МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
ІСТ

НАУКОВИЙ ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Матеріали
щорічної науково-практичної конференції
Національного музею історії України (2021):
статті, публікації, повідомлення

Випуск №8, Київ
2022

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
МІСТ

НАУКОВИЙ ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Матеріали
щорічної науково-практичної конференції
Національного музею історії України (2021):
статті, публікації, повідомлення

Випуск №8

Київ
2022

Науковий вісник Національного музею історії України
випуск 8

Наукове видання

Затверджено до друку
Науково-методичною радою
Національного музею історії України.
Протокол №6 від 21 грудня 2022 р

Редакційна колегія:

к. і. н. Вадим Арістов, к. і. н. Катерина Валентирова,
к. і. н. Сергій Діденко, к. і. н. Зінаїда Зразюк,
к. і. н. Богдан Патриляк (відп. ред.), к. і. н. Сергій Сіренко,
к. і. н. Богдан Скопненко, д. і. н. Максим Яременко,
к. і. н. Альона Якубець.

Науковий вісник Національного музею історії України. Збірник наукових праць.
Випуск 8 / Відп. ред. Б. К. Патриляк. –
Київ: Національний музей історії України, 2022. – 517 с.
Збірник наукових праць, розрахований на фахівців у галузі музеєзнавства,
музейних працівників, викладачів, аспірантів,
студентів вищих навчальних закладів гуманітарного профілю

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

Усі права застережені.

Передрук можливий зі згоди редакції та авторів статей.

© Автори статей, 2022
© Національний музей історії України

Від упорядників

Попри активізацію російської збройної агресії, Національний музей історії України продовжує публікувати матеріали щорічної науково-практичної конференції, що підсумовує наукову роботу установи впродовж року.

Наш музей має досить давню традицію видання збірників наукових праць та матеріалів щорічних науково-практичних конференцій, започатковану першим випуском «Праць Київського державного історичного музею», що побачив світ у 1958 році.

Сподіваємось, що оприлюднення матеріалів Щорічної науково-практичної конференції Національного музею історії України 2021 р. сприятиме плідній співпраці науковців НМІУ із колегами з українських музеїв, науковцями та освітянами у спільній справі дослідження української історії та проблем музеєзнавства. Також сподіваємось, що наукові публікації збірника стануть у пригоді дослідникам української історії та фахівцям зі спеціальних історичних дисциплін.

З вірою у перемогу та вдячністю захисникам та захисницям України.

Статті, відгуки та побажання просимо надсилати на поштову адресу:
01001, Київ, вул. Володимирська, 2

e-mail: sribna@nmiu.org

ЗМІСТ

Владислав Безпалько
Сергій Шаменков
Полотно «Сандомирський рокош 1606 року» із зібрання Національного музею історії України: проблеми авторства та датування 10

Антон Богдалов
Особливості організації та проведення свята незалежності в Україні наприкінці XX – першій чверті XXI століття (за матеріалами періодичних видань та зібрання Національного музею історії України) 27

Олена Буняк
Вітальні адреси до 70-річчя архітектора Олександра Вербицького в зібранні Національного музею історії України та Центрального державного архіву-музею літератури і митецтва як джерело дослідження його архітектурно-будівельної та науково-педагогічної роботи 45

Катерина Валентирова
Археологія в музеї: сучасні тенденції в дослідженнях та презентації археологічних матеріалів у межах музейних установ 57

Анастасія Вітрянська
Знаки власника на гравюрах та літографіях із колекції Національного музею історії України 66

Ярина Вовк
Рідкісні видання 1918 року у бібліотечному фонді НМІУ 98

Ольга Голдованська
Перукарські електроприлади в колекції Національного музею історії України 113

Олена Дацюк
Таборові марки з фондової колекції Національного історико-архітектурного музею «Київська фортеця» 142

Сергій Дейнеко
Сергій Данченко
Китайський меч із колекції зброї М. Самокиша у фондах Харківського історичного музею 154

Алла Дмитренко
Атрибутивні ознаки ємностей для збирання ягід (набирачі): за музейними колекціями 164

Олена Іванова
Роботи фотографа Бориса Липницького в меморіальній колекції Сержа Лифаря (за матеріалами зібрання НМІУ) 199

Віра Коткова
Косівська мальована кераміка Павлини Цвілик у колекції Національного музею народної архітектури та побуту України 213

Олена Кохан
Афіші та документи з колекції НМІУ, що висвітлюють діяльність непрофесійних театральних гуртів Києва в 1920-х роках 232

Наталія Кошова
Любомир Рихтицький – творець підпільної пошти України: Філателія ППУ в українських музейних фондах 244

Олександр Лук'янов
Особливості впровадження знаків розрізнення у військово-морських силах України (за матеріалами Національного музею історії України) 257

Максим Осипенко
Окремі зразки середньовічної зброї ударно-роздроблювальної дії із археологічних колекцій Національного музею історії України. 272

Богдан Патриляк
Юрій Бут
Московські циліндроконічні шоломи XVI століття із зібрання Національного музею історії України 289

Лілія Плєшакова
Оптимізація музейного зібрання, як фактор впливу на суспільну ідентифікацію музею 319

Олена Попельницька
Побутові вироби XIX століття з порцеляни та фаянсу із зібрання Національного музею історії України 335

Олена Походяща
До наукової атрибуції творів мистецтва XVII–VXIII ст. із київського магістрату (за матеріалами Національного музею історії України) 350

Ірина Пуля
Проведення XXVI олімпійських ігор в Атланті (у зібранні Національного музею історії України) 373

Сергій Сіренко
Технологічні аспекти виготовлення човнів-довбанок на лівобережній Київщині та Чернігівщині (1920-і – 2010-і рр.). 385

Богдан Скопненко
Образ архангела Михаїла у візуальному вимірі Української революції 1917–1921 рр. за матеріалами виставкового проєкту «Народжена волею, стверджувана зброєю!» в НМІУ 412

Світлана Сорокіна
Оксана Завальна
Організація роботи та умови праці співробітників Державного республіканського історичного музею у 1943–1950 рр. 429

Олександр Хоменко
Київський підцензурний «Кобзар» 1894 року видання в експозиційному наративі «Музею української революції 1917–1921 років» 456

Олена Шевченко
Зброя перського походження в колекції Національного музею історії України 486

Альона Якубець
Радіомовлення та радіоприймачі як вагомий елемент повсякдення жителів України у 1940-х – 1970-х роках (за матеріалами фондів Національного музею історії України та публікаціями журналу «Перець») 497

CONTENTS

Vladyslav Bezpalko
Serhii Shamenkov
To the problems of authorship and dating
of «the Rokosh of Sandomeierz of 1606»
from the National Museum of the History of Ukraine collection 10
Anton Bohdalov
The peculiarities of the organization and holding of the Independence Day
in Ukraine at the end of the 20th - first quarter of the 21th centuries
(based on the materials of the periodical publications and the collection
of the National Museum of the History of Ukraine) 27

Olena Bunyak
Congratulations on the 70th anniversary of architect Oleksandr Verbytskyi
in the collection of the National Museum of the History of Ukraine and Central
State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine as a source
of his architectural, scientific and pedagogical activities. 45

Kateryna Valentyrova
Archaeology in museum: contemporary trends in research
and presentation of archaeological materials in museum space 57

Anastasia Vitryanska
Owner's marks on engravings and lithographs from the collection
of the National Museum of the History of Ukraine 66

Yaryna Vovk
Rare publications of 1918 in the library fund of the NMHU 98

Olha Holdovanska
Hairdressing electric appliances in the collection
of the National Museum of the History of Ukraine 113

Olena Datsiuk
Camp stamps from the collection of the National
Historical and Architectural Museum 'Kyiv Fortress' 142

Serhiy Deineko
Serhiy Danchenko
Chinese sword from the weapon collection of Mykola Samokysh
in the funds of Kharkiv Historical Museum 154

Alla Dmytrenko
Attributive features of containers for collecting berries (berry pickers):
based on museum collections 164

Olena Ivanova
Works of photographer Borys Lypnytskyi from the memorial collection of Serge Lifar
(Based on materials from the NMHU collection) 199

Vira Kotkova
Kosiv painted ceramics by Pavlyna Tsvilyk in the collection
Of the National Museum of Folk Architecture and Folkways of Ukraine 213

Olena Kokhan
Posters and documents from the collection of the NMHU which ilucidate the activity of non-professional
theatrical groups in Kyiv in the 1920s 232

Nataliia Koshova
Liubomyr Rykhtytskyi as a creator of the underground post of Ukraine (UPU):
Upu's Hhilately in Ukrainian Museum funds 244

Oleksandr Lukianov
Features of implementation of insignia sn the military and Marine Forces of Ukraine
(Based on the materials of the National Museum of the History of Ukraine) 257

Maksym Osypenko
Some mediaeval samples of shock-crushing weapons
from the archaeological collections of the National Museum of the History of Ukraine 272

Bohdan Patryliak
Yurii But
Moscovite cylindro-conical helmets of the 16th century
from the collection of the National Museum of the History of Ukraine 289

Liliia Plieshakova
Optimization of the museum collection as a factor of influence
on the public identification of the museum 319

Olena Popelnytska
Porcelain and faience household ware of the 19th century
from the collection of the National Museum of the History of Ukraine 335

Olena Pokhodiashcha
On scientific attribution of artworks of the 17th – 18th centuries from the Kyiv Magistrate
(based on the materials of the National Museum of the History of Ukraine) 350

Iryna Pulya
Holding of the XXVI Olympic Games in Atlanta
(based on the collection of the National Museum of the History of Ukraine) 373

Serhiy Sirenko
Technological aspects of making dugouts in the Left Bank Kyiv
and Chernihiv regions (1920s – 2010s) 385

Bohdan Skopnenko
The image of Archangel Michael in the visual dimension of the Ukrainian Revolution 1917–1921
(based on the materials of the exhibition project «Born of the will, being asserted by arms!»
at the National Museum of the History of Ukraine) 412

Svitlana Sorokina
Oksana Zavalna
Organiztion of work and working conditions
in the State Republican Historical Museum (1943–1950) 429

Oleksandr Khomenko
Kyiv censored «Kobzar» of 1894 In the exhibitional narrative
of the «Museum of Ukrainian Revolution of 1917–1921» 456

Olena Shevchenko
Weapon of persian origin
In the collection of the National Museum of the History of Ukraine 486

Aliona Yakubets
Radio broadcasting and radio receivers as a substantial factor in the daily life of ukrainians
in the 1940th – 1970th (based on the materials of the collection of the National Museum
of the History of Ukraine and publications of the «Perets» magazine) 497

Владислав Безпалько
науковий співробітник
відділу історії України XIV – початку XX ст.,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Сергій Шаменков
незалежний дослідник
(Одеса, Україна)

Vladyslav Bezpalko
Research fellow
of the department of Ukrainian history
of the 14 – the beginning of 20 century,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

Serhii Shamenkov
Independent Researcher
(Odesa, Ukraine)

ПОЛОТНО «САНДОМИРСЬКИЙ РОКОШ 1606 РОКУ» ІЗ ЗІБРАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ: ДО ПРОБЛЕМИ АВТОРСТВА ТА ДАТУВАННЯ

TO THE PROBLEMS OF AUTHORSHIP AND DATING OF «THE ROKOSH OF SANDOMEIERZ OF 1606» FROM THE NATIONAL MUSEUM OF UKRAINE HISTORY COLLECTION

Анотація
У статті розглядається авторство та час створення полотна «Сандомирський рокош 1606 року». Обґрунтовано доводиться, що його визначення як твору роботи Шимона Богушевича є хибним. Порівняння низки персонажів із сюжетної композиції полотна, а також окремих елементів, зокрема одягу, спорядження та зброї, зі схожими зображеннями на картинах цього та інших митців переконливо доводить, що полотно створене або істотно оновлене наприкінці 17 – у першій третині 18 ст.

Ключові слова:
Національний музей історії України, Сандомирський рокош 1606 року, Шимон Богушевич, полотно, атрибуція, гусар, яничар, паюк.

Abstract
The article deals with the authorship and the creation time of the painting «The Rokosz of Sandomierz of 1606». It is reasonably proved that it's attribution as a work of Shymon Bogushovych is erroneous. Comparison of a number of characters from the painting's plot composition, as well as separate elements such as clothing, equipment and weaponry, with similar images in paintings by this and other artists convincingly demonstrate that the painting was created or significantly updated in the late 17 – first third of 18 century.

Keywords:
National Museum of the History of Ukraine, Rokosz of Sandomierz (1606), Shymon Bogushovych, canvas, attribution, hussar, Janissary, payuk.

Достовірна й повна атрибуція музейних предметів є надзвичайно важливою умовою як для повноцінного уведення до наукового обігу, так і для їх правильного експонування, об'єктивної трансляції широкому колу користувачів музейного інформаційного ресурсу. Це особливо актуально для складних у дослідженні артефактів минулого. Одним із таких є живописний твір «Сандомирський рокош 1606 року» (М-1297, розмір 150×253 см), уже тривалий час представлений у постійній експозиції НМІУ.

Полотно походить із палацу князів Вишневецьких у Вишневці (нині – смт Вишнівець Кременецького р-ну Тернопільської обл.). Сам палац, за вказівкою князя Михайла Сервація Вишневецького, в 1730-х рр. перебудували, також у цьому приміщенні зібрали різні витвори мистецтва з маєтків князя. Тоді ж сформували родинну галерею портретів предків Вишневецьких, зокрема й відомий портрет Байди. Полотно «Сандомирський рокош 1606 року» (оригінальний напис, вказаний на творі, – «Rokosz albo facies Reipublicae sub regimine Sigismundi Tertii A 1606 pod Sandomierzem») під повною назвою згадано в записці одного з торговельних агентів чи посередників, складеній близько 1877 р.[1]

Там йдеться про цікаві цінні артефакти та предмети мистецтва із замку у Вишневці. У витягах із інвентаря рухомого майна Вишневецького маєтку графа Володимира де Броель Плятера, складеного, ймовірно, не пізніше 1875 р., також є запис під порядковим номером 606 про згадане полотно. Зазначені навіть приблизні розміри та оцінна вартість:

[1] Betlej A., Dworzak A., Markiewicz A. Pałac w Wiśniowcu w świetle inwentarzy staropolskich. – Kraków: Attyka, 2016. – P. 151–152.

«Одна картина бунта Зжемблидовскаго въ длину 3 и ширину 2 арш. тоже старая оцінена въ 20 к.»[2]. Наразі невідомо про раніші за часом інвентарі, в яких фігурувала б ця картина.

До зібрання Київського державного історичного музею (попередника Національного музею історії України) означений твір надійшов із заповідника-музею «Києво-Печерська лавра» 9 квітня 1951 р.[3] На полотні не виявлено жодного авторського підпису, тож нині в експозиції музею його представлено як картину невідомого автора XVIII ст. Проте в останніх публікаціях, присвячених цьому полотну, висувалося припущення щодо належності твору пензлю відомого митця першої половини XVII ст. Шимона Богушевича[4]. Хоча в колекції замку у Вишневці й було декілька картин, визначених як роботи цього майстра, саме для означеного полотна варто пошукати переконливіших доказів авторства Ш. Богушевича. Стилістика цього живописця, те, як він зображав деталі одягу, спорядження та озброєння на своїх картинах, що нам відомі, відрізняється від того, що зображено на полотні, яке ми розглядаємо. Зауважимо, що на основі нещодавно проведених досліджень зразків ґрунту, фарбового шару та покривного лаку виконавці експертизи зробили висновок, що проби відібрані з роботи, виконаної у другій половині XVII ст[5]. Відтак ми ставимо за мету обґрунтувати авторство та датування цього музейного предмета. До того ж, є низка моментів, на які варто звернути увагу та розглянути детальніше.

Картина надійшла до фондів музею в незадовільному стані: «Дуже пошкоджена. Дві великі дірки, багато малих, випади фарб значна кількість», – такий опис стану збереження полотна на 1951 р.[6] Тому суттєвим фактором, який потрібно врахувати при вивченні картини, є її реставрація, здійснена, ймовірно, в 1960-х чи 1970-х рр. Сучасний огляд поверхні живопису в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні виявив усі місця із реставраційними втручаннями та записами. **(Рис. 1)**

[2] Центральний державний історичний архів України, м. Київ. – Ф. 442. – Оп. 186. – Спр. 227. – Арк. 43, 146.
[3] Національний музей історії України (далі – НМІУ). – Фонди. – Акти на прийом експонатів до фондів Київського державного історичного музею. 1951 рік. – Арк. 167 – Акт № 451. При цьому у інвентарній книзі полотно записано під датою 9 червня 1951 р.: НМІУ. – Фонди. – Інвентарна книга «Малярство». – Т. 2 (687–1568). – Арк. 106.
[4] Походяща О. До наукової атрибуції картини «Сандомирський рокош» з колекції Національного музею історії України // Нові дослідження козацької доби в Україні. – Вип. 28. – Київ: Центр пам'яткознавства НАНУ, 2019. – С. 283–287; Її ж: Сарматський живопис у колекції Національного музею історії України // Науковий вісник Національного музею історії України. Збірник наук. праць. – Вип. 6. – Київ: Національний музей історії України, 2020. – С. 356–357.
[5] Проби (14 шт.) дослідили методами оптичної мікроскопії, рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) та ІЧ-спектроскопії з Фур`є-перетворенням (FTIR) у Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ». Експертний висновок від 14.02.2022 р.
[6] НМІУ. – Фонди. – Інвентарна книга «Малярство». – Арк. 106.

***Рис. 1. Сандомирський рокош 1606 року**.*
Автор невідомий. Полотно, олія. XVIII ст. НМІУ
(вигляд в ультрафіолетовому діапазоні)

На відміну від оригінального покривного лаку, який має зеленувате світіння (флуоресценцію), властиве старим лакам на основі натуральних смол, реставраційне тонування має вигляд коричнево-фіолетових плям, темніших за тоном, що характерно для флуоресценції доповнень, здійснених щонайменше 50–60 років тому. Помітно, що сильно реставровані ділянки полотна здебільшого вирізняються спрощеним, схематичним рівнем відтворення початкових оригінальних зображень. Це стосується як відтворення деталей та рисунку облич, частин людського тіла, так і предметів та елементів одягу, озброєння та спорядження.

Дослідження таких реставраційних втручань не є метою цієї роботи, проте ми намагаємося врахувати здійснені спостереження у викладі аргументації щодо авторства та датування.

На полотні зображена значна кількість дійових осіб: польський король Сигізмунд III, гетьмани, прелати, сам Миколай Зебжидовський та ін. Біля дійових осіб та групових композицій містяться написи латиною, що коментують означені сюжети та їхнє символічне значення.

Звертаючись до зображень на картині, зауважимо, що їх огляд викликає стійке відчуття змішаних епох. З одного боку, персонажі частково відтворені в характерній манері середини XVII ст., а з іншого, простежується стилістика кінця XVII ст. Складається враження, що невідомий нам автор

або змальовував персонажів із різних полотен десь наприкінці XVII – на початку XVIII ст., або ж полотно було істотно допрацьоване згодом, наприклад, у ті самі 1730-ті рр.

Зображені на картині персонажі наче й одягнуті в типи одягу, що носили протягом XVII ст., водночас є деякі предмети та деталі, які вказують на кінець XVII – початок XVIII ст. Звернімо увагу, наприклад, на групу із шістьох вершників із верхньої праворуч від глядача частини полотна, персонажів із прапорами – на перших двох ми бачимо розрізні позаду рукава на ймовірних кунтушах. **(Рис. 2)**

Такий тип одягу став популярним наприкінці XVII – початку XVIII ст.

Рис. 2. Сандомирський рокош 1606 року.
Автор невідомий.
Полотно, олія. XVIII ст. НМІУ (фрагмент)

У персонажа із центральної частини картини, зображеного в довгополому одязі червоного кольору (делії чи опанчі), який куняє на стільці з булавою в руці, визирає руків'я шаблі, яке нагадує аналогічні зразки, характерні для кінця XVII – початку XVIII ст. **(Рис. 3)** Шаблі яничара та вершників також схожі на зразки кінця XVII ст. **(Рис. 4)**

Рис. 3. Сандомирський рокош 1606 року.
Автор невідомий.
Полотно, олія. XVIII ст. НМІУ (фрагмент)

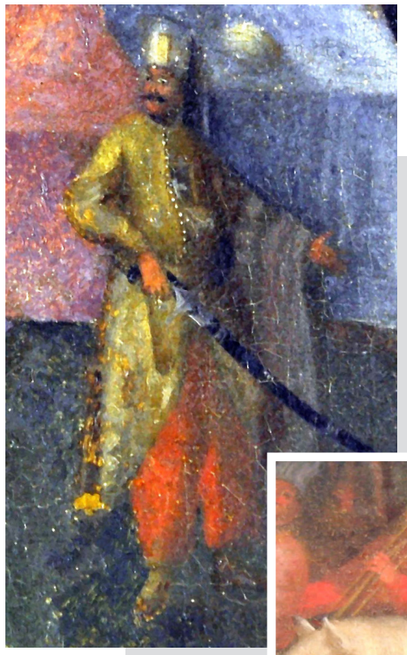


Рис. 4. Сандомирський рокош 1606 року.
Автор невідомий.
Полотно, олія. XVIII ст. НМІУ (фрагмент)

Рис. 5. Сандомирський рокош 1606 року.
Автор невідомий.
Полотно, олія. XVIII ст. НМІУ (фрагмент)

Ефектна група підрозділу вершників, озброєних по-гусарськи, зображених праворуч поряд із панцерними в нижній частині полотна, також викликає питання[7]. **(Рис. 5)**

[7] Зауважимо, що це зображення великої групи вершників, як і зображення попередньої із прапорами, має багато записів та реставраційних втручань.

З одного боку, гусари та панцерні XVII ст. показані начебто типово. Але за деталями вони більше схожі на аналогічні зображення гусар (звертаємо, зокрема, увагу на гусарські шоломи!) та панцерних на картинах Мартина Альтомонте 1694 р. «Битва під Віднем» та «Битва під Парканами»[8]. **(Рис. 6, 7)**

Рис. 6. Битва під Віднем (Перемога під Віднем 12 вересня 1683 року).
Худ. Мартин Альтомонте. Кінець XVII ст. Полотно, олія.
ЛНГМ, Олеський замок (фрагмент)

[8] Україна–Польща: єдність зброї крізь віки [Текст]. Альбом / Ідея, відбір текстів Т. Возняк, І. Магдиш. – Київ: Грані-Т, 2007. – С. 58–59, 62.

