна Світлана – художник-реставратор тканин вищої кваліфікаційної категорії науково-дослідного реставраційного відділу Одеської філії ННДРЦУ

Онопрієнко Наталя – художник-реставратор творів з металу першої категорії відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

Павлів Олег – магістр соціології Національного педагогічного університету ім. Михайла Драгоманова, головний редактор міжнародного незалежного чесько-українського літературного часопису “Мандрівник” (Чеська Республіка)

Рижова Ольга – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам’яток Національного заповідника “Києво-Печерська лавра”

Русіна Інна – художник-реставратор станкового олійного живопису вищої кваліфікаційної категорії науково-дослідного реставраційного відділу Одеської філії ННДРЦУ

Ховрич Сергій – кандидат історичних наук, доцент

Шостак Олена – завідувачка відділом графіки, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

Шульц Ірина – заступник начальника науково-дослідного відділу вивчення мистецької спадщини Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»

Чапля Андрій – кандидат біологічних наук, старший науковий співробітник Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького

Юрченко Ірина – старший науковий співробітник науково-дослідного відділу охорони пам’яток історії, культури та природи Шевченківського національного заповідника

Якубець Альона – кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник відділу тимчасових експозицій Національного музею історії України

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Tamara Dvalishvili , Magister (Artist-Restorer), Professor at Grammy St. Abibos Nekresely Georgian Patriarchates Seminary, Scientist, Restorer, K.Kekelisdze Georgian Nationale Centre of Manuscripts, Tbilissi Museums Union

Manana Vardzelashvili, invited professor of the Tbilisi State Academy of Arts.

Nikoloz Antidze, Chief of the Board of Directors of the Enguri Attraction LLC.

Zhanna Borovska, Head of the Research Department, Odesa branch of the National Research Restoration Center of Ukraine

Iryna Hlebova, Deputy Director for Research, Odesa Museum of Western and Eastern Art

Natalya Horska, Scientific Secretary, National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”

Vita Dzymba, Head of the Research Department for Protection of Historical Monuments, Culture and Nature, Shevchenko National Preserve

Lyubov Ilnytska, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Chair of Design, Ukrainian Humanitarian Institute, Bucha, Kyiv region

Viktoriya Korytnyanska, senior research associate, Research Department, Odesa branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine

Olena Kokhan, Candidate of Historical Sciences, senior research associate, National Museum of History of Ukraine

Vitaly Kurlov, artist-restorer of the highest category in metal, Division of Scientific Restoration and Conservation of Movable Monuments, National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”

Olga Kutsan, Head of the Restoration Division, Odesa Museum of Western and Eastern Art, restorer of the first category in oil painting

Hanna Marchenko, artist-restorer of the highest category in oil painting, Division of Scientific Restoration and Conservation of Movable Monuments, National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”

Alla Matskevich, artist-restorer of the second category in graphics, Odesa branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine

Larisa Mykolenko, senior research associate, Research Department for Protection of Historical Monuments, Culture and Nature, Shevchenko National Preserve

Tamara Myronenko, leading custodian, Division of Fine, Decorative and Applied Art, National Museum of History of Ukraine

Svitlana Omelina, artist-restorer of the highest category in fabric, Research Department of Restoration, Odesa branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine

Natalya Onoprienko, artist-restorer of the first category in metal, Division of Scientific Restoration and Conservation of Movable Monuments, National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”

Oleg Pavliv – Master of Sociology, Drahomanov National Pedagogical University; editor-in-chief of the international independent Czech-Ukrainian literary magazine “Mandrivnyk” (Czech Republic)

Olha Ryzhova – Doctor in Art History, leading research associate, Division of Scientific Restoration and Conservation of Movable Monuments, National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”

Inna Rusina, artist-restorer of the highest category in oil paintings, Research Department of Restoration, Odesa branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine

Serhii Khovrych - Candidate of Historical Sciences, associate professor

Iryna Shultz, Deputy Head of the Research Department for the Study of Artistic Heritage, National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”

Andriy Chaplya - Candidate of Biological Sciences, senior research associate, Andriy Sheptytsky National Museum in Lviv

Iryna Yurchenko, senior research associate, Research Department for Protection of Historical Monuments, Culture and Nature, Shevchenko National Preserve

Наукове видання

МУЗЕЇ ТА РЕСТАВРАЦІЯ
у контексті збереження культурної спадщини:
актуальні виклики сучасності

Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції
22–23 вересня 2022 р. Київ, Україна

Відповідальна за випуск:
С. В. Гага-Шереметьєва

Редагування, коректура:
Ю. В. Гросу, М. Г. Злобіна

Дизайн:
Л. М. Єгорової

Національний заповідник
“Києво-Печерська лавра”
01015, Україна, м. Київ, вул. Лаврська, 9
тел./факс (044) 406-63-43
www.kplavra.kyiv.ua

Контакти організаційного комітету конференції:
Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”
вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015
Електронна пошта: restavtor.cent@gmail.com
Контактний номер: +38 067 744 98 77, +38 044 406 63 51