Рис. 7. Битва під Парканами.
Худ. Мартин Альтомонте. Кінець XVII ст. Полотно, олія.
ЛНГМ, Золочівський замок (фрагмент)

Саме в такому самому декоративному стилі він відтворив шоломи гусарії. Натомість Ш. Богушевич досить детально прописував типові для свого часу конструкції шоломів та обладунків, як-от на полотні «Битва під Клушино 1609 року». **(Рис. 8, 9)**

Рис. 8, 9. Битва під Клушино 1609 року.
Худ. Шимон Богушевич. Полотно, олія. Початок XVII ст.
ЛНГМ, Олеський замок (фрагменти)

Відомі ще кілька робіт із зібрання Державного історичного музею (Москва), де у схожій до М. Альтомонте манері зображені обладунки гусар, зокрема шоломи та накинуті, мов плащі, шкіри диких тварин на їхніх плечах, і до яких застосовувалися різні атрибуції. Мова про картини із сюжетами вінчання та коронації – одне з кількох полотен, що походять із Вишневецького замку, на яких зображено царя Дмитра (Лжедмитрія I), Марину Мнішек та їхню московську коронаційну епопею. Під час подорожі Волинню картини придбав цесаревич Олександр Олександрович (майбутній імператор Олександр III), і 1882 р. п'ять полотен передали до Історичного музею в Москві. В інтернеті іноді припускають, що ці картини належать пензлю Ш. Богушевича. Проте як у самому музеї у експозиції, так і на офіційній сторінці музею під картинами стоїть підпис «Невідомий автор XVII ст.»[9]. Сюжети цих полотен виконано в одній стилістиці та, найімовірніше, одним митцем. З огляду як на стиль письма, так і на деякі зображені предмети одягу та спорядження (зокрема каптани-прежустокори в жовнірів, коміри на одязі чоловіків та інші деталі), можна зробити висновок, що картини цієї серії написані (або переписані, оновлені поверх старіших робіт) близько 1680–1690-х рр. Радше, це була спеціально замовлена кимось із родини Мнішеків чи Вишневецьких серія полотен на тему подій 1606 р. Відтак означені картини не міг написати Ш. Богушевич.

Натомість у нас є ті полотна згаданого художника, до часу створення яких справді не виникає запитань і які для нас важливі як приклади для порівняння сюжетів та стилістики. Перша картина – «Битва під Клушино 1609 року» із Олеського замку (Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького), написана в 1610-х рр., друга – це «Прийом польських послів у кремлівських палатах» із Будапештського національного музею, створена близько 1606 р. **(Рис. 10)**

Третя – портрет Сигізмунда III, теж із зібрання Олеського замку (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького). Окремо звертаємо увагу на фрагмент із зображенням гусара в характерному стилі. **(Рис. 11)**

[9] Клопков К. Портреты Лжедмитрия I и Марины Мнишек из собрания Исторического музея [Електронний ресурс]: Блог Исторического музея. – Режим доступу: https://blog.mediashm. ru/?p=3104 (дата звернення: 15.02.22).

Рис. 10. Прийом польських послів у кремлівських палатах.
Худ. Шимон Богушевич. Полотно, олія. Початок XVII ст. Будапештський національний музей

Рис. 11. Портрет Сигізмунда III.
Худ. Шимон Богушевич. Полотно, олія. Початок XVII ст. ЛНГМ, Олеський замок (фрагмент)

Ще два персонажі (вочевидь, із пізнішого часу) на тлі «Сандомирського рокошу 1606 року» також дисонують із датуванням початком чи першою половиною XVII ст. Мова про яничара праворуч із верхньої частини, зображення якого ми вже розглядали **(Рис. 4)**, та про іншого персонажа ліворуч із верхньої частини полотна, також одягнутого в турецькому стилі. **(Рис. 12)**

Деталі одягу вказують на пізніші часи. У яничара на голові – яничарська шапка з невеликою бляхою попереду (єнлук) у тому самому декоративному стилі, як і в турецького яничара, зображеного М. Альтомонте на полотні «Битва під Віднем 1683 року», а також вже у польських яничар 1720–1730-х рр. (**Рис. 13)**

Рис. 12. Сандомирський рокош 1606 року.
Автор невідомий.
Полотно, олія. XVIII ст. НМІУ (фрагмент)

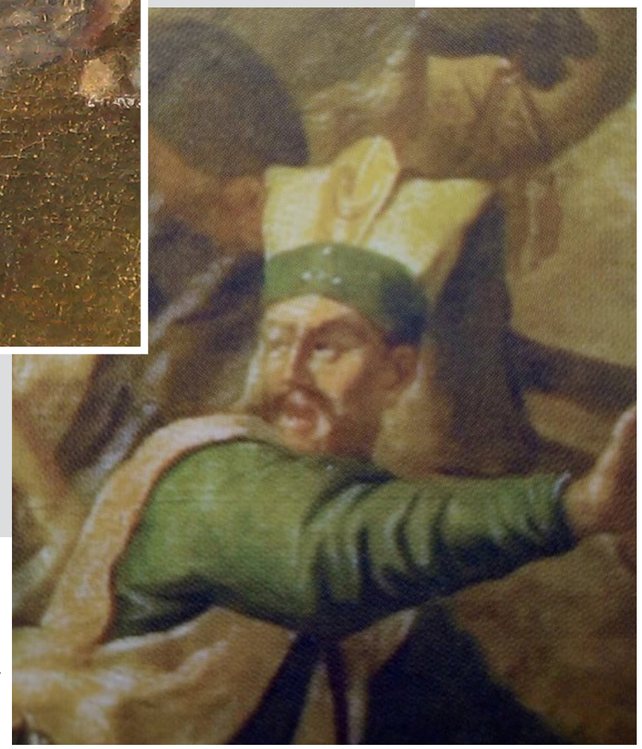


Рис. 13. Битва під Віднем (Перемога під Віднем 12 вересня 1683 року).
Худ. Мартин Альтомонте. Кінець XVII ст.
Полотно, олія. ЛНГМ,
Олеський замок (фрагмент)

А турецькі яничари початку XVII ст. мали на шапках єнлуки великі й довгі, чеканні з орнаментом, інкрустовані камінням чи зображеннями, напівсферичні, які часто зображалися з пір'ям та ложкою всередині.

Схожий на той, що відтворено на полотні, яке досліджується, головний убір із такою самою невеликою латунною бляхою є на малюнку польського яничара із замальовок архітектора Йоахіма Даніеля фон Яуха **(Рис. 14)**

Рис. 14. Малюнок польського яничара.
Худ. Йоахім Даніель фон Яух.
XVIII ст. Бібліотека Народова. Варшава

Водночас і шапка, й інші предмети одягу – зелений каптан та червоні шаровари, дивним чином збігаються з описом вбрання яничарської корогви з полку Булави Великої Коронної першої половини XVIII ст.[10]

Те саме спостерігаємо й на прикладі персонажа «Сандомирського рокошу 1606 року», одягнутого як магнатський паюк початку XVIII ст. Бачимо типові одяг та спорядження, схожі на ті, що зображені на полотні Йоганна Самуеля Мока «Компамент військ польських, саксонських та литовських у Чернякові 1732 року», написаному 1735-го, та інших тогочасних картинах, що демонструють річпосполитських і саксонських яничар та паюків. **(Рис. 15)**

Рис. 15. Компамент військ польських, саксонських та литовських у Чернякові 1732 року.
Худ. Йоганн Самуель Мок. 1735 р. Музей Війска Польського у Варшаві (фрагмент)

[10] Ciesielski T. Armia koronna w czasach Augusta III. – Warszawa: DiG, 2009. – P. 477, 479.

Отже, такі розбіжності в деталях та стилістиці дають підстави для об'єктивно виваженого й обґрунтованого датування картини. Як уже згадано, в музейній експозиції під нею стояв підпис «Невідомий художник, XVIII ст.». І, з огляду на викладені аргументи, ми вважаємо це цілком правильною атрибуцією. Робимо висновок, що автор полотна «Сандомирський рокош 1606 року» створив його наприкінці XVII – на початку чи у першій третині XVIII ст. При цьому ми не заперечуємо, що ця робота може бути картиною другої половини XVII ст., істотно оновленою наприкінці XVII – у першій третині XVIII ст. із застосуванням пізніших мистецьких прийомів та передачею інших відповідних матеріальних реалій.

У подальшому дослідженні вважаємо перспективним проведення рентгенофлуоресцентного аналізу, інфрачервоної спектроскопії тощо ґрунту й фарбового шару у вказаних нами частинах полотна, що допомогло б уточнити датування та інші дані.

УДК 069 (013) + 069 (51) + 94 (477) « 1991/2021

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Клопков К. *Портреты Лжедмитрия I и Марины Мнишек из собрания Исторического музея [Електронний ресурс]: Блог Исторического музея. – Режим доступу: https://blog.mediashm.ru/?p=3104 (дата звернення: 15.02.22).*

Національний музей історії України (далі – НМІУ). *– Фонди. – Акти на прийом експонатів до фондів Київського державного історичного музею. 1951 рік. – 225 арк.*

НМІУ. *– Фонди. – Інвентарна книга «Малярство». – Т. 2 (687–1568). – 192 арк.*

Походяща О. *До наукової атрибуції картини «Сандомирський рокош» з колекції Національного музею історії України // Нові дослідження козацької доби в Україні. – Вип. 28. – Київ: Центр пам'яткознавства НАНУ, 2019. – С. 283–287.*

Походяща О. *Сарматський живопис у колекції Національного музею історії України // Науковий вісник Національного музею історії України. Збірник наук. праць. – Вип. 6. – Київ: Національний музей історії України, 2020. – С. 350–368.*

Україна–Польща: єдність зброї крізь віки [Текст]. Альбом */ Ідея, відбір текстів Т. Возняк, І. Магдиш. – Київ: Грані-Т, 2007. – 120 с.*

Центральний державний історичний архів України, м. Київ. *– Ф. 442. – Оп. 186. – Спр. 227. – 173 арк.*

Betlej A., Dworzak A., Markiewicz A. *Pałac w Wiśniowcu w świetle inwentarzy staropolskich. – Kraków: Attyka, 2016. – 165 p.*

Ciesielski T. *Armia koronna w czasach Augusta III. – Warszawa: DiG, 2009. – 631 p.*

Антон Богдалов
завідувач відділу «Історія незалежної України»,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Anton Bohdalov
Head of the Department 'History of Independent Ukraine',
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ СВЯТА НЕЗАЛЕЖНОСТІ В УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ XX – ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ТА ЗІБРАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ)

THE PECULIARITIES OF THE ORGANIZATION AND HOLDING OF THE INDEPENDENCE DAY IN UKRAINE AT THE END OF THE 20th – FIRST QUARTER OF THE 21th CENTURIES (BASED ON THE MATERIALS OF THE PERIODICAL PUBLICATIONS AND THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE)

Анотація

У публікації досліджено особливості організації та святкування найвизначнішого офіційного свята в історії України – Дня проголошення Акта державної незалежності. Проаналізовано внутрішньополітичні фактори, що мали вплив на ідеологічну та практичну складову святкувань. Зроблено спробу виявити зовнішньополітичні чинники, що вплинули на визначення святкових заходів. Виявлено особливості організації урочистостей у дипломатичних представництвах України за кордоном. Досліджено процес набуття та формування традицій святкування Дня Незалежності

Ключові слова:

Національний музей історії України, Акт проголошення незалежності України, військовий парад, Президент України, урочисті заходи, дипломатичні делегації, дипломатичні представництва України за кордоном.

Abstract

The publication examines the peculiarities of the organization and celebration of the most significant official holiday in the history of Ukraine, the day of the proclamation of the Act of State Independence. The domestic political factors that had an impact on the ideological and practical

components of the public holiday are analyzed. An attempt is made to identify foreign policy factors that were reflected in the definition of festive events. The peculiarities of the organization of festive events in the diplomatic missions of Ukraine abroad are revealed. The process of acquiring and forming traditions of celebrating Independence Day is studied.

Keywords:
National Museum of the History of Ukraine, Act of Independence of Ukraine, military parade, President of Ukraine, solemn events, diplomatic delegations, diplomatic missions of Ukraine abroad.

Від миті проголошення Акта державної незалежності України, затвердження якого відбулося на позачерговій сесії Верховної ради УРСР 24 серпня 1991 року, минуло вже понад 30 років. Відтоді цей історичний день став для української держави найважливішим з-поміж інших календарних та святкових дат упродовж усього року. Протягом трьох десятиліть святкування Дня незалежності набуло певних традицій, більшість із яких постійно перебуває у стані трансформацій із огляду на фактичну залежність сценарію святкування від політичної ситуації у країні. Такі зміни жодним чином не впливають на загальний статус історичної дати, яка незмінно залишається найважливішим святковим днем України.

Нині відсутні праці та публікації, які містили б дослідження та аналіз особливостей святкування зазначеної історичної події. Більшість публікацій містяться в інтернеті на сторінках інформаційних ресурсів новин чи владних структур. Зазвичай інформація має узагальнюючий характер.

Метою статті є дослідження особливостей святкування Дня Незалежності України протягом останніх 30 років та вивчення колекції Національного музею історії України з відповідної тематики. Після проголошення Акта державної незалежності Україна почала самостійно формувати та контролювати діяльність державних органів влади, зокрема формально незалежну судову систему, силові структури та армію, а також працювати над створенням власного законодавства.

На мить прийняття Акта в Україні законодавчо продовжувала діяти Постанова ВР УРСР від 16 липня 1990 року № 56-XI[1], яку прийняв парламент після затвердження Декларації про державний суверенітет України. Так, у тексті декларації проголошувався «державний суверенітет України як верховенство, самостійність, повнота і неподільність влади Республіки в межах її території та незалежність і рівноправність

у зовнішніх зносинах». У Постанові зазначалося: «вважати день 16 липня Днем проголошення незалежності України і щорічно відзначати його як державне загальнонародне свято України». В липні 1991 р. рішення Постанови реалізували під час святкування першої річниці прийняття Декларації. Тоді партійне керівництво країни, депутати та представники трудових колективів взяли участь в урочистих зборах, що відбулися 13 липня 1991 р. у приміщенні палацу «Україна» в Києві. Засідання розпочалося з хвилини мовчання у пам'ять про загиблих за незалежність України. Підсумком зборів стало звернення до українського народу, в якому закликали населення «гуртуватися навколо ідеї національного відродження»[2]. Урочисті заходи з нагоди проголошення незалежності відбулися і в інших містах країни. Святкові мітинги провели в Харкові, Луганську, Львові, Кривому Розі, Херсоні, Черкасах. В Ужгороді та Рівному одночасно з мітингами відбувалися церковні молебні, а у Полтаві та Запоріжжі обмежилися проведенням депутатських засідань.

По-різному святкували першу річницю Декларації в західних регіонах. У Мукачеві через заборону міської влади проводити масові заходи представники міського активу оголосили голодування. Водночас із урочистим мітингом у Тернополі, в якому взяв участь Левко Лук'яненко, біля будинку обласного комітету партії встановили наметове містечко. Організатори акції – представники Демократичної партії, Української християнсько-демократичної партії, Партії зелених та Спілки націоналістичної української молоді, вимагали від партійного керівництва виділити для роботи національно-демократичних організацій частину приміщень у будівлі (як зазначалося у офіційній пресі, «два обкомівські поверхи з телефонними кабінетами»). Місцева влада засуджувала проведення таких акцій у святковий день і прокоментувала їх як такі, «на які дивитися гірко і боляче, адже на полях хліба перестигають, техніка не вся виведена у поле. В господарствах не вистачає кормів, а в деяких не заготовлено жодної тони силосу». Означені дії, на думку офіційних видань, не сприяли утвердженню суверенітету країни. Проте загалом, як зазначено в матеріалі, це не вплинуло на святковий настрій[3]. Конфліктною ситуацією розпочалося 16 липня у Чернівцях. Цього дня колектив тролейбусного управління вирішив вийти на рейси, прикрасивши свої машини синьо-жовтими прапорцями. Таке рішення

[1] Постанова Верховної Ради Української РСР «Про день проголошення незалежності України» [Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний портал парламенту України. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/56-12#Text (дата звернення: 30.11.2021).
[2] До дня незалежності // Голос України. – 1991. – Вип. 136. – С. 2.
[3] День незалежності // Голос України. – 1991. – Вип. 137. – С. 2.

категорично заперечувало керівництво. У ситуацію мусила втрутитися міська рада, яка підтримала водіїв[4]. Підсумком урочистостей став святковий концерт у Києві та фейєрверк на площі Жовтневої революції.

Отже, святкування першої річниці прийняття Декларації про державний суверенітет України відбулося майже в усіх обласних центрах країни. Більшість із них мали формат урочистих зборів депутатів місцевих рівнів, на яких приймалися звернення та лунали промови, в яких наголошувалося на важливості поєднання радянського історичного минулого із прагненням до розширення суверенних прав у майбутньому. Таке «розширення» самостійності мало відбутися після підписання нового союзного договору, запланованого на серпень 1991 р.

Після затвердження Акта проголошення незалежності України та проведення загальнонаціонального референдуму 1 грудня 1991 р., на якому проголошену незалежність підтримала переважна більшість громадян країни (понад 90%), 20 лютого 1992 р. Верховна Рада оприлюднила постанову[5], якою затверджувала офіційним днем проголошення незалежності України дату 24 серпня. Відповідно попередня Постанова парламенту про цей день втрачала чинність. Цікавим фактом є те, що обидва документи про відзначення Дня Незалежності України підписав Іван Плющ: перший – як Перший заступник Голови Верховної Ради Української РСР, а другий документ вже завірив підписом Голови Верховної Ради України. Із миті затвердження Постанови день 24 серпня став загальнодержавним вихідним. Вдруге першу річницю Незалежності, проте вже після прийняття Акта, що її проголошував, українська держава відсвяткувала 24 серпня 1992 р.

Найголовнішими офіційними заходами святкування Дня Незалежності, починаючи з 1992 р., стали різноманітні урочисті збори. **(Рис. 1)**

Рис. 1. *Президія перших Урочистих зборів з нагоди першої річниці проголошення незалежності України. 21 серпня 1992 р.*

[4] Там само. – С. 5.
[5] Постанова Верховної Ради Української РСР «Про день незалежності України» № 2143-XII [Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний портал парламенту України. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2143-12#Text) (дата звернення: 30.11.2021).

Оскільки нові сценарії проведення урочистостей ще не створили, а значна кількість учасників дійства ще нещодавно були партійними керівниками, організовані урочисті засідання відбувалися за зразком радянських зборів. Перший такий захід, приурочений до першої річниці Незалежності, провели в київському палаці «Україна». Такий формат святкування визначних подій, де на сцені в декілька рядів розміщувалася почесна президія, яка заслуховувала доповіді делегатів, був типовим для радянських партійних зібрань.

Перше урочисте засідання розпочалося із хвилини мовчання на пошанування пам'яті 17 шахтарів, які загинули внаслідок аварії на шахті О. Скочинського в Донецькій області 21 серпня 1992 р. Після привітання від Голови Верховної Ради І. Плюща промову виголосив президент України Л. Кравчук. Головною подією під час засідання став виступ президента УНР у екзилі Миколи Плав'юка. Звертаючись до присутніх, він оголосив про складання із себе повноважень та їх передачу обраному першим президентом незалежної України Л. Кравчуку. Під час урочистого прийому в Маріїнському палаці 24 серпня останній президент УНР у екзилі передав Л. Кравчуку документ із текстом проголошеної напередодні заяви, мощехранительницю (що, за легендою, належала Івану Мазепі), прапор та президентську печатку. Це де-факто підкреслювало те, що проголошена незалежна Україна є правонаступницею Української Народної Республіки.

У фондах НМІУ є колекційний опис № 543, в якому міститься перелік матеріалів, що ілюструють події святкування першої річниці Незалежності України в серпні 1992 р. Окрім фотоматеріалів, у описі зазначено перелік вітальних телеграм від багатьох державних діячів із усього світу. У фондах музею зберігаються телеграми від Генерального секретаря ООН, королів Швеції

Рис. 2. Значок Михайла Гориня *– учасника І-го Всесвітнього форуму Українців*

та Іспанії, президентів Казахстану, Узбекистану, Росії та Німеччини, парламентських делегацій Литви та Білорусі.

У колекції НМІУ є печатка-конгрев Державного Центру УНР у екзилі, яку під час урочистостей М. Плав'юк передав Л. Кравчуку[6].

Від 1993 р. урочисті збори стали типовими і для обласних центрів країни. Участь у таких подіях брали чиновники місцевих рівнів. На початку 1990-х рр. у Криму та на сході України обласні керівники здебільшого ігнорували такі засідання.

Урочисті зібрання до Дня Незалежності традиційно відбувалися у столиці до 2005 р. Після обрання президентом В. Ющенка збори з нагоди свята не проводилися. Президент закликав відмовитися від застарілих стереотипів святкування, коли урочистості відбувалися серед обмеженого кола чиновників. Останні масові урочисті збори проходили у 2011 та 2012 рр. Їх ініціював тодішній президент В. Янукович.

Ще одним різновидом урочистостей, формат яких започаткували у першу річницю Незалежності та які відбуваються з певною періодичністю, став Всесвітній форум українців. Перший такий захід розпочався 21 серпня 1991 р. і тривав протягом чотирьох днів у приміщенні Центру культури та мистецтв КПІ (Київ). Його організаторами виступили громадські та політичні організації, зокрема: Народний рух України, товариства «Просвіта» та «Україна», об'єднання українців у Польщі, Канаді, Франції, Австралії тощо. На перших зборах були присутні понад 1,5 тис. делегатів – представників українських громад 26 країн світу. Головною метою форумів стало єднання українців усього світу довкола ідеї розбудови нової української держави. Під час засідання було створено постійний орган організації – Українську всесвітню координаційну раду, головою якої обрали поета Івана Драча.

У Національному музеї історії України (НМІУ) зберігається комплекс матеріалів, які ілюструють роботу першого засідання форуму. Це, зокрема, набір та значок делегата Михайла Гориня, листівка з автографами учасників зібрання. **(Рис. 2)**

Поряд із речами учасників форуму привертає увагу комплекс матеріалів, які належали першому президенту України Леоніду Кравчуку, а саме: запрошення з нагоди відкриття та акредитаційна картка делегата форуму, якою під час зборів користувався президент. Колекційний опис № 603 містить перелік предметів, зібраних співробітниками музею під час проведення ІІ-го Всесвітнього форуму українців, що тривав у Києві протягом 21–25 серпня 1997 р. Серед цих матеріалів у фондах зберігаються запрошення для І. Драча – голови Української всесвітньої координаційної ради від Київської державної адміністрації на святкові заходи 23–24 серпня 1997 р. та програма святкових заходів[7].

Від миті проведення першого форуму вже минуло шість зібрань, останнє з яких відбулося напередодні свята Незалежності 2016 р.

Урочисті заходи з нагоди свята традиційно відвідують представники закордонних делегацій. Серед іноземних гостей, запрошених на святкування третьої річниці Незалежності, був міністр закордонних справ Мальти Гвідо де Марко. 1991 р. він обіймав посаду голови Генеральної Асамблеї ООН (18 вересня 1990 – 17 вересня 1991). У серпні 1991 р. робоча група разом на чолі з Геннадієм Удовенком займалася організацією офіційного візиту мальтійського політика до Києва, оминаючи офіційну позицію центрального керівництва Союзу. Візит цього політика до столиці України без погодження з московським керівництвом був важливим та мав насамперед політичне значення. Попередньо погодили дату візиту – 24 серпня 1991 р. З огляду на спробу державного заколоту в серпні 1991 р. самопроголошеним ДКНС, візит могли скасувати, але за наполяганням Г. Удовенка політик таки прибув до Києва. Так, опинившись на позачерговому засіданні Верховної Ради, Гвідо де Марко був єдиним офіційним закордонним представником, який став очевидцем проголошення державної незалежності України.

Загалом склад запрошених закордонних делегацій на святкові заходи з нагоди Дня Незалежності демонструє зовнішньополітичні пріоритети керівництва країни. Політика «багатовекторності» часів президентства Л. Кучми свідчить про намагання тримати паритет між демократичним заходом та авторитарним сходом. На традиційні Урочисті збори у серпні 2000 р. до української столиці прибули делегації США, Китаю, Канади, Чилі, Грузії. Того року Україну відвідали президенти: РФ – В. Путін, Польщі – О. Кваснєвський та Македонії – Б. Трайковський. Останнє святкування Дня Незалежності за президентства Л. Кучми 2004 р. розпочалось із зустрічі з делегацією Сенату США на чолі з Дж. Маккейном. Американський політик відзначив, що Україна досягла неабиякого прогресу. Тоді учасники зустрічі обговорили питання подальшої європейської інтеграції української держави.

Іноді саме у святкові дні серпня відбувалися «дзеркальні» міжнародні візити урядових та парламентських делегацій, які також демонстрували актуальні зовнішньополітичні пріоритети країни. Такі зустрічі були звичним явищем часів президентства Л. Кучми та В. Януковича. Наприклад, 2002 р. у День Незалежності з офіційним візитом до Украї-

[6] Національний музей історії України (далі – НМІУ). – Фонди. – Колекційний опис № 532.

[7] НМІУ. – Фонди. – Колекційний опис № 535.

ни прибув голова Ради Федерацій Федеральних зборів РФ С. Миронов, водночас Російську Федерацію відвідав голова Верховної Ради України В. Литвин. А 2012 р., наступного дня після святкувань, у резиденції президента РФ Багровому руч'ї в Сочі відбулася зустріч між В. Януковичем та В. Путіним, на якій вони обговорювали питання торговельних відносин між країнами після вступу Росії до світової організації торгівлі[8]. Через рік у Москві одночасно зі святковими заходами в Україні зустрілисяголови урядів РФ – Д. Мєдвєдєв та України – М. Азаров, які вирішували проблеми з експортом українських товарів[9].

Від середини 1990-х рр. до організації серпневих урочистих заходів активно почали долучатися дипломатичні представництва України за кордоном. У перші роки державної незалежності більшість дипломатів займалися вирішенням питань із придбання та передачі приміщень для здійснення своєї прямої діяльності, адже більшість будівель посольств та консульств після розпаду Радянського Союзу перейшли у власність Російської Федерації.

Одним із перших офіційних заходів, організованих українськими дипломатами за кордоном, стало святкування першої річниці Незалежності України в Канаді. Тоді Посол України Л. Лук'яненко та Конгрес українців Канади ініціювали організацію рауту у приміщенні парламенту Канади у Оттаві. Основні заходи 21–24 серпня 1992 р. відбувалися на теплоході «Грузія». **(Рис. 3)**

Рис. 3. *Перший посол України в Канаді Левко Лук'яненко під час святкування першої річниці Незалежності України на теплоході «Грузія» у порту м. Монреаля. 21 серпня 1992 р.*

[8] Ціна на блакитне паливо залишиться колишньою // Голос України. – 2012. – Вип. 159. – С. 11.
[9] Вихід один – диверсифікувати експорт // Голос України. – 2013. – Вип. 158. – С. 7.

Л. Лук'яненко наполягав на проведенні свята на формально українській території. Тож, з огляду на відсутність на той час в українського представництва власного приміщення, місцем проведення урочистостей обрали судно, що належало етнічному українцю. Урочистий прийом з нагоди свята відвідало 600 гостей. 1994 р., коли проблему розміщення представництв здебільшого вже вирішили, такі урочисті прийоми відбулися у понад 10 європейських країнах, Сполучених Штатах Америки, Канаді та Китаї[10].

У музеї зберігаються фотоматеріали, що ілюструють святкування першої річниці Незалежності, яке організувало посольство України в Канаді. У фондовій групі зберігання «Фотографії» привертають увагу такі фото: «Святкування І-шої річниці Незалежності України в Канаді. На теплохід "Грузія" прибули Посол України Л. Лук'яненко та гості», «Надзвичайний і Повноважний Посол України в Канаді Л. Лук'яненко на прийомі в культурному центрі українців провінції Онтаріо на честь І-шої річниці Незалежності України. 1992 р.», «Святкування І-шої річниці Незалежності України в селі Київ поблизу Торонто», «Перед пам'ятником воякам УПА виступає Посол України Л. Лук'яненко. 24.08.92 р.»[11] та ін.

Одним із найголовніших масових святкових заходів, приурочених до Дня Незалежності, нині є військовий парад, що відбувається на центральній вулиці столиці в день свята. Від 1991 р. в Києві провели 17 військових парадів. Перший із них організували ще 9 травня 1994 р. «на честь 50-тої річниці перемоги у Великій Вітчизняній Війні». Означений військовий парад став єдиним таким дійством за перші сім років державної незалежності. Можна припустити, що це було пов'язано із зовнішньополітичним курсом країни, яка позиціонувала себе як позаблокова нейтральна держава, що перебуває на стадії роззброєння, включно із відмовою від ядерного потенціалу.

Запровадження традиції проведення військових парадів до Дня Незалежності в України пов'язана з ініціативою міністра оборони О. Кузьмука. Він обіймав посаду міністра з липня 1996 р. до лютого 2005 р. (з перервою). Відтоді у столиці відбулися перші сім військових парадів. Під час першого з них, якій пройшов на Хрещатику 1998 р., можна було спостерігати за проїздом реактивних систем залпового вогню «Град», «Ураган» та «Смерч». 2003 р. у параді взяли участь 16 зведених батальйонів. Тоді вперше під час такого заходу використали девіз ЗСУ «За Україну, за її волю!».

Аналогічні дійства в День Незалежності організовували до 2009 р.

[10] Нас визнали в світі, і ми реально впливаємо на міжнародну політику // Голос України. – 1994. – Вип. 160. – С. 3.

включно, з перервами у 2005–2007 рр. За часи президентства В. Януковича військові паради не проводили. 20-ту річницю Незалежності в Києві святкували без військового параду. Замість демонстрації військової техніки на Хрещатику відбувалися інтерактивні ігри, змагання з футболу та брейк-дансу. Власне, святкування стало наймасштабнішим за всі роки: в Києві організували концерти на чотирьох сценах та заходи на 10 тематичних ігрових локаціях. Загалом було проведено 2500 святкових програм. Завершилося свято грандіозним феєрверком[12]. Загалом, за часів президенства В. Януковича простежувалася тенденція повернення до традицій початку 1990-х. 2012 р. було відновлено урочисті зібрання в київському Палаці «Україна». Більшість святкових заходів протягом 2010–2013 рр. зводилися до спортивних чи культурно-мистецьких: наприклад, 2013 р. на Хрещатику відбулися фестиваль морозива та «Веселі старти» на роликах; у Криму провели фестиваль мистецтв «Козацькі забави» у ботанічному саду Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського, а у Алушті та Сімферополі – молодіжні автопробіги.

Урочисті покази військової техніки із проходженням всіх родів військ центральними вулицями відновили 2014 р. за президентства П. Порошенка, це було пов'язано з військовою агресією Росії у Криму та сході України. Проведення параду стало демонстрацією військової спроможності країни та готовності захищати суверенітет в умовах війни. У святкових парадах, починаючи із 2014 р., також беруть участь безпосередні учасники бойових дій на сході України, а від 2016 р. – і військовослужбовці країн-союзниць. Того року вперше центральною вулицею Києва крокували військові Литви та Польщі. 2017 р. таких країн було вже 10, дев'ять з яких – члени НАТО, також на заході були присутні міністри оборони Литви, Латвії, Естонії, Молдови, Польщі, Чорногорії та Сполучених Штатів. Через рік на військовому параді продемонстрували нові зразки озброєнь. Тоді уперше у ході взяли участь жіночі військові формування та військові капелани, а під час урочистостей почали використовувати оновлене вітання Збройних сил України: «Слава Україні – Героям Слава!».

Напередодні святкувань 2019 р. Президент В. Зеленський виступив із заявою, в якій повідомив про відміну традиційного параду 24 серпня, мотивуючи це економією та раціональнішим використанням фінансів, які він обіцяв спрямувати родинам загиблих учасників війни на сході України. Така заява викликала обурення значної частини суспільства, яка виступила з ініціативою проведення альтернативного параду, що

[11] НМІУ. – Фонди. – Колекційний опис № 528/1а.
[12] 20-річчя Незалежності об'єднало наше суспільство // Голос України. – 2011. – Вип. 157. – С. 2.

отримав назву Марш захисників України та був організований ветеранськими організаціями. Відмовившись від військового параду, В. Зеленський натомість ініціював проведення Ходи гідності, в якій взяли участь вітчизняні медики, вчителі та спортсмени. Після завершення офіційної частини розпочався Марш неофіційний. Ходою від пам'ятника Т. Шевченку до Європейської площі пройшли родини загиблих учасників війни на сході, учасники війни та родини загиблих Героїв Небесної сотні. Аналогічний марш відбувся 2020 р. (за відсутності параду) та 2021 р. (після його проведення).

Одним із ритуалів, що залишився в Україні як спадок радянської епохи, стало урочисте покладання квітів у день свята до пам'ятників видатним діячам. У першу річницю прийняття Декларації про державний суверенітет, коли 16 липня 1991 р. святкували проголошення незалежності, частина партноменклатури, яка звикла до сталої програми святкувань знаменних комуністичних пам'ятних дат, організувала «ритуальне» покладання букетів до пам'ятника В. Леніну в Києві. Від 1992 р. така традиція вшанування вождя світового пролетаріату відійшла в небуття.

Упродовж останніх 30 років майже остаточно сформувався перелік монументальних скульптур, покладання квітів до яких є частиною урочистих заходів із нагоди святкування Дня Незалежності України. Від початку 1990-х цей список очолювали монументи Т. Шевченка, біля яких 24 серпня традиційно відбувалися урочистості за участю перших осіб держави та чиновників місцевих рівнів у регіонах. Означений перелік доповнили після того, як у Києві у грудні 1998 р. відкрили пам'ятник українському історику та політику М. Грушевському. Із 2005 р, від часів президентства В. Ющенка, ще одним обов'язковим місцем покладання квітів став київський монумент Володимиру Великому. Ці три локації нині є традиційно обов'язковими для відвідин перших осіб держави під час святкувань.

Декілька разів за ініціативи політичного керівництва країни означений перелік розширювали та доповнювали новими місцями та монументами. 2006 р. В. Ющенко додав ще один пункт до звичного маршруту та вшанував пам`ять жертв Голодомору 1932–1933 рр., поклавши квіти до пам'ятного знака поруч із Михайлівським собором у Києві. 2009 р. президент у межах святкової програми відвідин традиційних місць поклав квіти до пам'ятника Богдану Хмельницькому, а спікер Верховної Ради В. Литвин – до могили Невідомого солдата.

Разом із вшануванням пам'яті День Незалежності є приводом для відкриття нових монументів. На значній частині України встановлювали пам'ятники українським борцям за незалежність, поява яких була неможливою за радянської доби. Інша ситуація складалася у Криму.

До окупації півострова Російською Федерацією тут не встановили достатньої кількості монументальних скульптур, присвячених пам'яті культурних та політичних діячів України. Тільки 1997 р. в Сімферополі напередодні Дня Незалежності відкрили перший пам'ятник Тарасу Шевченку. Це стало можливим завдяки міській громаді міста Калуша, яка ініціювала та спонсорувала подію[13]. Після російської анексії Криму 2014 р. саме біля цього монумента на офіційні державні свята України збираються українські патріоти.

Багато з відкритих пам'ятників 24 серпня присвячені самій події – проголошенню незалежності. Такий монумент відкрили 2012 р. в Харкові на площі Конституції. За часів президентства В. Ющенка, коли збереження національної пам'яті було одним із пріоритетних напрямів державної політики, 2009 р. напередодні святкування Дня Незалежності відбулося відкриття музейного комплексу «Мистецький Арсенал». За задумом він мав стати головним музеєм країни. Комплекс відкрили виставкою «De profundis», концепція якої презентувала історію української культури від давніх часів до сучасності[14]. У Батурині того самого року 22 серпня урочисто представили відреставрований палац гетьмана Кирила Розумовського. В. Ющенко започаткував ще одну традицію, що прижилася та стала звичною кожного 24 серпня. 2005 р. у приміщенні Софії Київської вперше відбулася святкова літургія – «Молитва за Україну», за участю очільників різних конфесій та перших осіб держави. Відтоді традиційно зранку в День незалежності ця подія фактично знаменує початок офіційних заходів. Єдиним нововведенням з того часу стала тимчасова зміна локації події: від 2011 р. урочистий молебень відбувався на території Києво-Печерської лаври. Така дія була продиктована прихильністю В. Януковича до Української православної церкви Московського патріархату. Від 2014 р. місце проведення спільної молитви знову перенесли у Софійський собор.

Від дня святкування першої річниці Незалежності з'явилася традиція нагородження почесними відзнаками Президента тих, хто зробив вагомий внесок у розвиток української держави. Перші президентські відзнаки Л. Кравчук вручив 21 серпня 1992 р., ними нагороджені: Олесь Гончар, Л. Лук'яненко, Л. Костенко, авіаконструктор П. Балабуєв та скульптор Л. Молодожанин[15]. Командира звідної артилерійської розвідки С. Топіху та майора Національної гвардії В. Ігнатьєва, які виконували миротворчу місію у Югославії у складі миротворчого підрозділу військ ООН, удостоїли нагородами посмертно. Перші відзнаки в незалежній Україні отримали загалом 12 осіб[16]. Останньою нагородою, запровадженою до Дня Незалежності, стала відзнака Президента України «Національна легенда України», яку вручають визначним особистостям за заслуги у становленні незалежної України. 20 серпня 2021 р. першими нагородженими стали С. Ротару, О. Потапова, О. Блохін, М. Вантух, І. Марчук, Ю. Рибчинський та М. Скорик (посмертно).

Разом із визнанням заслуг перед державою свято Незалежності стає приводом для повного або часткового звільнення осіб, які вчинили злочини та перебувають у місцях позбавлення волі. Перший указ Президента «Про амністію засуджених» було підписано 17 серпня 1991 р.[17] Відтоді напередодні державного свята відповідно до таких указів достроково звільнили 171 817 засуджених. Найбільше їх було звільнено за амністією у період із 1992 до 2006 рр. – 151 904 осіб[18]. Укази та постанови про амністію, яку оголошували до Дня Незалежності, регулярно затверджувалися до 2016 р. Із 2017-го таку амністію скасували. Лише 2021 р. до 30-тої річниці Незалежності відповідний законопроєкт зареєстрували у Верховній Раді України. Згідно з ним, з огляду на державне свято, у країні мали амністувати 1 046 осіб.

Свято Незалежності часто ставало нагодою для додаткових заохочень на підприємствах, коли керівники на виробництвах вирішували преміювати колектив. Зазвичай такі премії надавали чиновникам різних рівнів чи працівникам державного виконавчого апарату. Іноді грошові винагороди виплачували на державних підприємствах. Наприклад, 1993 р. на зборах Львівського мотозаводу колектив ознайомили з наказом генерального директора, згідно з яким до свята кожен працівник виробництва отримував премію 10 тис. крб[19]. При середній заробітній платні в 1993 р. 163 555 крб та курсу карбованця до американського долара 4539 крб за 1 дол., кожен працівник заводу отримав до свята грошове заохочення на суму, трохи більшу за 2 американські долари. За чотири роки через економічні проблеми підприємство припинило виробництво та було ліквідоване.

Іноді свято Незалежності ставало приводом для загострення проросійських та сепаратистських тенденцій і територіальних суперечок. Так, святкування третьої річниці Незалежності супроводжувалося

[13] Кобзар у Криму // Голос України. – 1997. – Вип. 158. – С. 2.
[14] З повноліттям! // Голос України. – 2009. – Вип. 158. – С. 5.
[15] Указ Президента України // Голос України. – Вип. 160. – С. 2.
[16] Перші нагороди суверенної України // Голос України. – 1992. – Вип. 161. – С. 4.
[17] Указ Президента України «Про амністію з нагоди річниці проголошення незалежності Ук-раїни» [Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний портал парламенту України. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/395/92#Text) (дата звернення: 4.12.2021).
[18] Амністія в Україні: скільки засуджених звільнили за час незалежності [Електронний ресурс]: Слово і діло. – Режим доступу: https://www.slovoidilo.ua/2021/07/09/infografika/suspilstvo/amnistiya-ukrayini-skilky-zasudzhenyx-zvilnyly-chas-nezalezhnosti (дата звернення: 4.12.2021).
[19] Чим багаті, тим і раді // Голос України. – 1993. – Вип. 160. – С. 3.

політичною кризою, яка виникла через рішення Севастопольської міської Ради народних депутатів від 23 серпня 1994 р. Своєю постановою міська рада визнала російський правовий статус міста Севастополя та підтвердила свою позицію щодо міста як головної бази Чорноморського флоту Російської Федерації. Лейтмотивом виступів представників від влади під час святкових заходів стало твердження про незаконність таких дій. Певно, постанова севастопольських депутатів вплинула на рішення запросити 23 серпня на вже традиційні III-ті Урочисті збори до Києва відверто проросійського «президента» Республіки Крим Ю. Мєшкова, який у президії посів почесне місце поруч із президентом України та спікером Верховної Ради. Можливо, це була спроба вплинути на Ю. Мєшкова, демонстрація таким запрошенням на урочисті заходи тимчасової єдності позицій. Вже наступного дня «президент» Кримської автономії супроводжував президента Л. Кучму та спікера парламенту О. Мороза на відпочинок, на який ті вирушили до півострова. Водночас із рішенням севастопольських депутатів пресслужба Президента України в День Незалежності спростувала заяву, яка пролунала на центральному телеканалі Російської Федерації «Останкіно» щодо створення конфедерації з чотирьох країн, до якої разом із Україною ніби долучались Росія, Білорусь та Казахстан. Так, святкування третьої річниці Незалежності супроводжували заяви та рішення кримських депутатів, що закликали до порушення суверенітету України.

Враховуючи складну політичну ситуацію, напередодні четвертої річниці Незалежності водночас зі зборами у столиці на Кримському півострові провели Конгрес українських громад Севастополя. У заході взяли участь народний депутат, капітан першого рангу Є. Лупаков, контрадмірал М. Костров та представники меджлісу кримськотатарського народу. В резолюції Конгресу зазначалося, що Президент, уряд і Верховна Рада мають рішучіше діяти щодо тих владних структур півострова, які намагаються вийти за межі правового поля. Відповідні звернення направили на адресу Президента та до особового складу Чорноморського флоту[20].

2004 р. святкування збіглося із зовнішньополітичною кризою, що виникла у відносинах із Румунією навколо каналу Дунай – Чорне море. В День Незалежності України президент Румунії Іон Ілієску виступив із критикою Києва за продовження робіт у дельті Дунаю. За словами румунського очільника, Україна не надала відповідних пояснень румунській стороні щодо можливої екологічної шкоди, яку може завдати будівництво річковій системі. Так, 24 серпня 2004 р. біля посольства України у Бухаресті відбувся мітинг, учасники якого вимагали припинити роботи в дельті річки.

2011 р. День Незалежності знову супроводжувався конфліктом у Криму. У переддень свята штаб ЧМ РФ у Севастополі передали під охорону спецпідрозділів міліції. Таким чином російська сторона відреагувала на рішення суду та офіційну заяву України з вимогою повернути орендовані маяки та навігаційне обладнання. Вимога повернення маяків під управління української сторони вперше пролунала ще за часів президентства В. Ющенка 2006 р. Російська сторона не допускала на об'єкти українських виконавців[21].

Від 2014 р., з миті військового вторгнення РФ в Україну, 24 серпня стало днем загострення воєнних дій на сході країни. Найбільше та найбільш масштабніше загострення відбулось у перший рік війни, коли в ніч на 24 серпня за інформацією Міністерства оборони на територію України зайшли дев'ять тактичних груп Збройних сил РФ. Це близько 3500 осіб особового складу, до 60 танків, до 320 БМД (БМП), до 60 гармат, до 45 мінометів, 5 ПТРК[22]. Нині відсутня точна інформація щодо втрат унаслідок Іловайської трагедії. Приблизна кількість загиблих українських військових – понад 350, понад 400 поранених та близько 300 військовослужбовців потрапили до полону. З 2017 до 2021 рр. обстріли на свято стали регулярними. Тільки 2019-й та 2020-й у День Незалежності минули без ворожих обстрілів. По одному захиснику цього дня Україна втрачала 2018 та 2021 рр.

Нині важко підрахувати навіть приблизну суму державних коштів, які витрачали на організацію та проведення урочистих заходів до 2016 р. Всі державні закупівлі до цього часу мали паперовий документальний вигляд та залишалися невідомими широкому загалу. Після впровадження системи ProZorro, яка стала обов'язковою для установ державної власності, 2016 р. були здійснені закупівлі для реалізації заходів на суму 870 тис. грн. Протягом наступних років свято коштувало державі відповідно: 2019 р. – 10 млн грн; 2020 р. – 4 млн грн; 2021 р. – 195 млн грн[23]. Зазначені державні кошти спрямовувалися виключно для організації та реалізації заходів. На святкування 30-тої річниці Незалежності в Києві та області витратили 168 млн грн. Другою областю за

[20] Голос громадян // Голос України. – 1995. – Вип. 160. – С. 4.

[20] Голос громадян // Голос України. – 1995. – Вип. 160. – С. 4.
[21] Поверніть маяки! // Голос України. – 2011. – Вип. 157. – С. 1.
[22] У серпні 2014 року Росія організувала пряме вторгнення на Донеччину [Електронний ресурс]: Укрінформ. – Режим доступу: https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/2285766-u-serpni-2014-roku-rosia-organizuvala-prame-vtorgnenna-na-doneccinu-gpu.html (дата звернення: 21.06.2022).
[23] Пилипенко Я. Найдорожчий День Незалежності України [Електронний ресурс]: Dozorro. – Режим доступу: https://dozorro.org/blog/najdorozhchij-den-nezalezhnosti-ukrayini (дата звернення: 21.06.2022).

витратами стала Дніпропетровська. Тут на святкування спрямували 6,4 млн грн. Більшість цієї суми витратили на авіаційне шоу «Вільне небо» – 4,2 млн грн. Найменшу суму на святкування спрямували у Волинській області – 3,9 тис. грн. Найвитратнішим стало проведення параду ЗСУ в Києві та ВМС у Одесі. На обидва заходи спрямували 20 млн грн. Майже аналогічну суму витратили на концерт італійського оперного співака Андреа Бочеллі, який відбувся в Києві в районі Маріїнського парку. Захід коштував державі 19,5 млн грн. На запроваджену Указом Президента відзнаку «Національна легенда України» витратили 6,8 млн грн.

Отже, можна стверджувати, що протягом 30 років після проголошення державної незалежності в Україні склалися певні традиції святкування найголовнішого державного свята. Перша половина 1990-х рр., з огляду на формування виконавчого владного апарату колишніми представниками партійної радянської номенклатури, здебільшого характеризується перейманням радянських традицій святкування пам'ятних дат. Це на практиці мало вигляд набору святкових ритуалів, характерних для авторитарних країн та доповнювалось обов'язковими національними святковими елементами. Суттєва зміна змісту та форми заходів відбулась із середини 2000-х рр., коли значну увагу приділяли відновленню та збереженню національної пам'яті. Незважаючи на спроби нівелювати значущість свята за часів президентства В. Януковича, нині День проголошення Акта державної незалежності незмінно залишається найважливішим державним святом в Україні.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Амністія в Україні: скільки засуджених звільнили за час незалежності *[Електронний ресурс]: Слово і діло. – Режим доступу: https://www.slovoidilo.ua/2021/07/09/infografika/suspilstvo/amnistiya-ukrayini-ilkyzasudzhenyx-zvilnyly-chas-nezalezhnosti. (дата звернення: 4.12.2021).*

Вихід один *– диверсифікувати експорт // Голос України. – Вип. 158.– С. 7.*

Голос громадян *// Голос України. – 1995. – Вип. 160. – С. 4*

День незалежності *// Голос України. – 1991. – Вип. 137. – С. 2*

До дня незалежності *// Голос України. – 1991. – Вип. 136. – С. 2*

З повноліттям! *// Голос України. – 2009. – Вип. 158. – С. 5*

Кобзар у Криму *// Голос України. – 1997. – Вип 158. – С. 2*

Нас визнали в світі, і ми реально впливаємо на міжнародну політику *// Голос України. – 1994. – Вип. 160. – С. 3*

Національний музей історії України (далі – НМІУ). *– Фонди. – Колекційний опис № 525.*

НМІУ. *– Фонди. – Колекційний опис № 528/1а.*

НМІУ. *– Фонди. – Колекційний опис № 535.*

Перші нагороди суверенної України *// Голос України. – 1992. – Вип. 161. – С. 4*

Пилипенко Я. *Найдорожчий День Незалежності України [Електронний ресурс]: Dozorro. – Режим доступу: https://https://dozorro.org/blog/najdorozhchij-den-nezalezhnosti-ukrayini (дата звернення: 21.06.2022).*

Поверніть маяки! *// Голос України. – 2011. – Вип. 157. – С. 1*

Постанова Верховної Ради Української РСР «Про день незалежності України» № 2143-XII *[Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний портал парламенту України. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2143-12#Text (дата звернення: 30.11.2021).38*

Постанова Верховної Ради Української РСР «Про день проголошення незалежності України» *[Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний портал парламенту України. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/56-12#Text (дата звернення: 30.11.2021).*

У серпні 2014 року Росія організувала пряме вторгнення на Донеччину *[Електронний*

ресурс]: Укрінформ. – Режим доступу: https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/2285766-u-serpni-2014-roku-rosia-organizuvalaprame-vtorgnenna-na-doneccinu-gpu.html (дата звернення: 21.06.2022).

***Указ Президента України** // Голос України. – Вип. 160. – С. 2*

***Указ Президента України «Про амністію з нагоди річниці проголошення незалежності України»** [Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний портал парламенту України. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/395/92#Text) (дата звернення: 4.12.2021).*

***Ціна на блакитне паливо залишиться колишньою //** Голос України. – 2012. – Вип. 159. – С. 11*

***Чим багаті, тим і раді** // Голос України. – 1993. – Вип. 160. – С. 3*

***20-річчя Незалежності об'єднало наше суспільство** // Голос України. – 2011. – Вип. 157. – С. 2*

Олена Буняк
завідувачка відділу документальних фондів
та фотоматеріалів,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Olena Bunyak
Head of the Department of
Documentary Funds and Photo Materials,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ВІТАЛЬНІ АДРЕСИ ДО 70-РІЧЧЯ АРХІТЕКТОРА ОЛЕКСАНДРА ВЕРБИЦЬКОГО В ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ ТА ЦЕНТРАЛЬНОГО ДЕРЖАВНОГО АРХІВУ-МУЗЕЮ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ ЙОГО АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНОЇ ТА НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

CONGRATULATIONS ON THE 70TH ANNIVERSARY OF ARCHITECT OLEKSANDR VERBYTSKYI IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE AND CENTRAL STATE ARCHIVE-MUSEUM OF LITERATURE AND ART OF UKRAINE AS A SOURCE OF HIS ARCHITECTURAL, SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES

Анотація

У статті йдеться про вітальні адреси на пошану відомого українського архітектора Олександра Вербицького з нагоди його 70-річного ювілею, які зберігаються в Національному музеї історії України та Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва. Ці матеріали свідчать про архітектурний талант Майстра, різноманітність проєктів, у спорудженні яких той брав участь (Політехнічний інститут, Державний банк, Залізничний вокзал та ін.), та його успішну науково-педагогічну діяльність.

Ключові слова:
архітектор, ювілей, вітальна адреса, Національний музей історії України, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

Abstract

The article deals with congratulations in honour of the famous Ukrainian architect Oleksandr Verbytskyi on his 70th anniversary stored in the National Museum of the History of Ukraine and the Central State Archive-Museum of Literature and Art. These materials testify to the architectural talent of the Master, the variety of

projects he participated in (the Polytechnic Institute, the State Bank, the Railway Station etc.), as well as his successful scientific and pedagogical activities.

Keywords:
architect, anniversary, welcome address, National Museum of the History of Ukraine, Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine.

У Національному музеї історії України (далі – НМІУ) зберігається меморіальний комплекс документально-речових матеріалів відомого українського архітектора, дійсного члена Академії архітектури Української РСР, професора Вербицького Олександра Матвійовича (1875–1958). Це документи, фотографії, нагороди, особисті речі архітектора, які 1959 р. до музею передала його сестра Гарт Марія Матвіївна[1]. Великий архів О. Вербицького зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМУ). Це 587 справ, що складаються із 2908[2] документів і формують фонд № 11 «Вербицький О. М. Український радянський архітектор».

Олександр Вербицький народився 14 вересня 1875 р. в м. Севастополі в родині службовця. Батько майбутнього архітектора, Матвій Іванович, після закінчення Санкт-Петербурзького військового училища, яке готувало військових топографів та інженерів-кондукторів, за певний час переїхав до Севастополя, де працював техніком-будівельником та землеміром[3]. Матір Олександра, Катерина Іванівна, опікувалася домашнім господарством та вихованням дітей. 1892 р., після закінчення севастопольського Костянтинівського реального училища, О. Вербицький вступив до Інституту цивільних інженерів у Санкт-Петербурзі. Після закінчення 1898 р. цього закладу Олександр Матвійович був «удостоенъ званія Гражданскаго Инженера съ правомъ производить работы по гражданско-строительной и дорожной частямъ <...> при поступленіи въ гражданскую службу, получить чинъ X класса»[4]. Також за рішенням Ради Інституту О. Вербицький отримав премію за найкращий архітектурний проєкт, його нагородили срібною та двома золотими медалями, а прізвище та ім'я майбутнього архітектора як «...окончившаго курсъ наукъ первымъ...» закарбували на мармуровій дошці Інституту[5].

[1] Див.: Буняк О. Документально-речова спадщина архітектора Олександра Вербицького у зібранні НМІУ // Науковий вісник Національного музею історії України. Збірник наук. праць. – Вип. 7 / Відп. ред. Б. К. Патриляк. – Київ, 2021. – С. 99–108 [Електронний ресурс]: Вісник НМІУ. – Режим доступу: http://visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/466 (дата звернення: 12.08.2021).
[2] Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМУ). – Ф. 11. – Оп. 1. – Стор. 102.
[3] Там само. – Спр. 212. – Арк. 2.
[4] Національний музей історії України (далі – НМІУ). – Фонди. – РД-2609.

За фахом О. Вербицький почав працювати на будовах Києва, спочатку – на спорудженні Політехнічного інституту, потім – Оперного театру, Державного банку. Самостійну архітектурну діяльність розгорнув на посаді архітектора будівельного відділу Управління Південно-Західних залізниць у Києві. У творчому доробку О. Вербицького – різні за призначенням транспортні, промислові та житлові споруди. Архітектурно-творчу роботу він успішно поєднував із викладацько-педагогічною та науковою діяльністю. Так, у 1924–1930 рр. Олександр Матвійович навчав студентів архітектурного факультету Київського художнього інституту, в 1931–1936 рр. читав лекції з архітектурного проєктування у Київському інженерно-будівельному інституті, впродовж 1937–1955 рр. очолював навчально-творчу майстерню архітектурного проєктування в Київському художньому інституті[6]. За вказаний період підготував чимало висококваліфікованих архітекторів, написав низку статей із питань архітектури. Творча й педагогічна діяльність О. Вербицького відзначена присвоєнням йому вченого звання професора (1937), обранням архітектора дійсним членом Академії архітектури УРСР (1945) та почесним членом Академії будівництва і архітектури (1958).

З нагоди 70-річного ювілею та 45-річчя творчої діяльності академік Академії архітектури, професор О. Вербицький отримав, за підрахунками самого ювіляра, 17 вітальних адрес та 26 телеграм[7]. Вони є історичним джерелом для дослідження архітектурного таланту, будівельної майстерності та успішної науково-педагогічної діяльності Майстра. Ця стаття ставить за мету детально проаналізувати та ввести до наукового обігу означені вітальні адреси, що зберігаються у фондовій групі НМІУ «Рукописні документи» як такі, що не були опубліковані раніше, представляють значний науково-експозиційний інтерес та мають історичну й високу художню цінність. Перший документ, який розглянемо, – це «Вітальна адреса дійсному члену Академії Архітектури, професору Вербицькому О. М. від Академії наук УРСР»[8], виготовлена на двох аркушах цупкого білого паперу, текст рукописний, чорнило чорного та червоного кольорів, 52 рядки, українською мовою, розміщений на 2-й та 3-й сторінках. У вітанні йдеться: «Високоповажний, Олександре Матвійовичу, Академія Наук УРСР палко вітає Вас з 70-річчям з дня Вашого народження і 45-річчям Вашої творчої діяльності... щиро бажає Вам ще довгих років діяльності, такої ж багатої на шукання і щас-

[5] Там само.
[6] Лебедєв Г. Архітектор, учений, педагог (до 125-річчя від дня народження О. М. Вербицького) // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Наук. збірник. – Вип. 7. – Київ, 2000. – С. 241–245.
[7] ЦДАМЛМУ. – Ф. 11. – Оп. 1. – Спр. 302. – Арк. 1.
[8] НМІУ. – Фонди. – РД-2601.

ливі творчі знахідки, і нагороджуваної таким же визнанням і шаною»[9]. Внизу містяться підписи президента Академії наук УРСР О. Богомольця, віцепрезидентів – О. Палладіна та Є. Патона. Текст оздоблено ініціалом, заставкою та кінцівками. На 1-й сторінці в центрі зображено лаврову гілку та вказано дати: «1875–1945». Документ вкладено в червону папку, на титульному боці якої золотавим шрифтом надруковано: «Академія Наук УРСР. Дійсному членові Академії Архітектури УРСР О. М. Вербицькому. 1875–1945». **(Рис. 1)**

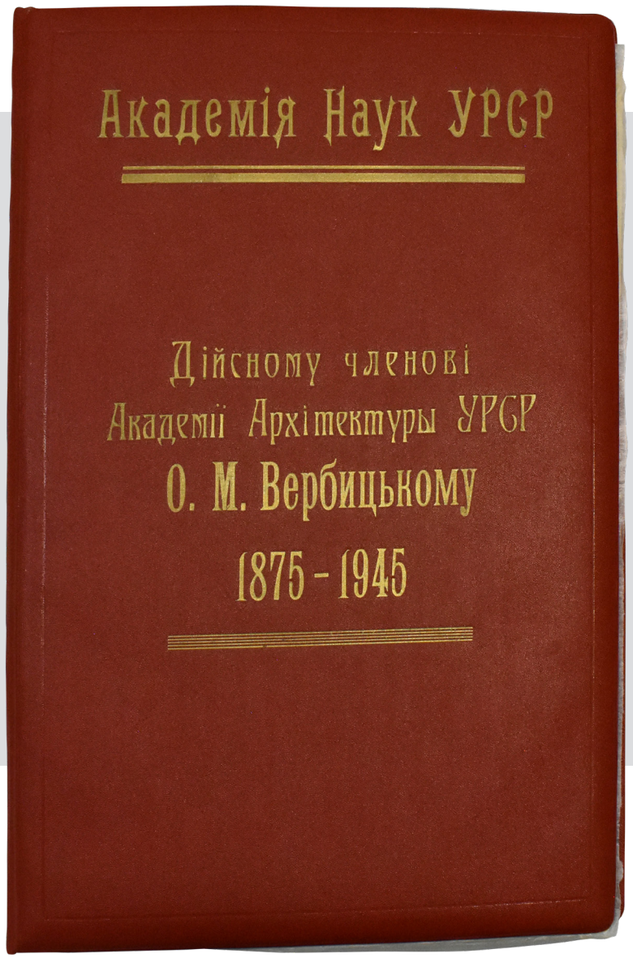


***Рис. 1. Вітальна адреса** дійсному члену Академії архітектури, професору Вербицькому О. М. від Академії наук УРСР*

Наступний документ є дуже цікавим із науково-експозиційного погляду – це «Вітальна адреса дійсному члену Академії Архітектури професору Вербицькому О. М. від колективу Управління в справах архітектури при РНК УРСР»[10]. Означене Управління створили 1943 р. з метою здійснення державного керівництва архітектурними роботами щодо відбудови міст і сіл та збереження їхніх історичних обрисів. Документ виготовлено на одному аркуші міцного білого паперу, текст рукописний, чорне чорнило, 23 рядки, українською мовою. У вітанні йдеться про те, що колектив співробітників Управління палко вітає ювіляра з нагоди 70-річчя та бажає «багато років щасливого життя і успішної праці для процвітання нашої Батьківщини..»[11]. Під тестом – 26 підписів (нерозшифрованих). Документ вкладено в жовто-сіру паперову папку, на титульному боці якої на площині, обмеженій прямокутною рамкою коричневого кольору із геометричним малюнком, розміщено рукописний текст чорнилом бронзового кольору: «Вербицькому Олександру Матвійовичу від колективу співробітників Управління в справах архітектури при РНК УРСР». Паперову папку вкладено в дерев'яну світло-коричневу папку, яка з лицьового боку оздоблена різьбленою розетою та орнаментом із геометрично-квіткових елементів, а також інкрустована перламутром і бісером блакитного та білого кольорів. З тильного боку папка оздоблена композицією із лаврового вінка і п'ятикутної зірки та пірографічним текстом, у якому йдеться, що скриньку виготовлено 1945 р. в артілі «Гуцульщина» Станіславської обл. різьбярем Миколою Кіщуком[12]. **(Рис. 2)**

***Рис. 2. Вітальна адреса** дійсному члену Академії архітектури професору Вербицькому О. М. від колективу Управління у справах архітектури при РНК УРСР*

[9] Там само. – РД-2601.

[10] Там само. – РД-2598.
[11] Там само.
[12] Кіщук Микола Зіновійович (1919–1998) – майстер точіння, художнього різьблення та інкрустації по дереву, член Національної спілки художників України (1960).

Ще один документ на пошану ювіляра – «Вітальна адреса дійсному члену Академії Архітектури професору Вербицькому О. М. від колективу співробітників Академії Архітектури»[13]. Документ виготовлено на двох аркушах цупкого жовтувато-білого паперу, текст рукописний, чорне чорнило, 45 рядків, українською мовою, розміщений на 1-й та 3-й сторінках. Колектив співробітників Академії архітектури, вітаючи ювіляра, висловив сподівання, що він і надалі буде «...віддавати свої знання й кипучу енергію розрішенню тих грандіозних завдань, що стоять сьогодні <...> в справі відбудови міст і сіл нашої Батьківщини»[14]. Текст підписав президент Академії архітектури В. Заболотний, крім нього міститься ще 51 підпис. Документ вкладено в картонну папку, яка зовні обтягнено муаровою тканиною коричневого кольору. Документ та паперова папка вкладено у тверду папку темно-зеленого кольору, яку з лицьового боку оздоблено накладною срібною пластиною. На пластині вигравійовано текст російською мовою: «Академику архитектуры Александру Матвеевичу Вербицкому в день юбилея. Академия Архитектуры УССР». Над текстом – римська цифра «LXX», оздоблена лавровим вінком, та дати «1875–1945». У верхньому лівому куті пластини – рельєфне зображення воїна, озброєного бердишем, решту кутів оздоблено закрутами та фігурними лініями. Також на пластині вибито іменник майстра у вигляді прямокутного щитка із позначками, що не читаються, та клеймо проби срібла у вигляді овального щитка із жіночим профілем, зображеним праворуч, та з позначкою «дельта» й числом «84». **(Рис. 3)**

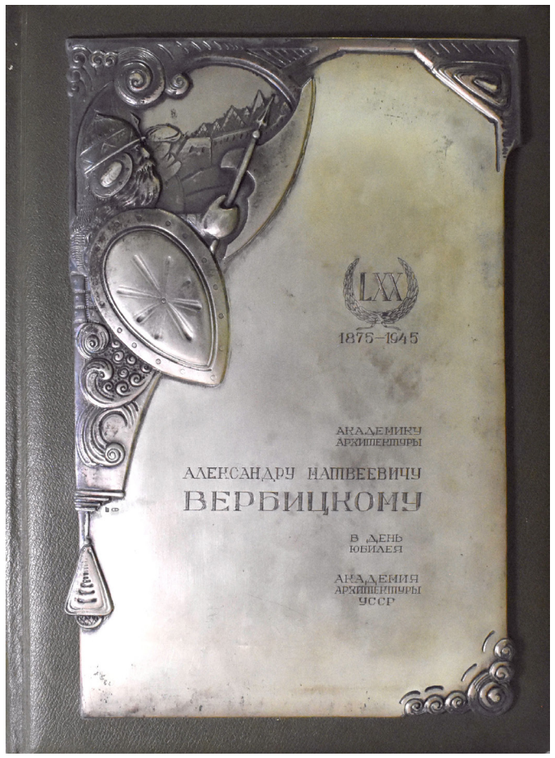


Рис. 3. Вітальна адреса *дійсному члену Академії архітектури професору О. М. Вербицькому від колективу Управління у справах архітектури при РНК УРСР*

[13] НМІУ. – Фонди. – РД-2599.
[14] Там само.

Четверту вітальну адресу, що зберігається у НМІУ, надіслано від президії Спілки радянських архітекторів України[15]. Її виготовили на одному аркуші цупкого білого паперу, складеному вдвоє. Текст рукописний, фіолетове чорнило, 17 рядків, українською мовою, розміщений на 3-й сторінці. Вітання розпочинається словами: «Дорогий Олександр Матвійович! В день Вашого сімдесятиріччя з дня народження і сорокап'ятиріччя Вашої архітектурної і педагогічної діяльності архітектори України від всього серця вітають Вас...» і закінчується рядками: «Тісно стискуємо Вашу дорогоцінну руку майстра і бажаємо бачити Вас багато років таким же бадьорим, яким ми звикли Вас бачити завжди». Текст скріплено підписами членів президії Спілки радянських архітекторів України: Г. Головка, Я. Штейнбера, Н. Манучарової, В. Новикова. На титульній сторінці, оздобленій петриківським розписом із червоних і блакитних квітів та сріблясто-коричневого листя, в центрі міститься напис червоним та коричневим чорнилом п'ятьма рядками: «Дорогому Олександру Матвійовичу Вербицькому в день Вашого ювілею». Вітальна адреса на 2-й та 3-й сторінках оздоблена орнаментами тими самими технікою та кольором, як і на титульній сторінці. **(Рис. 4)**

Досить цікава вітальна адреса й від Президії правління Спілки радянських художників України[16], що зберігається у ЦДАМЛМУ. В межах теми, що досліджується, авторка вважає за необхідне подати повний текст означеного документа.

«Шановний
Олександре Матвійовичу!

Президія правління Спілки Радянських Художників України палко вітаючи і поздоровляючи Вас, в знаменну дату – Вашого 70-річчя з дня народження та 45-річчя визначної архітектурної і педагогічної діяльності, приносить Вам щире визнання й пошану до Вашої високоцінної праці.
Вам належить такий популярний зразок радянської зодчості на Україні, як споруда Київського вокзалу.
За довгі роки своєї педагогічної праці в архітектурних, будівельних та художніх ВИШах, Ви виховали і виростили велику когорту архітекторів Радянської України, багато з яких наслідувавши Ваші прекрасні традиції і являючись видатними архітекторами України, успішно працюють, збагачуючи доробок українсько- го радянського архітектурного мистецтва.

[15] НМІУ. – Фонди. – ТКВ-20754.
[16] ЦДАМЛМУ. – Ф. 11. – Оп. 1. – Спр. 286. – Арк. 1.

Шановний, Олександре Матвійовичу! Від щирого серця бажаємо Вам довгих років здоров'я і плідної праці на користь іславу нашої соціалістичної Батьківщини».

Вітальний текст підписали В. І. Касіян, А. Г. Петрицький, О. О. Шовкуненко, К. Д. Трохименко, М. Г. Дерегус, М. Г. Лисенко, С. Є. Раєвський.

Вітаючи ювіляра, Президія правління Спілки радянських художників України насамперед наголосила на тому, що О. Вербицький є автором проєкту сучасної споруди Київського залізничного вокзалу (1928–1932). Під час війни 1941–1945 рр. вокзал зазнав руйнувань. При відбудові змінили основні інтер'єри за проєктом архітектора Г. Домашенка[17] Також у вітанні йдеться про велику заслугу О. Вербицького у вихованні талановитих українських архітекторів. Як відомо, серед його учнів були М. Гречина, Й. Каракіс, М. Холостенко, П. Костирко та ін.

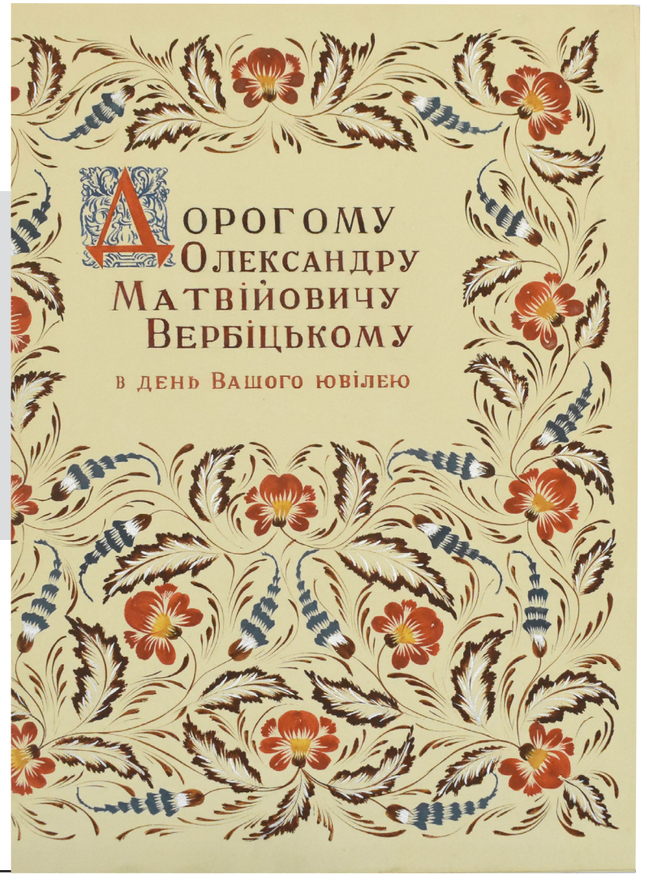


Рис. 4. Вітальна адреса *дійсному члену Академії архітектури професору Вербицькому О. М. від президії Спілки радянських архітекторів України*

[17] Лебедєв Г. Вказ. праця. – С. 244.

Щодо інших вітальних адрес, які зберігаються у ЦДАМЛМУ, доцільно обмежитися лише їхнім переліком із наведенням найяскравіших цитат із текстів.

Професорсько-викладацький склад і студентство Київського державного художнього інституту, вітаючи професора О. Вербицького з ювілеєм, наголосили, що глибока принциповість, багатогранний архітектурно-будівельний досвід і зразкова відданість справі стали основою для створення Київської архітектурної школи[18]. У вітальній адресі академіку архітектури О. Вербицькому від Київського інженерно-будівельного інституту професорсько-викладацький колектив, службовці та студенти всіх факультетів палко відзначали ювіляра як «старейшего учителя, основоположника Института и выдающегося зодчего Украины»[19], чия педагогічна діяльність майже чверть століття була пов'язана із заснуванням та розвитком архітектурного факультету інституту. Аспіранти та співробітники Інституту аспірантури Академії архітектури УРСР, вітаючи свого директора – академіка О. Вербицького, зазначили, що він для них став прикладом майстра, який постійно перебуває у пошуку нового, повністю віддається роботі й безперечно вказує шлях до живої повноцінної творчості[20]. Творчий колектив «Діпроміст» [Державний інститут проєктування міст. – Авт.] та бюро Спілки радянських архітекторів, вітаючи ювіляра, зауважили, що 45 років творчої діяльності – це не тільки велика праця художника й архітектора, «это серьезный вклад в дело архитектуры и строительства»[21]. Співробітники Державного інституту із проєктування житлового й цивільного будівництва, вітаючи О. Вербицького із 70-річчям, наголосили, що архітектори інституту, «в большинстве своем Ваши ученики», і весь колектив високо цінують досягнення ювіляра в його творчій діяльності, завдяки якій у нашій країні з'явилися «десятки замечательных сооружений, достойных украсить наши города»[22]. Колектив архітекторів Київського відділення Всесоюзного тресту «Міськбудпроект» у своїй вітальній адресі наголошує, що «целая плеяда советских архитекторов – Ваших учеников – обязана Вам своими высокими творческими достижениями...»[23]. Колектив співробітників «Діпросільбуд» [Державний інститут проєктування сільського будівництва. – Авт.], звертаючись до ювіляра з вітанням, наголосив, що «Ваша энергия и строительный опыт <...>

[18] ЦДАМЛМУ. – Ф. 11. – Оп. 1. – Спр. 286. – Арк. 1.
[19] Там само. – Спр. 290. – Арк. 4.
[20] Там само. – Спр. 288. – Арк. 1.
[21] Там само. – Спр. 298. – Арк. 2.
[22] Там само. – Спр. 291. – Арк. 2.
[23] Там само. – Спр. 300. – Арк. 1.

особенно ценны нам теперь в период огромных строительных задач по восстановлению нашей страны...»[24]. Колективи Архітектурних майстерень м. Києва та Техніко-експертної ради міськвиконкому вітальний текст архітектору О. Вербицькому завершили словами: «...Вы своими знаниями, опытом и чутким отношением <...> снискали любовь и уважение всей архитектурной общественности»[25]. Колектив Одеського відділення Союзу радянських архітекторів, звертаючись із вітанням до ювіляра, висловив впевненість, що «присвоенное Вам высокое звание академика Украинской Академии архитектуры вдохновит Вас и умножит Ваши силы для дальнейшей славной работы зодчего, которой Вы посвятили всего себя»[26]. Архітектори Харкова, вітаючи О. Вербицького з ювілеєм, зазначили: «Высоко принципиальное отношение к творчеству в области архитектуры, как по линии практической, так и теоретической, всегда восхищало архитекторов Харькова и служило им прекрасным образцом для их собственной работы»[27]. У вітанні академіку архітектури О. Вербицькому від Народного комісаріату освіти УРСР наголошено: «З особливою пошаною відмічаємо Вашу постійну допомогу в справі будівництва культурно-освітніх закладів на Україні...»[28]. Також вітальні адреси ювіляру надійшли від співробітників Майстерні архітектурної кераміки Академії архітектури[29], Дорожньої проєктної контори Південно-Західної залізниці[30], Управління у справах Вищої школи при РНК УРСР[31] наукових працівників Українського інституту комунальної гігієни[32]. Незважаючи на те що день народження Олександра Вербицького був 14 вересня [27 вересня за новим стилем. – Авт.], на більшості вітальних адрес зазначена інша дата – 24 листопада. Ймовірно, що саме цього дня були заплановані урочистості з нагоди вшанування Майстра.

Вшановуючи ювіляра, Народний комісаріат шляхів сполучення СРСР видав наказ № 1193 від 10.12.1945 р. про нагородження архітектора О. Вербицького знаком «Почетному железнодорожнику» за бездоганну та плідну роботу на залізничному транспорті впродовж 30 років, «оказываемую помощь в настоящее время по оформлению вокзалов Юго-Западной ж. д.», та з нагоди 70-річчя з дня народження[33]. Нагрудний знак (№ 69664)[34] та посвідчення[35] до нього зберігаються у фондових колекціях НМІУ.

Таким чином, у цій статті представлено та проаналізовано 20 вітальних адрес (з них 4 зберігаються у НМІУ, решта – у ЦДАМЛМУ) на пошану відомого українського архітектора, академіка архітектури, професора Олександра Матвійовича Вербицького з нагоди 70-річчя з дня народження та 45-річчя творчої праці. Відмінності у бік збільшення із зазначеною кількістю можна пояснити тим, що до означеного списку не внесено три вітальні адреси, а саме: від президії Спілки радянських архітекторів України[36], від співробітників Майстерні архітектурної кераміки Академії архітектури[37] та від Дорожньої проєктної контори Південно-Західної залізниці[38].

Вітальні адреси, що надійшли від державних органів виконавчої влади, архітектурних спілок, наукових установ, будівельних організацій тощо, розкривають широкий діапазон архітектурно-творчої та будівельної діяльності О. Вербицького – прихильника конструктивного модерну у поєднанні з національною символікою. Також більшість вітальних адрес засвідчують, що О. Вербицький дуже відповідально ставився до підготовки та виховання архітектурно-будівельних кадрів, на що вказують слова вдячності від колишніх вихованців, професорсько-викладацьких колективів та студентів навчальних закладів, у яких працював архітектор.

Отже, представлені в цій статті вітальні адреси з нагоди 70-річчя з дня народження та 45-річчя творчої праці відомого українського архітектора О. Вербицького мають науково-історичну та художню цінність, свідчать про його архітектурний талант, будівельну різноманітність його проєктів, високу майстерність та успішну науково-педагогічну діяльність.

[24] Там само. – Спр. 299. – Арк. 2.
[25] Там само. – Спр. 293. – Арк. 3.
[26] Там само. – Спр. 296. – Арк. 1зв.
[27] Там само. – Спр. 297. – Арк. 1.
[28] Там само. – Спр. 301. – Арк. 2.
[29] Там само. – Спр. 294. – Арк. 1.
[30] Там само. – Спр. 295. – Арк. 1, 2.
[31] Там само. – Спр. 287. – Арк. 1.
[32] Там само. – Спр. 292. – Арк. 1.
[33] Там само. – Спр. 275. – Арк. 1.
[34] НМІУ. – Фонди. – МДМ-728.
[35] Там само. – РД-2604.
[36] Там само.– ТКВ-20754.
[37] ЦДАМЛМУ. – Ф. 11. – Оп. 1. – Спр. 294. – Арк. 1.
[38] Там само. – Спр. 295. – Арк. 1, 2.

УДК 0.69.01+902

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Буняк О. *Документально-речова спадщина архітектора Олександра Вербицького у зібранні НМІУ // Науковий вісник Національного музею історії України. Збірник наук. праць. – Вип. 7 / Відп. ред. Б. К. Патриляк. – Київ, 2021. – С 99–108 [Електронний ресурс]: Вісник НМІУ. – Режим доступу: http://visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/466 (дата звернення: 12.08.2021).*

Лебедєв Г. *Архітектор, учений, педагог (до 125-річчя від дня народження О. М. Вербицького) // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Наук. збірник. – Вип. 7. – Київ, 2000. – С. 241–245.*

Національний музей історії України. *– Фонди. – МДМ-728, РД-2598, РД-2599, РД-2601, РД-2604, РД-2609, ТКВ-20754.*

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. *– Ф. 11. – Оп. 1. – Спр. 102, 212, 275, 286–288, 290–302.*

Катерина Валентирова
докторка філософії,
провідна наукова співробітниця
науково-дослідного відділу збереження фондів
сектору середньовічної археології,
Національний музей історії України

Kateryna Valentyrova
PhD,
Leading Researcher,
Research Department of Preservation of Funds,
Sector of Medieval Archaeology,
The National Museum of the History of Ukraine

АРХЕОЛОГІЯ В МУЗЕЇ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ТА ПРЕЗЕНТАЦІЇ АРХЕОЛОГІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ У МЕЖАХ МУЗЕЙНИХ УСТАНОВ

ARCHAEOLOGY IN MUSEUM: CONTEMPORARY TRENDS IN RESEARCH AND PRESENTATION OF ARCHAEOLOGICAL MATERIALS IN MUSEUM SPACE

Анотація

Принципи роботи з археологічними матеріалами в межах музейних установ протягом останніх десятиліть знайшли переосмислення в роботах фахівців з різних країн. Розвиток археології як науки, методології музейної справи та наукової думки загалом дозволяють глибше розкривати інформаційний потенціал археологічних колекцій і використовувати його для формування у відвідувачів актуальних знань щодо минулого, критичного мислення, а також свідомого ставлення до культурної та археологічної спадщини. Аналіз сучасних підходів до взаємодії музеїв із археологічними матеріалами та їхня адаптована інтеграція до практики українських музейних установ відповідного спрямування можуть значно розширити можливості останніх у контексті реалізації наукових та просвітницьких завдань.

Ключові слова:

археологічні матеріали, музей, публічна презентація, популяризація науки, актуальні підходи.

Abstract

The principles of working with archaeological materials within museum institutions have been reinterpreted in the works of specialists from different countries in the recent decades. The development of archeology as a science, the methodology

of museum work and scientific thought in general allow to reveal the informational potential of archaeological collections more deeply and use it to form the visitors' current knowledge about the past, critical thinking, as well as conscious attitude to cultural and archaeological heritage. The analysis of modern approaches to the interaction of museums with archaeological materials and their adapted integration into the practice of the Ukrainian museum institutions of the corresponding direction can significantly expand the possibilities of the latter in the context of the implementation of scientific and educational goals.

Keywords:
archaeological materials, museum, public presentation, popularization of science relevant approaches.

Археологічні предмети становлять значну частину матеріалів, що зберігаються у фондах та представлені в експозиціях Національного музею історії України. Як і будь-яка категорія музейних предметів, із одного боку, вони є об'єктами уваги в контексті низки заходів, пов'язаних із обліком, зберіганням та науковим опрацюванням, з іншого – широко використовуються в експозиційній та, відповідно, культурно-освітній діяльності музею. При цьому археологічні знахідки як джерела інформації мають специфічні особливості, бачення яких динамічно змінюється в науковому середовищі протягом останніх десятиліть. Вдала адаптація потенціалу археологічних колекцій до обумовлених відповідною концепцією музейних реалій може відбуватися за різними сценаріями, про що свідчить світова практика. Проте розуміння актуальних підходів до інтерпретації археологічного джерела є її незмінною основою.

В інформаційному просторі накопичилася значна кількість зарубіжних матеріалів, породжених дискусією навколо сучасної філософії взаємодії музею та археології. З одного боку, вони акумулюють у собі відповідний досвід інституцій та дослідників різних держав, із іншого – відображають тенденції глобальних змін, що виходять за межі сфер науки, культури й освіти. Побудова результативної та актуальної стратегії роботи з археологічним джерелом у межах музейної установи вимагає вивчення означених напрацювань із урахуванням локальних особливостей і традицій. Завдання цієї статті – на основі аналізу сучасних підходів визначити особливості та сформулювати актуальні принципи роботи з археологічними предметами в музейному просторі.

Нині археологічні колекції України здебільшого представлені в загальноісторичних, спеціалізованих археологічних і краєзнавчих музеях. Згідно із законодавством, перші два типи закладів належать до категорії історичних музеїв, останній – до так званих комплексних (Закон України «Про музеї та музейну справу», Р. II, ст. 6)[1]. При цьому відмінність ролей, які предмети археології відіграють у діяльності означених установ, на практиці полягає здебільшого у відсотку інформаційного простору, який вони заповнюють. Підхід до такого специфічного типу джерел є спільним – вони використовуються для ілюстрації матеріальної культури минулого, характерної для певного історичного періоду. Корені цієї ситуації, насамперед, сягають особливостей традиційної для радянського та пострадянського наукового середовища взаємодії історії та археології як дослідницьких галузей. Археологія тривалий час вважалася спеціальною історичною дисципліною, формою наукового пошуку, основним завданням якого було накопичення об'єму матеріальних джерел, необхідних для історичних досліджень. Таке бачення є далеко не єдиним. Тривалість теоретичних дискусії навколо предмета та завдань археології налічує майже сто років. Їхній зміст частково підсумував у першому томі своєї "Теоретичної археології" Л. С. Клейн[2]. Термінологічні та структурні відмінності в системі наук про минуле в різних країнах та школах є даниною традиції. Так, наприклад, у навчальному посібнику «Археологія. На початку» дослідники Б. Фаган та К. ДеКорс, презентуючи північноамериканську традицію, зауважують, що археологія є частиною антропології, і визначають останню як наукове дослідження людства в найширшому розумінні. Роль історії при цьому зводиться до вивчення писемних джерел. Також Б. Фаган та К. ДеКорс справедливо підкреслюють той неспростовний факт, що археологія у своєму розвитку досягла рівня складної, технологічно місткої, інтерактивної галузі, яка вивчає артефакт, починаючи від етапу виявлення та вилучення з культурного шару й завершуючи його найскладнішими інтерпретаціями, зокрема, із залученням міждисциплінарних підходів[3]. Так, можна стверджувати, що презентація відповідних матеріалів у межах музею має передавати насамперед саме результати їхнього дослідження як предметів археології, оскільки такий підхід найкраще розкриває інформаційний потенціал цих матеріалів.

Проблема переосмислення місця археологічних колекцій у музейному просторі загалом характерна для всієї європейської наукової спільноти. Протягом XIX – початку XX ст., з появою путівника К. Ю. Томпсона (1836), матеріалів, породжених дискусією О. Монтеліуса та С. Мюлле-

[1] Закон України «Про музеї та музейну справу» від 29 червня 1995 р. [Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний портал парламенту України. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text (дата звернення: 21.06.2022).
[2] Клейн Л. С. Введение в теоретическую археологию. – Книга 1. Метаархеология. – Санкт-Петербург: Бельведер, 2004. – С. 44–49.
[3] Фаган Б., ДеКорс К. Археология. В начале. – Москва: РИЦ Техносфера, 2007. – С. 53–57.

ра[4], а також праць інших провідних фахівців[5], сформувався підхід до впорядкування і, відповідно, презентації археологічних матеріалів, який можна визначити як типолого-хронологічний. Не применшуючи важливості та ключового значення хронології та типології у археології, варто зауважити, що для більшості європейських музеїв ці складові не мають вирішального значення у процесі систематизації та презентації матеріалів. Із розширенням можливостей наукової інтерпретації елементів матеріальної культури час і простір їхнього побутування посіли місце утворювачів системи координат, факторів визначення місця певного епізоду в історії події, розкриття змісту якого є окремим ключовим завданням[6].

Очевидним є зв'язок між концепцією музею та особливостями дослідження і презентації в межах простору археологічних колекцій закладу. Проблема визначення мети та завдань діяльності музеїв із урахуванням викликів, що постали перед ними у XXI ст., нині широко обговорюється. На нашу думку, основну задачу сучасного музею було сформульовано у вступі до збірки «Становлення національних музеїв Європи 1750–2010», опублікованої у Швеції 2011 р. Як зазначає автор, ця задача полягає у формуванні серед широкої аудиторії наукового та актуального розуміння культурної спадщини[7]. Означена теза апелює не тільки до ідеї загальнодоступного наукового знання, а й ставить важливе питання поширення засад критичного мислення, яке є основою, зокрема, громадянського суспільства. У роботі «Музейна археологія» Х. Свейн зауважує, що сучасний музей прагне передати реальну подію, що відбулася в реальному місці та часі минулого, в іншому місці та іншому часі, використовуючи об'єкти, що колись були реальними[8]. Це підкреслює думку про те, що забезпечення музейною установою діалогу між артефактами та відвідувачами повинно базуватися на попередніх комплексних дослідженнях, які дозволять презентувати науково обґрунтовану, максимально об'єктивну реконструкцію певного епізоду минулого. Іншими словами, представлення археологічних матеріалів у межах сучасної музейної установи є результатом адаптації для сприйняття широким колом відвідувачів складного наукового продукту.

[4] Клейн Л. С. Археологическая типология. – Ленинград: ЛФ ЦЭНДИСИ. ЛНИАО, 1991. – С. 4–5.
[5] Barker A. W. Exhibiting archaeology: archaeology and museums // Annual review of anthropology. – 2010. – Vol. 39. – P. 293–295.
[6] Haller A. Visualising the imageless past: film and audio-visual media in Archaeological museum // Cinergie – Il cinema e le altre arti. – 2018. – № 14. – P. 19.
[7] Building national museums in Europe 1750–2010. – 2011. – EuNaMus report № 1. – Linköping: Linköping University Electronic Press. – P. 1.
[8] Swain H. An introduction to museum archaeology. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – P. 214.

Ще один важливий аспект функції музейних установ у контексті презентації археологічних джерел – формування уявлення про специфіку та особливості наукового процесу. Як зазначають автори колективної монографії «Археологія в суспільстві» С. Неш та Н. О'Меллі, музей має формувати у відвідувачів уявлення не тільки про археологічну спадщину людства у відповідних географічних та хронологічних межах, а й про археологію як науку, про особливості роботи археологів[9]. Це суттєво впливає на підхід до подачі археологічних матеріалів, а також значно розширює тематичне коло, в межах якого вона може відбуватися.

Безумовно, потужність акцентування на археології має безпосередньо залежати від спеціалізації музейної установи, проте навіть музей загального історичного спрямування може дозволити собі глибше розкрити інформаційний потенціал експонатів, презентуючи їх у доречному форматі. Одним із тих підходів, що вже частково використовуються в українських музейних установах, є виставки та частини експозицій, побудовані з використанням феномену контекстів. За приклад може правити презентація знахідки in situ в археологічному контексті. Формування розуміння у відвідувачів важливості фахового проведення польових археологічних досліджень, ролі детальної комплексної фіксації для подальшої інтерпретації знахідок є особливо актуальною в умовах, коли активно відбувається грабування і знищення археологічної та культурної спадщини внаслідок нелегальних, неконтрольованих втручань у культурні шари. Також об'єктом уваги глядача може стати експонат у контексті даних, отриманих під час його лабораторного вивчення та опрацювання. Сучасне археологічне дослідження артефактів передбачає проведення низки хіміко-фізичних аналізів. Певний об'єм інформації формується у процесі здійснення реставраторами реставраційно-консерваційних заходів. Весь цей фактичний матеріал за умови коректно адаптованої презентації, зокрема, з використанням широких можливостей візуалізації може вдало підкреслити те, що навіть неатрактивний предмет здатен бути джерелом важливих із погляду науки даних та викликати інтерес.

Іншим прикладом можуть правити публічні лекції. Значної ефективності, коли йдеться про популяризацію археологічного знання в музейному середовищі, можна досягти, будуючи лекційні матеріали навколо предметів, що експонуються. Такий підхід дає можливість довершити та поглибити враження, отримані відвідувачами під час споглядання

[9] Archaeology in society: its relevance in the modern world / Balachandran S. and others; edited by M. Rockman and J. Flatman. – New York: Springer, 2012. – P. 99.

експонатів, а також проілюструвати причинно-наслідкові зв'язки між різними етапами дослідження артефактів та їхнім існуванням у музейному просторі.

Нині музеї світу та зокрема України широко використовують сучасні можливості аудіовізуальних засобів для доповнення експозицій. Аналізу цього явища присвячена значна кількість робіт фахівців-практиків. Сутність складності імплементації сучасних технологій у презентацію археологічних матеріалів у музеї можна звести до двох важливих аспектів. Першим із них є баланс уваги відвідувачів, яку вони приділяють реальним артефактам та супровідним аудіовізуальним матеріалам. Як зауважила німецька дослідниця А. Хеллер, аудіовізуальні матеріали в експозиції покликані розкрити прихований зміст артефактів[10]. Коли йдеться про археологію, це стає особливо актуальним, оскільки предмети матеріальної культури, існування якої істотно віддалене від сучасного спостерігача в часі, можуть бути складним для сприйняття та розуміння. Технології дозволяють відтворити контексти, про які частково вже мовилося, забезпечити певну динаміку «розповіді», що спрямовує уяву відвідувача у правильному напрямку. Водночас варто зауважити, що сучасні відео-, фото- та інші матеріали значно простіші, а відтак – «привабливіші» для сприйняття середньостатистичного відвідувача, ніж предмети археології. З огляду на це, окремим завданням при використанні аудіовізуальних засобів є фіксація артефактів у центрі уваги без переміщення акцентів на додаткові матеріали.

Другий ключовий момент – якість змісту додаткових матеріалів. Основна функція супровідного аудіовізуального доповнення експозицій – повчальна, а не розважальна, відтак він повинен мати адаптований і водночас суто науковий зміст.

Сучасна наукомістка презентація археологічних матеріалів у музейному просторі є невід'ємним наслідком активної роботи науково-дослідних відділів. Згідно з визначенням Закону України «Про музеї та музейну справу», музей є науково-дослідним та культурно-освітнім закладом, створеним для вивчення, збереження, використання та популяризації музейних предметів і музейних колекцій з науковою та освітньою метою, залучення громадян до надбань національної та світової культурної спадщини[11]. Науково-дослідна роль музейних установ є основною, оскільки реалізація культурно-освітньої місії не є можливою без міцного та змістовно актуального наукового підґрунтя.

[10] Haller A. Op. cit. – P. 19-20.

[11] Закон України «Про музеї та музейну справу» від 29 червня 1995 р. [Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний портал парламенту України. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text (дата звернення: 21.06.2022).

Провідні музейні установи Європи, як-от Британський музей, є потужними науковими центрами, на базі яких відбувається не тільки міждисциплінарне дослідження матеріалів колекцій, а й активний науковий процес, зокрема підготовка аспірантів. Музейні установи України вже мають вдалий досвід міждисциплінарного вивчення експонатів, наукового опрацювання колекцій та навіть польових археологічних досліджень. Подальший розвиток науково-дослідних відділів, їхнє оснащення необхідною матеріально-технічною базою та залучення спеціалістів є необхідною умовою для того, щоб музейні установи виконували свої суспільно важливі завдання. У контексті роботи з археологічною спадщиною це має надзвичайно важливе значення, оскільки інформативна складова археологічних матеріалів є набагато потужнішою за їхні атрактивні можливості, які при цьому є на високому рівні.

Як вже зазначалося, музейні установи відіграють значну роль у розвитку громадянського суспільства. З іншого боку, як відомо, на напрямки діяльності музею об'єктивно впливає суспільний запит, породжуючи ситуації, коли музейні установи фахово висвітлюють теми, які з тієї чи тієї причини викликають інтерес. Водночас у певних випадках простежується деструктивний вплив соціально-політичних чинників на якість презентованих музеєм матеріалів. Серед історичних та сучасних прикладів – держави з тоталітарними ідеологіями, зміст яких, зокрема, визначав і концепції експозицій музейних установ. Також ця проблема є характерною для країн із низьким рівнем розвитку та складною соціополітичною ситуацією, в яких часто, як зазначив у статті «Культурна спадщина та музеї Бразилії: археологічна оцінка» П. П. Фунарі, наука не може бути нейтральним процесом. Цікавим феноменом у цьому контексті є розвинуті країни, де плюралізм думок не тільки розширює бачення матеріалу, а й підвищує ризик появи псевдонаукових інтерпретацій та підходів[12]. Усе це вкотре підтверджує необхідність розвитку та пропагування першочергового значення науково-дослідної складової музейних установ.

Отже, археологічні матеріали є специфічною категорією музейних предметів, взаємодія з якими вимагає від фахівців відповідного підходу. Актуальне бачення роботи з археологічними колекціями в межах музейної установи ґрунтується на усвідомленні стрімкого розвитку археології як науки, який дає можливість значно глибше розкрити інформаційний потенціал матеріалів, що досліджуються, і таким чином сприяти популяризації наукового знання в суспільстві, формуванню комплексного уявлення про археологічну та культурну спадщину. Ілю-

[12] Barker A. W. Op. cit. – P. 297–298.

страція багатокомпонентного процесу дослідження артефактів шляхом використання сучасних методів та технологій є перспективним напрямком для роботи в історичних, археологічних та краєзнавчих музеях України.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Закон України «*Про музеї та музейну справу» від 29 червня 1995 р. [Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний портал парламенту України. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text (дата звернення: 21.06.2022).*

Клейн Л. С. *Археологическая типология. – Ленинград: ЛФ ЦЭНДИСИ. ЛНИАО. 1991 – 442 с.*

Клейн Л. С. *Введение в теоретическую археологию. – Книга 1. Метаархеология. – Санкт-Петербург: Бельведер, 2004. – 470 с.*

Фаган Б., ДеКорс К. *Археология. В начале. – Москва: РИЦ Техносфера, 2007. – 594 с.*

Adren T. *Conversations about the production of archaeological knowledge and community museums at Chunchucmil and Kochol, Yucatán, México // World Archaeology. – 2002. – Vol. 34. – № 2. – P. 379–400.*

Ajjo L. *Modern Turkish national identity in museums: representation analysis in Istanbul museums and heritage sector between 2010–2020. Master thesis. – Uppsala Universitet. 2020. – 78 p.*

Archaeology in society: *its relevance in the modern world / Balachandran S. and others; edited by M. Rockman and J. Flatman. – New York: Springer, 2012. – 317 p.*

Barker A. W. *Exhibiting archaeology: archaeology and museums // Annual review of anthropology. – 2010. – Vol. 39. – P. 293–308.*

Bell J. A. *Museums as relational entities: the politics and poetics of heritage // Reviews in anthropology. – 2012. – № 41. – P. 70–92. DOI: 10.1080/00938157.2012.651072.*

Building national museums in Europe 1750–2010. *2011 // EuNaMus report. – № 1. – Linköping: Linköping University Electronic Press. – 982 p.*

Green J. D. M. *Editorial: museums, collections and archives: confronting the past, facing the future // Palestine exploration quarterly. – 2010. – P. 77-78. DOI: 10.1179/003103210X12736708799957.*

Haller A. *Visualising the imageless past: film and audio-visual media in Archaeological museum // Cinergie – Il cinema e le altre arti. – 2018. – № 14. – P. 17–35.*

Högberg A., Fahlander F. *The changing roles of archaeology in Swedish museums // Current Swedish Archaeology. – 2017. – № 25. – P. 13–19.*

Palombini A., Pescarin S. *Virtual archaeology and museums, an italian perspective // Virtual archaeology review. – 2007. – Vol. 2. – № 4. – P. 151–154.*

Pujol L. Archaeology, *museum and virtual reality // Digithum. – 2004. – № 6. – P. 1–9 [Електронний ресурс]. URL: http://www.uoc.edu/humfil/articles/eng/pujol0304/pujol0304.pdf (дата звернення: 11.11.2021).*

Qassar H. Politics, identity and the social role of museums in Syria *// Museum management and curatorship. – 2020. – № 36 (5). – P. 1–16.DOI: 10.1080/09647775.2020.1723131.*

Savino M. Narrating the «New» History: museums in the construction of the Turkish Republic *// EuNaMus Report. – 2011. – № 4. – P. 253–264.*

Schalda-Hall T. *Editorial: public archaeology // European journal of archaeology. – 1999. – Vol. 2 (2). – P. 147–158.*

Shanks M., Tilley C. *Re-Constructing archaeology. Theory and practice. – Cambridge: Cambridge University Press. 1992. – 312 p.*

Skeates R. *Speaking for the past in the present. Text, authority and learning and archaeology museum // Public archaeology. – 2002. – Vol. 2. – P. 209–218.*

Skeates R. *Museums and archaeology (Leicester readers in museum studies). – Abingdon: Routledge, 2017. – 684 p.*

Swain H. *An introduction to museum archaeology. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 368 p.*

The archaeology of time travel experiencing the past in the 21st century */ Ed. by Petersson B., Holtorf C. – Oxford: Archaeopress Publishing Ltd, 2017. – 316 p.*

The Palgrave handbook of contemporary heritage research */ Ed. by E. Waterton, S. Watson. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – 560 p.*

Walker D. *Decentering the discipline? Archaeology, museums and social media // AP: Online journal in public archaeology. – 2014. – Vol. 1. – P. 77–102.*

Walsh K. *The presentation of the Past. – London–New York: Taylor & Francis e-Library, 2002. – 204 p.*

Анастасія Вітрянська
старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Anastasia Vitryanska
Senior Researcher, Department of Fine Arts and Decorative and Applied Arts
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ЗНАКИ ВЛАСНИКА НА ГРАВЮРАХ І ЛІТОГРАФІЯХ ІЗ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

OWNER'S MARKS ON ENGRAVINGS AND LITHOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE

Анотація

У статті розглядається один із аспектів наукової атрибуції музейного предмета, а саме його історія побутування. Одним із чинників при дослідженні є знак власника, за допомогою якого можна встановити побутування предмета. Існують різновиди таких позначок: для книжкових видань це екслібриси, на творах графіки – рукописні позначки та написи олівцем або чорнилом, проставлені особисто власником антикварного предмета, інскрипти або інші написи, що свідчать про належність тому чи тому власнику, зафіксовані іншою особою, «сухі» (тиснені) та чорнильні штемпелі з монограмами латиницею / кирилицею, повним прізвищем, гербом, назвою установи тощо, а також марки, які також наклеювали на предмети декоративно-ужиткового мистецтва. На прикладі творів графіки з колекції Національного музею історії України авторка здійснює ідентифікацію таких знаків, описує їх та наводить біографічні й історичні довідки про власників.

Ключові слова:

Знак власника, колекціонерський знак, колекціонер, монограма, штемпель, колекція графіки, Національний музей історії України.

Abstract

The article considers one of the aspects of scientific attribution of a museum object, namely its history of existence. One of the factors in the study is owner's mark, which helps to establish an object's history of use. There are different types of such marks: for book editions these are bookplates; for graphic works these are handwritten marks and inscriptions in pencil or ink, affixed personally by the owner of the antique object; inscriptions or captions testifying to the ownership, recorded by another person; «dry» (embossed) and ink stamps with monograms in Latin / Cyrillic, full name, coat of arms, name of the institution, etc.; stamps that were also pasted on decorative and applied art objects. On the example of graphic works from the collection of the National Museum of the History of Ukraine, the author identifies such signs, describes them and provides biographical and historical information about the owners.

Keywords:

Owner's mark, collector's mark, collector, monogram, stamp, collection of graphics, National Museum of the History of Ukraine.

Історія побутування музейного предмета є одним із найважливіших аспектів його атрибуції. Особливо гостро постає проблема атрибуції, коли йдеться про предмети, записані до інвентарних книг у післявоєнні роки, де у графі «Джерело надходження» у кращому разі записано «старі музейні фонди», здебільшого ж записи відсутні взагалі. Як і історію надходження, історію побутування буває важко дослідити. Встановлення цієї інформації відбувається різними шляхами та методами. Зокрема, це звернення до архівних та фото документів, спогадів колекціонерів та меценатів, каталогів виставок XIX та першої половини XX ст. тощо. Одним із чинників при встановленні історії побутування предмета стає саме власницький знак. Власником може бути як приватна особа, так і установа (бібліотека, архів, музей тощо). Якщо йдеться про книжкові видання, дослідникам допомагає екслібрис (книжковий знак власника). На предметах графіки власники ставили чорнильні або «сухі» (тиснені) штемпелі з монограмами латиницею / кирилицею, повним прізвищем, гербом, назвою установи, а також позначки та написи від руки чорнилом або олівцем. Звичайно, такі знаки власника робили не завжди, а деякі монограми та позначки взагалі не можна ідентифікувати за браком каталогів або відсутністю в них окремих колекційних штампів. Серед наукових публікацій (статті, повідомлення тощо) дуже рідко трапляються ті, де теми опису та ідентифікації знака власника були б цілком розкриті.

Досить повний огляд історіографії на тему дослідження колекційних знаків викладено у вступній статті Ольги Вікторівни Власової до книги О. В. Власової та О. Л. Балашової «Владельческие знаки на гравюрах и литографиях. На материале отдела гравюры Государственного Русского музея»[1]. Авторка наводить стислу характеристику наукових

[1] Власова О. В., Балашова О. Л. Владельческие знаки на гравюрах и литографиях. На материале отдела гравюры Государственного Русского музея. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2003. – С.3–5.

досліджень, присвячених вивченню колекційних знаків, викладених у означеній вступній статті.

Європейські дослідники почали вивчати знаки власника наприкінці XVIII ст. Протягом XIX ст. здійснювалися спроби описати та розшифрувати позначки, що трапляються на музейних предметах. Луї Олександр Фаган (1845–1903) – англійський мистецтвознавець, співробітник відділу естампів Британського музею, першим спробував скласти окремий каталог таких знаків і 1883 р. видав книгу «Collector's marks. Department of prints and drawings» («Знаки колекціонера. Відділ естампів та малюнків»).

1921 р. голландський історик і дослідник графіки Фріц Лугт видав у Амстердамі новий довідник «Marques de Collections: (Dessins-Estampes), Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs. Cachets de vente d'artistes décedés. Marques de graveurs apposés après le triage des planches. Timbres d'edition. Etc., Avec Des Notices Historiques sur les Collectionneurs, les Collections, les Ventes, les Marchands et Editeurs, Etc.» («Колекційні знаки: (Малюнки-естампи), штамповані та письмові знаки приватних і державних колекцій. Бренди дилерів, редакторів і друкарень...»). Німецький мистецтвознавець та експерт із гравюри Едвард-Йозеф Весселі 1876 р. створив посібник для збирачів гравюр із опублікованими 52 знаками. Цю працю 1882 р. переклав російською мовою московський колекціонер С. С. Шайкевич, вона з'явилася під назвою «О распознании и собирании гравюр (пособие для любителей). С двумя таблицами монограм». Про «штемпелювання» гравюр писав співробітник Імператорської публічної бібліотеки, російський колекціонер М. Д. Чечулін у своєму звіті про відрядження у квітні-травні 1908 р. «О собраниях эстампов в Парижской Национальной библиотеке и в главных музеях Берлина, Дрездена и Мюнхена». Мистецтвознавець, художній та літературний критик Е. Ф. Голлербах у статті «Коллекционерский знак», яку надрукували в журналі «Советский коллекционер» (№ 7, 1931), зробив спробу охарактеризувати означений термін, вклавши в це поняття не тільки знаки на естампах, а й позначки, ярлики та печатки на картинах і творах декоративно-ужиткового мистецтва. Сучасні дослідження на зазначену тему, що містили публікації окремих знаків на графічних творах, було викладено, наприклад, у каталогах Державної Третьяковської галереї «Рисунок XVIII в.» (1996) та Омського обласного музею образотворчих мистецтв ім. М. О. Врубеля «Коллекция Е. М. Лавренко в отделе редкой книги Омского областного музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля» (2001). Також у журналі «Русское искусство» (№ 4, 2020) з'явилася стаття, присвячена колекції М. К. Тенішевої. У цій розвідці було опубліковано власницькі знаки П. К. Сухтелена та Марії Лейхтенберзької[2].

Помітно, що нині тему колекційного знака на творах графіки детальніше й ширше вивчають російські дослідники. Значно частіше серед тем публікацій українських дослідників трапляється вивчення книжкових знаків (екслібрисів). Так, 2017 р. вийшов друком ґрунтовний каталог Людмили Михайлівни Дениско «Книжкові знаки на книгах із колекції рідкісних видань Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського». У ньому вперше представлено зображення та описи екслібрисів, які засвідчують власність приватних осіб або різних приватних і державних установ на книги, та зафіксовано історію їх надходження до бібліотеки[3]. Є багато публікацій про книжкові знаки з колекцій різних бібліотек та музеїв України, в яких екслібриси розглядають і як знак власника того чи того книжкового зібрання, і як окремий вид графічного мистецтва.

Про існування в Україні окремих каталогів власницьких знаків на творах графіки авторці статті невідомо. Проте варто згадати ґрунтовне наукове видання С. Білоконя[4], присвячене дослідженню колекції П. П. Потоцького, в якому описано його іменні знаки у вигляді штемпеля та позначок олівцем. У каталогах музейних колекцій також можна натрапити на опубліковані знаки колекціонерів. Значно рідше тему вивчення таких знаків висвітлюють у поодиноких наукових статтях, як, наприклад, у розвідці провідної співробітниці Національного музею «Київська картинна галерея» Н. Є. Агеєвої «Автографы из коллекции Юргенсона»[5], в якій досліджено альбом із автографами російських художників із зібрання Е. П. Юргенсона. Встановити власника цього альбому допомогла вкладена в нього картка з пейзажною замальовкою художника К. Горбатова, адресована «Його Високородію Ернесту Петровичу Юргенсону». Такий зразок власницького знаку заслуговує увійти в науковий обіг, хоча його зафіксував і не власник альбому. Ще два приклади, коли позначку зробив не сам власник, опубліковані в науковій статті тієї самої дослідниці[6] та у статті О. Б. Суховарової-Жор-

[2] Власова О. В., Балашова О. Л. Вказ. праця. – С. 3–5.
[3] Дениско Л. М. Книжкові знаки на книгах із колекції рідкісних видань Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Каталог. – Київ, 2017. – 350 с.
[4] Білокінь С. І. Музей України (збірка П. Потоцького): дослідження, матеріали. Монографія. – 3-тє вид., доп. – К., 2006. – 476 с.
[5] Агеева Н. Е. Автографы из коллекции Юргенсона // Антиквар. – 2008. – № 4 (18). – С. 90–97.
[6] Агеєва Н. Є. Колекція Г. І. Квятковського в зібранні Національного музею «Київська картинна галерея» // Праці Центру пам'яткознавства. – 2017. – Вип. 32. – С. 110–118.
[7] Суховарова-Жорнова О. Б. Іконографічні розвідки родинних портретів Рєпніних з Яготина (на матеріалах колекції Національного музею історії України) // Історико-географічні дослідження в Україні. – 2005. – Вип. 8. – С. 287-288 [Електронний ресурс]: Інститут історії України НАН України. – Режим доступу: http://history.org.ua/JournALL/geo/8/19.pdf (дата звернення: 15.04.2021).

нової[7]. В обох випадках помітка зроблена рукою Ф. Ернста. 2019 р. Вітрянська А. В., старша наукова співробітниця Національного музею історії України (далі НМІУ), опублікувала наукове дослідження, в якому було зафіксовано та ідентифіковано власницький знак художника-декоратора Олександра Миколайовича Беклемішева на трьох офортах із колекції НМІУ[8].

У цій статті авторка продовжує вивчення знаків власника на гравюрах і літографіях із колекції НМІУ. Означене дослідження містить описи знаків, їхню ідентифікацію, а також біографічні та історичні довідки про власників та їхні колекції. Колекційні знаки у статті представлені позначками, зробленими особисто власниками; позначками, що належать видавництвам; інскриптами або іншими написами, що свідчать про належність тому чи тому власнику.

Близько половини колекції графіки Національного музею історії України походить із зібрання Павла Платоновича Потоцького (1857–1938), відомого колекціонера, військового історика, поціновувача української культури та історії. 1926 р. діяч подарував свою колекцію Наркомату освіти УСРР. Більшість гравюр і літографій присвячена військовій тематиці: побут військових, портрети військових, батальні сцени низки воєн: наполеонівських, російсько-турецьких, кримської, російсько-японської, Першої світової. На багатьох аркушах П. П. Потоцький проставив олівцем власний іменний знак у вигляді двох схрещених латинських літер P. Також він додатково зафіксував порядковий номер та загальну кількість аркушів (?) через дріб, вартість, вказав рідкісність та цінність твору. Наприклад, «оч. ред. ц.», «б. редкость» тощо, що розшифровуються як «оч[ень] ред[кая] ц[енность]» та «б[ольшая] редкость» відповідно. **(Рис. 1)**

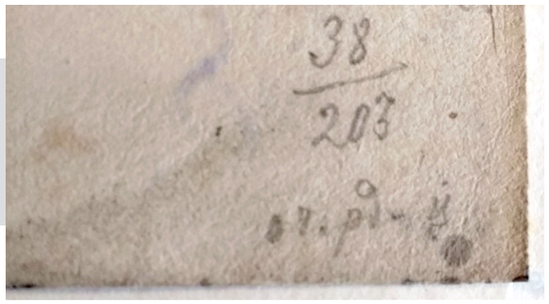


Рис. 1. Знак Павла Платоновича Потоцького *(рукописний)*

[8] Вітрянська А. Матеріали до історії побутування гравюр італійського художника Джованні Рокка з колекції Національного музею історії України // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 4. – Київ, 2019. – С. 457–465 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Vitrianska_Anastasiia/Materialy_do_istorii_pobutuvannia_hraviur_ italiiskoho_khudozhnyka_Dzhovanni_Rokka.pdf? (дата звернення: 13.04.2021).

На деяких аркушах трапляється і штамп П. П. Потоцького з написами «Павелъ Платоновичъ Потоцкій / Екатеринг. пр., д. № 8». **(Рис. 2)**

Рис. 2. Знак Павла Платоновича Потоцького *(печатка)*

Крім знака Павла Платоновича, на деяких графічних творах є й інші знаки власника – свідчення того, що аркуші перед надходженням до колекції П. П. Потоцького перебували в інших зібраннях.

Так, на літографії «Перспективний вид на міст Любані» (ГРЛ-4618), виконаній Самуїлом Петровичем Шифляром[9] за оригіналом Вільгельма фон Треттера[10], крім знака П. П. Потоцького, на звороті аркуша проставлено ще два знаки у вигляді чорнильних штемпелів. Перший – напис «Усадьба / Гузеево», вміщений у прямокутник; другий – напис «С. И. / Успенскій», вміщений у квадрат зі зрізаними кутами на синьому (?) тлі. **(Рис. 3)**

[9] Самуїл Петрович Шифляр (1786–1840) – російський живописець, рисувальник, гравер і літограф. Із 1808 р. – художник Імператорського порцелянового заводу. В 1822–1828-х – штатний художник Воєнно-топографічного депо при Головному штабі, створював рисунки військової форми. 1833 р. – рисувальник при експедиційному російському корпусі в Туреччині. Автор багатьох рисунків до серії «Краєвиди Санкт-Петербурга та околиць» (1821–1826) та низки гравійованих портретів. Спеціалізувався на рисунках військової форми, портретів, жанрових сцен тощо, див.: Два века русской литографии. Альманах. – Вып. 171. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2007. – С. 158.

[10] Вільгельм фон Треттер (Василь Карлович Треттер, 1788–1859) – німецький інженер-мостобудівник і літограф, відомий у Російській імперії. 1814 р. прибув до Санкт-Петербурга і почав працювати під керівництвом А. Бетанкура в Корпусі інженерів шляхів сполучення. В 1823–1828-х був одним із провідних фахівців із будівництва мостів. Відомий завдяки серії літографій «Колекція планів та видів нових мостів, спроєктованих та побудованих в новій проїздній частині Москви в 1821 і 1822 роки», виданій Олександром Плюшаром 1823 р. Серед них є і аркуш «Перспективний вид на міст Любані», див.: Треттер, Вильгельм фон [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Треттер,_Вильгельм (дата звернення: 13.05.2021).

Рис. 3. Літографія «Перспективний вид на міст Любані».
Літограф С. П. Шифляр. Знак маєтку Гузеєво та особистий знак Сергія Ілліча Успенського на звороті літографії

Другий знак належить краєзнавцю, колекціонеру, почесному громадянину м. Тихвіна Сергію Ілліч Успенському. Він на початку XX ст. був власником маєтку Гузеєво, облаштованого на місці впадання Чубкіного струмка в річку Рядань у районі сучасного м. Пікалева Ленінградської обл. (Російська Федерація), а раніше – Воскресенського Лученського цвинтаря або села в Лучанах. С. І. Успенський вивчав історію свого краю. Був власником різноманітних документів із сімейних архівів місцевих дворян, які втратили свої маєтки наприкінці XIX – на початку XX ст., зокрема, поміщиків Баранових, Кусакових, Мишецьких, Колударових та інших. С. І. Успенський належав до партії есерів, і це відіграло визначальну роль у його житті. В 1920-х роках Сергія Ілліча заарештувало ОДПУ. Як склалася після цього його доля, на жаль, невідомо. Після арешту оперативники вивезли архів. Частину документів опублікували у збірнику «Тихвінська старовина» під редакцією І. П. Мордвінова[11]. Гравійований портрет О. Ф. Ланжерона (ГРЛ-2928), виконаний Томасом Райтом за живописним оригіналом Джорджа Доу, походить із колекції П. П. Потоцького, про що свідчить позначка олівцем у правому нижньому куті. **(Рис. 4)**

Рис. 4. Портрет О. Ф. Ланжерона.
Гравер Томас Райт. За оригіналом Джорджа Доу

[11] Коллекция Успенского Сергея Ильича – потомственного почетного гражданина, краеведа, коллекционера // РС НИА СПб ИИ РАН. – Фонд 137 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://isaran.ru/?q=ru/fund&guid=E69C5594-B75C-49EF-9A12-9EC17F1D67F9&ida=24&str=успенский%20сергей%20ильич (дата звернення: 30.04.2021).

Гравійований портрет Ф. Б. Остен-Сакена (ГРЛ-3714/79а), виконаний Генрі Доу також за живописним оригіналом Дж. Доу, походить із колекції князів Репніних із Яготина, про що свідчить рукописний напис олівцем, зроблений Ф. Ернстом на звороті. **(Рис. 5)**

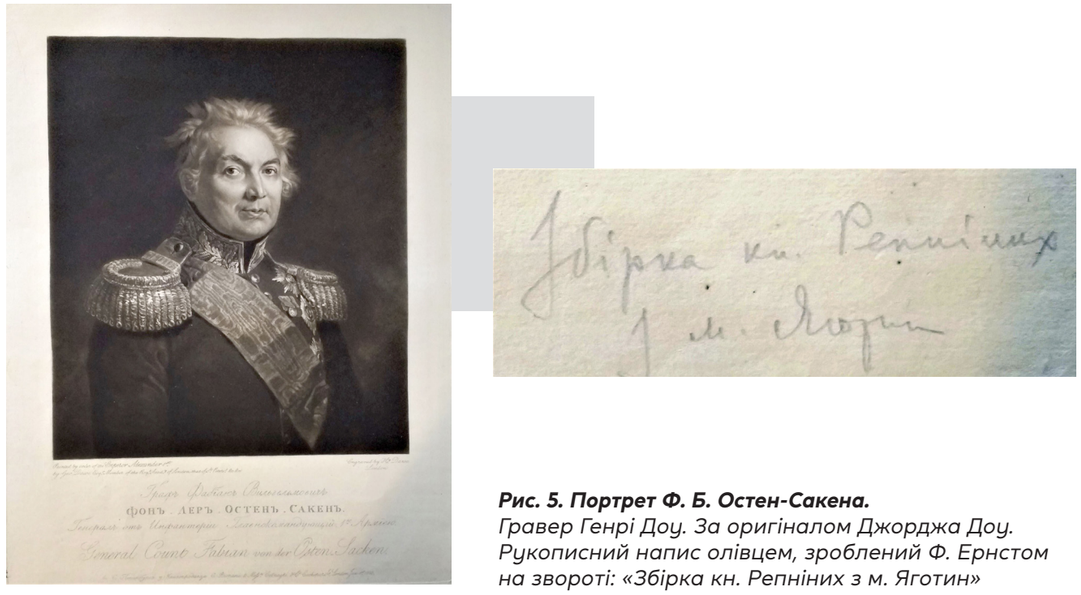


Рис. 5. Портрет Ф. Б. Остен-Сакена.
Гравер Генрі Доу. За оригіналом Джорджа Доу. Рукописний напис олівцем, зроблений Ф. Ернстом на звороті: «Збірка кн. Репніних з м. Яготин»

Літографований портрет імператриці Марії Федорівни (1759–1828) (ГРЛ-3710/4б), створений літографом Ветлузьким за оригіналом Г. Доу, має на звороті напис олівцем: «Въ Музей И. В. о. [б?] Г. д. / отъ/ А. Ермилова». **(Рис. 6)**

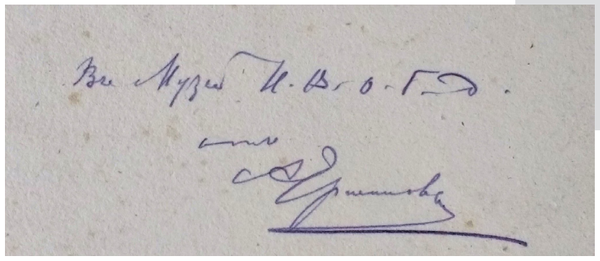


Рис. 6. Портрет імператриці Марії Федорівни.
Літограф Ветлузький. За оригіналом Генрі Доу. Рукописний напис на звороті: «Въ Музей И. В. о. [б?] Г. д. / отъ / А. Ермилова»

Під час пошуків інформації про особу, зазначену в написі, було знайдено дані про Андрія Єрмиловича Єрмилова, гатчинського краєзнавця. Про нього мало інформації. Титулярний радник, автор рукопису «Очерки Гатчины», одружився з Анною Федорівною Єрмиловою, акушеркою, яка відкрила в Гатчині пологовий притулок. 1876 р. вони вже були подружжям та проживали в означеному місті[12]. Найімовірніше, під скороченнями в написі на літографії мається на увазі Гатчинський палац (м. Гатчина Ленінградської обл., РФ). Їх приблизно можна розшифрувати так: «Музей Императорского Величества [Большой?] Гатчинский дворец», до якого, власне, й передав або збирався передати літографований портрет імператриці Марії Федорівни А. Є. Єрмилов.

Згадані портрети О. Ф. Ланжерона, Ф. Б. Остен-Сакена та Марії Федорівни об'єднує ще один знак власника, виконаний «сухим» (тисненим) штемпелем у вигляді герба, де над порожнім французьким щитом зображено стовбур дерева, увінчаний геральдичною лілеєю. **(Рис. 7)**

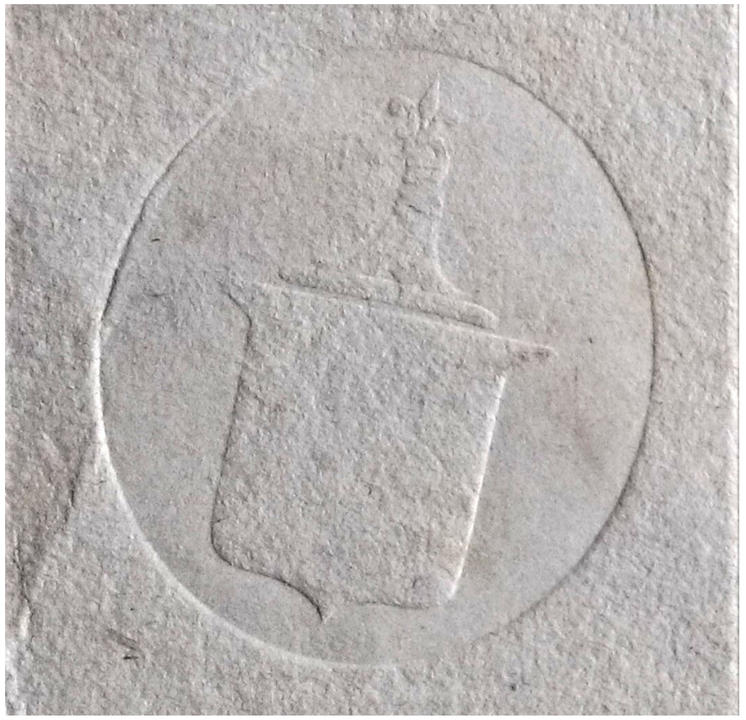


Рис. 7.
«Сухий» (тиснений) штемпель, *наявний на портреті О. Ф. Ланжерона, Ф. Б. Остен-Сакена та імператриці Марії Федорівни*

[12] Первые историки и краеведы Гатчины [Електронний ресурс]: Владислав Кислов. Страничка гатчинского краеведа. – Режим доступу: http://kraeved-gatchina.de/ocherki/kraevedcheskiy-likbez-po-gatchinski/pervye-istoriki-i-kraevedy-gatchiny/ (дата звернення: 09.11.2021).

У довіднику Ф. Лугта цей знак є, проте, на жаль, його не ідентифіковано. В каталозі зафіксовано його опис, а також містяться відомості, що такий знак є на кількох офортах, портретах Томаса Райта (1792–1849), що відтворені з картин Джорджа Доу та зберігаються в Гравюрному кабінеті Державного Ермітажу в Санкт-Петербурзі. Ці гравюри надійшли до зібрання згаданого музею в 1820-х рр.[13].

З колекції князів Репніних із Яготина походять ще дві гравюри, на що вказують відповідні записи на їхньому звороті, зроблені рукою Ф. Ернста. Гравюри виконані олівцем, одна з них – у тоні сангіни (?) (ГРЛ-3709/58а, ГРЛ-3709/58б). **(Рис. 8)**

Рис. 8.
Алегоричний портрет імператриці Катерини II в тоні сангіни *(?). Гравер Луї-Мартен Бонне. За оригіналом Вергіліуса Еріксена. Походить із колекції князів Репніних із Яготина*

[13] Marque non identifiée (L. 5408) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/12923 (дата звернення: 30.04.2021).

Це два ідентичні алегоричні портрети імператриці Катерини II, створені французьким гравером Луї-Мартеном Бонне (1743–1793) за живописним оригіналом данського художника Вергіліуса Еріксена (1722–1782). На тлі архітектурної споруди з колонами зображено медальйон із портретом імператриці, який підтримують алегоричні фігури Сатурна, напівоголеного літнього чоловіка із крилами за спиною, Купідона та Мінерви, яка наступає ногою на змія. Праворуч на хмарі – алегоричне зображення Слави у вигляді юнака із крилами, який сурмить. Напис, де вказано гравера. трохи відрізняється від напису, згаданого у словнику Д. О. Ровінського[14].

Портрет царевича Олексія Петровича (ГРЛ–230) виконаний 1729 р. німецьким гравером Крістіаном Альбертом (Альбрехтом) Вортманом (1680–1760) за живописним оригіналом 1728–1729 рр. німецького портретиста Іоганна Пауля Люддена (пом. 1739). Він є парним до портрета дружини царевича – Шарлоти-Христини-Софії, які були замовлені живописцю Й. П. Люддену для гравіювання К. А. Вортманом[15]. Гравюра зберігалася в колекції П. П. Потоцького, його позначка олівцем міститься у правому нижньому куті. Крім того, П. П. Потоцький вказав цінність аркуша: «редчайший оч. цен.». На нижньому полі стоїть сухий штемпель із латинськими літерами «ALP» у овалі під короною. **(Рис. 9)**

Рис. 9.
Портрет царевича Олексія Петровича.
Гравер Крістіан Альберт Вортман. За оригіналом Іоганна Пауля Люддена. Знак власника Олександра Яковича Лобанова-Ростовського

[14] Подробный словарь русских гравированных портретов / Сост. Д. А. Ровинский. – Том II. Е–О. – Санкт-Петербург, 1887. – С. 787, п. 40.
[15] Морозова С. В. Портрет в русской гравюре XVIII века. Из собрания Государственного Исторического музея. Аннотированный альбом-каталог. – Москва, 2010. – С. 82–83.

Це печатка князя Олександра Яковича Лобанова-Ростовського (1788–1866) – генерал-майора, бібліофіла, письменника й видавця. Він був членом Російського географічного товариства та Товариства французьких бібліофілів. Мав гарну бібліотеку, в якій зберігав зібрання каталогів різних картинних галерей. Протягом свого життя О. Я. Лобанов-Ростовський зібрав декілька колекцій: тростин і палиць, що належали різним історичним особам, географічних карт. Зібрання гравійованих портретів, пов'язаних із життям імператора Петра I (96 гравюр та декілька літографій) подарував Публічній бібліотеці. В 1857–1862 рр. Олександр Якович брав активну участь у комплектуванні «Галереї Петра Великого», розшукуючи на художньому ринку Європи потрібні гравюри. Після смерті князя його племінник Олексій Борисович Лобанов-Ростовський передав успадковані папери О. О. Васильчикову – російському історику та мистецтвознавцю, збирачу матеріалів про правління Петра I[16].

Історія побутування деяких експонатів досить звивиста. Наприклад, літографічний груповий портрет російських княгинь Катерини, Єлизавети та Марії Михайлівни (ГРЛ-3710/6г), створений літографинею Сесіль-Бертою Лафосс (Cécile Berthe Lafosse) за рисунком із натури Гау, зберігався в колекціях трьох власників, про що свідчать їхні знаки. У правому нижньому куті міститься традиційний знак П. П. Потоцького олівцем, по верхньому краю – сухий овальний штемпель із короною в центрі та написом по колу «Графъ Сергъй / Апраксинъ» та по нижньому краю – ще один сухий овальний штемпель із латинськими літерами готичним шрифтом «V & H». **(Рис. 10)**

Рис. 10.
Груповий портрет російських княгинь: Катерини, Єлизавети та Марії Михайлівни. *Літографиня Сесіль-Берта Лафосс. За рисунком із натури Гау. Знак власника Сергія Олександровича Апраксіна та знак видавничої фірми Гаспара Вейта і Альберта Хаузера (Veith & Hauser) у Парижі*

[16] Власова О. В., Балашова О. Л. Вказ. праця. – С. 91–92.

Останній штемпель опубліковано в каталозі Ф. Лугта і належить видавничій фірмі Гаспара Вейта та Альберта Хаузера (Veith & Hauser) у Парижі[17]. Штемпель графа, генерал-лейтенанта Сергія Олександровича Апраксіна (1830–1894) опубліковано в уже згаданому каталозі О. В. Власової та О. Л. Балашової[18]. Із цього джерела відомо, що свою бібліотеку граф зберігав у с. Кондратівці Курської губернії Суджанського повіту, вона складалася здебільшого із книг із російської історії. Згодом книгозбірню С. О. Апраксіна розпродав антиквар В. І. Клочков.

Літографічний портрет генерала від інфантерії, ад'ютанта Його Високості Імператора, графа Івана Федоровича Паскевича-Ериванського (1782–1856) (ГРЛ-1403) за живописним оригіналом Дж. Доу надруковано в літографічному закладі Л. Захсе у Берліні. Крім того, що портрет походить із колекції П. П. Потоцького, по нижньому краю є сухий штемпель круглої форми, оздоблений крапками по колу, в його центрі – нечітка латинська літера «W». **(Рис. 11)**

Рис. 11.
Портрет Івана Федоровича Паскевича-Ериванського.
За оригіналом Джорджа Доу. Знак видавця естампів у Берліні Гаспара Вайса

За каталогом Ф. Лугта, цей знак належав Гаспару Вайсу – видавцю естампів у Берліні. Свою фірму він заснував 1820 р. (?)[19].

[17] Veith & Hauser (L. 4211) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/11725 (дата звернення: 11.05.2021).
[18] Власова О. В., Балашова О. Л. Вказ. праця. – С. 34.
[19] Weis Gaspare (L. 2595b) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/9733 (дата звернення: 11.05.2021).

Схожу непросту історію побутування має літографія «Військовий кур'єр на трійці» російського художника, літографа Олександра Орловського (ГРЛ-97). Вона також походить із колекції П. П. Потоцького. Але у правому нижньому куті проставлено сухий штемпель у вигляді герба: на англійському щиті в центрі одноголовий орел. Обабіч від нього – щитотримачі у вигляді пишного листя аканта. Над щитом – шолом із короною та нашоломником у вигляді пір'я страуса. **(Рис. 12)**

Рис. 12.
Літографія «Військовий кур'єр на трійці». *Літограф Олександр Осипович Орловський. Особистий знак художника О. О. Орловського*

Цей штемпель опубліковано в каталозі О. В. Власової і О. Л. Балашової та в каталозі Ф. Лугта. Належить відомому живописцю, граверу й літографу Олександру Осиповичу Орловському (1777–1832). Він мав колекцію живопису, порцеляни та зброї. Частину цього зібрання купив імператор Микола I. Художник мав власну монограму, яку ставив на всіх своїх творах із 1823 р. Намагаючись захистити авторські права від підробок та копій сучасників, О. О. Орловський 1823 р. порушив питання про художню власність і отримав право використовувати свій власницький штамп[20].

[20] Orlovski Alexandre Osipovitch (L. 5304) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/12819 (дата звернення: 10.10.2021); Власова О. В., Балашова О. Л. Вказ. праця. – С. 130–131.

Деякі твори з колекції П. П. Потоцького мають штемпелі, що належали видавцям. Наприклад, це літографія «Єгер» (ГРЛ-426) за живописним оригіналом Теодора Жеріко (оригінальна назва картини – «Офіцер кінних єгерів імператорської гвардії, який іде в атаку»). Вона створена французьким літографом Шарлем Мотте за рисунком швейцарського художника та мініатюриста Георга Іогана Волмара (1770–1831), походить, як вже зазначалося, з колекції П. П. Потоцького, про що свідчать знаки власника. Проте на нижньому полі можна побачити сухий штемпель овальної форми з ініціалами «JPQ» у центрі, по колу – напис французькою мовою: «Galerie lithographiée de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans» («Галерея літографій Його Високості монарха герцога Орлеанського»), який належав видавцю літографій у Парижі Ж.-П. Кєно[21]. **(Рис. 13)**

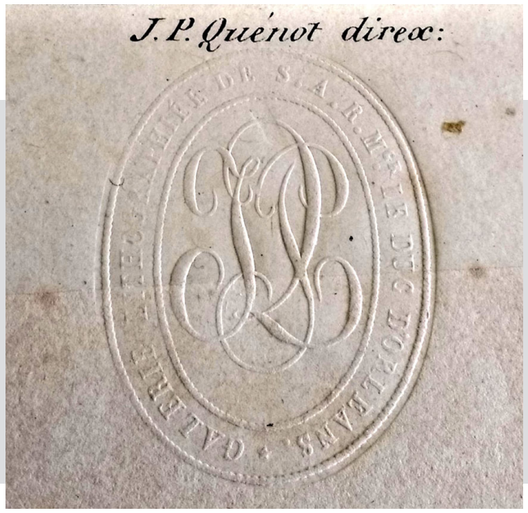


Рис. 13.
Літографія «Єгер».
Літограф Шарль Мотте. За живописним оригіналом Теодора Жеріко. Знак видавця літографій у Парижі Ж.-П. Кєно

Аркуш походить зі згаданого видання, присвяченого принцесі Марі-Амелі, герцогині Орлеанській, та виданого М. М. Ватю і Ж.-П. Кєно. Загалом з'явилося 50 випусків, у кожному з яких було по три великі аркуші літографій.

[21] Quénot J. P. (L. 1999d.) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8720 (дата звернення: 16.09.2021); Егерь. Галерея Пале-Рояль. (Т. Жерико). Рис. В. Адам. Литогр. К. Мотт (Париж, 1824–1829) [Електронний ресурс]: Русский библиофил. Магазин антикварной книги. – Режим доступу: https://www.rusbibliophile.ru/Book/Eger_Galereya_PaleRuayal_ (дата звернення: 16.09.2021).

Літографію з колекції П. П. Потоцького «Генерал Лафайєт, Жак Лаффіт, Казимир-Пер'є та граф Жерар, члени муніципальної та конституційної комісії в 1830 році» (ГРЛ-1153) створив французький літограф Антуан Морен (1793–1860), а видав Франсуа Булла у Парижі. На аркуші під зображенням праворуч помітний сухий штемпель із літерами «FB», що належав згаданому паризькому видавцю Франсуа Буллі[22]. **(Рис. 14)**

Рис. 14.
Літографія «Генерал Лафайєт, Жак Лаффіт, Казимир-Пер'є та граф Жерар, члени муніципальної та конституційної комісії в 1830 році».
Літограф Антуан Морен.
Знак паризького видавця Франсуа Булли

[22] Bulla François (L. 4088) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/11602 (дата звернення: 15.09.2021).

Портрет Його Високості князя Михайла Павловича (ГРЛ-3709/65а), гравійований Фрідріхом Джоном за мініатюрою Жана-Анрі Беннера, має марку у вигляді сухого штемпеля з латинськими літерами «НВ», накладеними одна на одну та вписаними у овал. **(Рис. 15)**

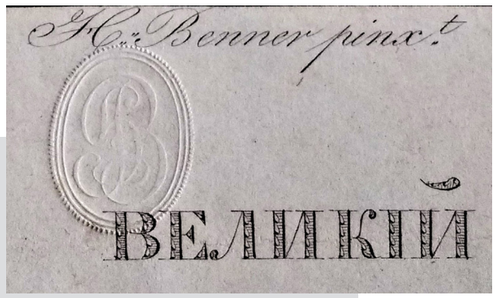


Рис. 15.
Портрет князя Михайла Павловича.
Гравер Джон Фрідріх.
За мініатюрою Жана-Анрі Беннера. Знак французького живописця, мініатюриста Ж.-А. Беннера

Цей знак, згідно з каталогом Ф. Лугта, належить французькому живописцю, мініатюристу Жану-Анрі Беннеру (1776–1836)[23]. У 1816–1825 рр. російський Імператорський Дім замовив художнику портретну галерею царів та великих князів династії Романових. Окрім того, Ж.-А. Беннер отримав дозвіл на видання за своїми оригіналами окремого гравійованого альбома, який став дуже популярним[24]. Гравійований портрет

[23] Benner Jean-Henri (L. 4587) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/12102 (дата звернення: 12.09.2021).

князя Михайла Павловича із зібрання НМІУ походить саме із цього альбому, а знак власника самого Ж.-А. Беннера, ймовірно, вказує на те, що художник відповідав за публікацію або був продавцем.

Літографія «Французькі кірасири в Москві» (ГРЛ-499) створена після 1834 р. німецьким придворним літографом, фотографом та видавцем у Королівстві Ганновер Юліусом Гіером (1807–1880) за живописним оригіналом відомого німецького художника Альбрехта Адама (1786–1862). По нижньому полю праворуч є овальний штамп із монограмою латинськими літерами (нерозбірливо) та написом по колу німецькою мовою: «Für das Königreich...» («Для Королівства...»), в якому останнє слово прочитати неможливо. **(Рис. 16)**

Рис. 16.
Літографія «Французькі кірасири в Москві».
Літограф Юліус Гіер. За оригіналом Адама Альбрехта.
Знак придворної літографії Юліуса Гіера

[24] Беннер Жан-Анри [Електронний ресурс]: Виртуальный Русский музей. – Режим доступу: https://rusmuseumvrm.ru/reference/classifier/author/zhan_anri_benner/index.php (дата звернення: 02.11.2021).

На одному з інтернет-ресурсів опубліковано ідентичну літографію із саме таким штампом: «Für das Königreich Hannover» («Для Королівства Ганновер»)[25]. Юліус Гіер керував придворною літографією з однойменною назвою, зареєстрованою 1831 р. Прославився портретами ганноверських акторів, музикантів, представників вищої знаті та королівського дому. Публікував літографії для художньої асоціації в Ганновері. Був одним із перших, хто використав дагеротип як новий метод фотографії. Керував Інститутом фотомистецтва Юліуса Гіера[26].

Портрет графа Андрія Арсенійовича Закревського (ГРЛ-1428), створений літографом Смірновим за оригіналом Фрідріха Ранделя (1808–1886), походить із бібліотеки благодійника та мецената, уродженця м. Путивля (нині Сумської обл.) Миколи Стефановича Маклакова. Про це свідчить овальний штамп синього кольору з написом по колу: «Изъ библіотеки / Н. Маклакова», в центрі дві круглі медалі[27]. **(Рис. 17)**

Рис. 17.
Портрет графа Андрія Арсенійовича Закревського.
Літограф Смірнов. За оригіналом Фрідріха Ранделя.
Штамп бібліотеки Миколи Стефановича Маклакова

Бібліотека Миколи Стефановича формувалася у другій половині XIX ст. у Путивлі. Її основу склали стародруки й рідкісні рукописи. Перед своєю смертю меценат заповів бібліотеку відкритій за його кошти книгозбірні Путивльського ремісничого училища. Колекціонувати рідкісні книги М. С. Маклаков почав 1843 р.

[25] [Francuscy kirasjerzy w Moskwie], № 233 [Електронний ресурс]: [Secretera]. Portal bibliofilsko-aukcyjny. – Режим доступу: https://secretera.pl/aukcje/28-51-aukcja-ksiazek-i-grafiki-cz-1/661-portrety-sceny-historyczne/14930-francuscy-kirasjerzy-w-moskwie-franzoesische-cuirassiere-in-mosk?start=2 (дата звернення: 16.09.2021).
[26] Giere Julius [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://de.wikipedia.org/wiki/Julius_Giere (дата звернення: 17.09.2021).
[27] Тертична О. Бібліотека Маклакова [Електронний ресурс]: Сумщина видавнича. – Режим доступу: http://nadechdasum.blogspot.com/p/blog-page_18.html (дата звернення: 15.04.2021).

Літографія «Подвиг Андрія Снозика» (ГРЛ-3262) ілюструє події Кримської війни 1853–1856 рр., а саме битву при Ольтениці 23 жовтня (4 листопада) 1853 року. Тоді прапороносець 2-го батальйону 2-ї гренадерської роти Селенгінського 41-го піхотного полку унтер-офіцер Андрій Снозик отримав важке поранення, проте не віддав прапор своїм товаришам. Літографію можна вважати різновидом народного лубка. На звороті бачимо два знаки власника: один рукописний червоним олівцем «АИМ/1/8055», другий – чорнильний штамп «Иванъ Спиридоновичъ / Абрамовъ». **(Рис. 18)**

Рис. 18.
Літографія «Подвиг Андрія Снозика».
Печатка Артилерійського історичного музею в Санкт-Петербурзі та особистий

Перший знак належить Військово-історичному музею артилерії, інженерних військ і військ зв'язку у Санкт-Петербурзі, що 1903 р. мав назву Артилерійський історичний музей. Згідно із записом у інвентарній книзі НМІУ, літографію з Ленінградського артилерійського історичного музею передали в 1950-х роках. Другий знак власника належить Івану Спиридоновичу Абрамову (1874–1960) – українському фольклористу, публіцисту, учителю, археологу. Він народився в м. Воронежі Глухівського повіту Чернігівської губернії (нині Шосткинського р-ну Сумської обл.). Після навчання в місцевій школі здобував освіту в сільськогосподарській школі поміщика-мецената М. М. Неплюєва в хуторі Воздвиженському (нині Ямпільського р-ну). 1892 р. Іван Спиридонович працював сільським учителем у школі на хуторі Воздвиженському, згодом – у селі Студенку Глухівського повіту. Потім навчався у Глухівському учительському інституті. В 1900–1933 рр. викладав у школах Санкт-Петербурга, водночас навчаючись у Археологічному інституті. Досліджував побут і життя місцевих жителів Глухівщини. І. С. Абрамов був членом Археологічного товариства (з 1909) та дійсним членом Російського Географічного товариства (з 1914). 1905 р. в журналі «Живая старина» науковець опублікував великий етнографічний нарис «Черниговские малороссы. Быт и песни населения Глуховского уезда Черниговской губернии». Того самого року у Петербурзі ця праця з'явилася окремою книжкою. 1929-го в Ленінграді вийшла друком робота М. О. Кожина та І. С. Абрамова «Народный лубок второй половины XIX века и современный». 9 жовтня 1933 р. дослідника, який на той час проживав у Ленінграді та працював у Центральному музеї літератури, заарештували. 2 квітня 1934 р. особливий відділок при Колегії ОДПУ звинуватив І. С. Абрамова у справі «Дело славистов» за статтями 58-10 та 58-11 та засудив науковця до трьох років заслання. Реабілітований 28 листопада 1956 р.[28]

Дві хромолітографії із зібрання музею належать до російських пісенних лубочних картинок XIX – початку XX ст. На аркушах представлено тексти народних пісень «Погасло солнце за морями, стоит казачка у дверей...» (ГРЛ-4350) та «Кончен, кончен дальний путь...» (ГРЛ-4416), проілюстровані кольоровими зображеннями. Хромолітографії видані у видавництві М. Т. Соловйова в Москві 1895 р. На звороті обох аркушів є написи, зроблені невстановленою особою: «Даръ Н. А. Попова / 12 окт. 1912» та «отъ Н. А. Попова / 12 окт. 1912». **(Рис. 19)**

[28] Терлецький В. В. Життєвий шлях // Іван Абрамов. Біобібліографічний покажчик. – Суми, 2012. – С. 3–6 [Електронний ресурс]: Український національний біографічний архів. – Режим доступу: http://biography.nbuv.gov.ua/data/data/bibliogr/3112.pdf (дата звернення: 14.05.2021); П'ятаченко С. На ниві розуму не можна нам відставати // Іван Абрамов. Біобібліографічний покажчик. – Суми, 2012. – С. 6–12 [Електронний ресурс]: Український національний біографічний архів. – Режим доступу: http://biography.nbuv.gov.ua/data/data/bibliogr/3112.pdf (дата звернення 14.05.2021); Абрамов Иван Спиридонович (1874) [Електронний ресурс]: База данных «Открытый список». – Режим доступу: https://ru.openlist.wiki/%D0%90%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A1%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_(1874) (дата звернення: 14.05.2021).

Рис. 19.
Хромолітографії «Погасло солнце за морями, стоит казачка у дверей...» та «Кончен, кончен дальний путь...».
Видавництво М. Т. Соловйова в Москві. 1895 р. Напис олівцем на звороті

Микола Олександрович Попов (1871–1949) – російський режисер, драматург, театральний діяч та історик театру, колекціонер. Сценічну діяльність розпочав 1894 р. в «Обществе искусства и литературы». Наприкінці 1890-х рр. почав плідно працювати у сфері народного театру. Керував у 1900–1907 рр. (із перервами) народним театром Василеостровського товариства народних розваг у Петербурзі та в 1901–1910 рр. (із перервою) – київським театром М. М. Соловцова. В 1904–1906 рр. був режисером театру В. Ф. Комісаржевської; в 1907–1910 і 1929–1934 – режисером Малого театру; в 1919–1920 та 1926–1927 – режисером Великого театру. Від миті виникнення Державної академії художніх наук у 1921 р. М. О. Попов був її дійсним членом та членом редакційно-видавничої колегії[29]. З огляду на те, що він наприкінці 1890-х років працював у сфері народного театру, пізніше очолював народний театр у Петербурзі, а також був колекціонером, цілком імовірно, що дві означені хромолітографії зберігалися певний час у зібранні діяча. Згодом, 1912 р., він їх подарував невстановленій особі.

Літографія «Огляд султаном російських військ» (ГРЛ-4622) ілюструє події турецько-єгипетської війни 1831–1833 рр., а саме Босфорську експедицію, тобто похід кораблів російського флоту у Босфор, здійснений на прохання турецького султана Махмуда II для допомоги Туреччині. 15 квітня 1833 р. у присутності згаданого султана влаштували огляд російських військ для демонстрації сили та дружби з Туреччиною. Літографію створив літограф Франц Вольф за оригіналом австрійського художника Йоганна Непомука Хьохле (Johann Nepomuk Hoechle, 1790–1835). Внизу вказано, що аркуш є власністю видавництва Вольфа та Вайсенбаха, а по нижньому полю поставлено сухий круглий штемпель із трьох німецьких готичних літер «FWW». Він належав літографам Вольфу та Вайсенбаху, які співпрацювали у Відні, видаючи журнал «Journal Picturesque» («Ілюстративний журнал»)[30]. **(Рис. 20)**

Рис. 20.
Літографія «Огляд султаном російських військ».
Літограф Франц Вольф. За оригіналом Йоганна Непомука Хьохле. Знак літографічного видавництва Вольфа та Вайсенбаха

[29] Попов Николай Александрович [Електронний ресурс]: Википедия. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Попов,_Николай_Александрович_(режиссёр) (дата звернення: 04.11.2021).

Дві літографії походять із колекції Костянтина Васильовича Жученка. «Мотальницю» (ГРЛ-5123) створив літограф Єрофеєв за живописним оригіналом Герарда Доу, в її правому нижньому куті проставлені чорнилом дві літери «КЖ». На звороті літографії «Кракус із корпусу генерала Дверницького» (ГРЛ-5124) за рисунком польського художника та графіка Яна Фелікса Піварського (1794–1859) є напис олівцем: «З кол. Жученка». **(Рис. 21)**

Рис. 21.
Літографії «Мотальниця» за оригіналом Генрі Доу та «Кракус із корпусу генерала Дверницького» за рисунком Яна Фелікса Піварського.
Особистий знак власника Костянтина Васильовича Жученка та напис олівцем на звороті

Завдяки консультації провідної наукової співробітниці Національного музею «Київська картинна галерея» Н. Є. Агеєвої та завідувача сектору графіки Національного художнього музею України Д. Нікітіна вдалося встановити, що аналогічні ініціали (позначки) є на деяких творах графіки з колекцій означених музеїв і належать Костянтину Васильовичу Жученку (1843–1919). Він був братом адвоката Михайла Васильовича Жученка (1840–1880), закінчив юридичний факультет

[30] Wolf Franz & Weissenbach (L. 5244) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm /marque/12759 (дата звернення: 15.09.2021).

Харківського університету, працював у державних закладах Полтавської губернії. Товаришував із Пантелеймоном Олександровичем Кулішем – відомим українським письменником, етнографом, істориком. Зі звіту Київського художньо-промислового та наукового музею ім. Імператора Миколи Олександровича за 1910 р. відомо, що колекція К. В. Жученка складалася із 500 номерів, до неї належали картини І. К. Айвазовського, Л. Ф. Лагоріо та ін., акварелі Г. О. Ладиженського та ін., рисунки, гравюри та офорти (зокрема, три офорти Т. Г. Шевченка), літографії, фотографії із творів мистецтва та художні видання[31]. Під час роботи з архівними матеріалами Київського художньо-промислового та наукового музею ім. Імператора Миколи Олександровича особливо цікавим видався список предметів із колекції К. В. Жученка, які він особисто передав музею 1910 р. Під № 11 у списку зроблено запис: «Литографіи в листахъ: двъ (2) съ картинъ Венеціанова (большіе листы), двъ (2) съ карт. Жирарда Доу <...>»[32]. Можна припустити, що одна із цих літографій і є «Мотальниця» за оригіналом Г. Доу.

Літографію «Добрі маркітантки» (ГРЛ-427) видано в літографічному закладі Жозефіни Клеманс Форментін за оригіналом Бернарда-Едуарда Свебаха (1800–1870). На ній зображено сцену із двома молодими маркітантками, які піклуються про пораненого воїна французької армії. На нижньому полі стоїть сухий штемпель круглої форми з латинськими літерами «FG», по колу оздоблений крапками. **(Рис. 22)**

Рис. 22.
Літографія «Добрі маркітантки». За оригіналом Бернарда-Едуарда Свебаха.
Видавництво Жозефіни Клеманс Форментін. Знак власниці Жозефіни Клеманс Форментін та паризького літографа-друкаря Дені Луї Гужона

[31] Отчет Киевского художественно-промышленного и научного музея имени государя императора Николая Александровича за 1910 год. – Киев: Типография 1-й Киевской артели печатного дела, 1911. – С. 10.
[32] Державний архів м. Києва. – Ф. 304. – Оп. 1. – Спр. 12. – Арк. 118, зворот.

З каталога Ф. Лугта довідуємося, що знак власника належав Жозефіні Клеманс Форментін (1802 – після 1856) та Дені Луї Гужону, літографу-друкарю з Парижа[33]. 22 червня 1822 року Ж. К. Форментін отримала патент на літографічну друкарню. Вона об'єднала зусилля з Д. Л. Гужоном, паризьким літератором і бібліотекарем. 1827 р. підприємиця представила літографії на Промисловій виставці, де отримала медаль. 1844-го отримала срібну медаль.

Гравійований портрет московського царя Івана Васильовича (ГРЛ-2638), згідно зі словником Д. А. Ровинського, належить до типу Іовія[34]. Іовій (Паоло Джовіо, 1483–1552) – італійський учений-гуманіст, придворний лікар римських пап, історик, біограф, географ, колекціонер, був відомий своєю серією з 484 портретів літераторів, правителів, державних діячів, багато яких писав із натури[35]. Крім того, у словнику Д. А. Ровинського зазначено, що портрет походить із книги іспанського дипломата та історіографа Фердинанда II, графа Франца Крістофа Кевенхюллера від назвою «Conterfet Kupfferstich» (1721). По нижньому краю міститься чорнильний штемпель із написом: «Christian Hammer / Stockholm» та зображенням бджоли. **(Рис. 23)**

Рис. 23.
Портрет московського царя Івана Васильовича.
Знак власника Крістіана Хаммера – норвезько-шведського ювеліра, колекціонера творів мистецтва, бібліофіла

[33] Formentin et Goujon (L. 3856) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/11364 (дата звернення: 15.09.2021).
[36] Подробный словарь русских гравированных портретов... – С. 1020, № 29.
[37] Джовио Паоло [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%BE% D0%B2%D0%B8%D0%BE,_%D0%9F%D0%B0%D0%BE%D0%BB%D0%BE (дата звернення: 15.11.2021).

Згідно з каталогом Ф. Лугта, знак належить Крістіану Хаммеру (1818–1905)[36] – норвезько-шведському ювеліру, колекціонеру творів мистецтва, бібліофілу. Він скуповував твори мистецтва у бідних: зброю, мініатюри, музичні інструменти тощо. Оригінальні колекції, широко відомі під назвою «Музей Хаммера» й розміщені у Бистромському будинку та 20-кімнатному будинку № 2 по вул. Дроттнінгсгатан (Стокгольм), були такі великі, що їх без перебільшення можна було вважати одними з найзначніших у Європі[37]. В 1892–1897 рр. означену колекцію розпродали: частину – в Кельні, решту – згодом у Стокгольмі.

Літографія «Аскольдова могила в Києві» (ГРЛ-2944) за рисунком А. Васильєва, видана в літографії А. Мінятова в Києві, походить із колекції художника, мистецтвознавця та колекціонера Степана Петровича Яремича[38]. На звороті – напис олівцем: «Изъ С. П. Яремича / I / IV / 08». **(Рис. 24)**

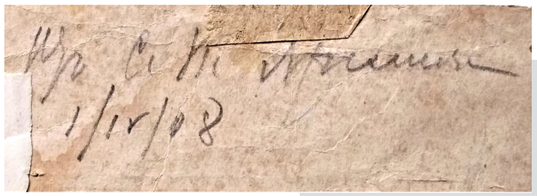


Рис. 24.
Літографія «Аскольдова могила в Києві».
Напис на звороті олівцем, що свідчить про походження з колекції С. П. Яремича

[36] Hammer Christian (L. 1237) // Frits Lugt. Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7380 (дата звернення: 11.10.2021).
[37] Hammer Christian [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://sv.wikipedia.org/wiki/Christian_Hammer (дата звернення: 11.10.2021); Christian Hammer's lock collection [Електронний ресурс]: Historical locks. – Режим доступу: https://www.historicallocks.com/en/site/h/historicallocks/collecting-locks/collectors/ (дата звернення: 11.10.2021).
[38] Степан Петрович Яремич (1869–1939) – художник-аквареліст, історик мистецтва, художній критик та колекціонер. 1887 р. вступив у Київську рисувальну школу М. І. Мурашка, де познайомився з художниками М. О. Врубелем та М. М. Ге. Закінчив означений заклад 1894 р. Наприкінці 1900 р. переїхав до Санкт-Петербурга, де працював у журналі «Мир искусства» та збірнику «Художественные сокровища России». Навесні 1904 р. поїхав до Парижа, де вивчав західноєвропейське мистецтво, займався живописом та демонстрував свої твори на виставках. Після повернення до Санкт-Петербурга працював одночасно в журналі «Старые годы» та київському часописі «Искусство и печатное дело». Викладав у школі Товариства заохочення до мистецтв, згодом очолив це Товариство (до 1928). Із 11 жовтня 1918 року на запрошення від Державного Ермітажу працював там зберігачем відділу гравюри, згодом – відділу рисунків, а пізніше завідував реставраційною майстернею. Член експертної комісії при Всесоюзному об'єднанні «Антикваріат». Із 21 вересня 1936 р. – член експертно-закупівельної комісії при Всесоюзному комітеті по справах мистецтва. Див.: Степан Петрович Яремич. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. Сборник / Сост. И. И. Выдрин, В. П. Третьяков. – Санкт-Петербург: Сад искусств, 2005. – С. 36–37.

В архівних документах Київського художньо-промислового та наукового музею ім. Імператора Миколи Олександровича, а саме у переліках предметів, що надійшли до закладу на тимчасове та постійне зберігання в 1911–1912 рр., є запис у окремому списку Художнього відділу: «Акт [Отъ] С. П. Яремича – литогр. Аскольд. Могила в 20-х годах XIX ст.»[39].

За результатами наукової атрибуції нині ідентифіковано 24 знаки власника на творах графіки з колекції НМІУ. З огляду на викладене у статті, можна з упевненістю говорити про те, що історія побутування означених графічних творів була дуже цікавою, пов'язаною з відомими діячами культури і мистецтв, що надало музейним предметам більшої наукової та історичної цінності. Під час наукової атрибуції деякі знаки, на жаль, не вдалося ідентифікувати, тому вони не розглядалися в розвідці. Але дослідження в цьому напрямку триватиме, і його результатом стануть наукові повідомлення та статті. Нині питання атрибуції музейних предметів за допомогою знаків власника залишається актуальним. Для повнішого розкриття цього питання важливо, аби з'являлися наукові публікації дослідників на прикладах інших колекцій з українських музеїв, а також укладалися каталоги знаків власника.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Абрамов Иван Спиридонович *(1874) [Електронний ресурс]: База данных «Открытый список». – Режим доступу: https://ru.openlist.wiki/%D0%90%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A1%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_(1874) (дата звернення: 14.05.2021).*

Агеева Н. Е. *Автографы из коллекции Юргенсона // Антиквар. – 2008. – № 4 (18). – С. 90–97.*

Агеєва Н. Є. *Колекція Г. І. Квятковського в зібранні Національного музею «Київська картинна галерея» // Праці Центру пам'яткознавства. – 2017. – Вип. 32. – С. 110–118.*

Беннер Жан-Анри *[Електронний ресурс]: Виртуальный Русский музей. – Режим доступу: https://rusmuseumvrm.ru/reference/classifier/author/zhan_anri_benner/index.php (дата звернення: 02.11.2021).*

Білокінь С. І. *Музей України (збірка П. Потоцького): дослідження, матеріали. Монографія. – 3-тє вид., доп. – К., 2006. – 476 с.*

Вітрянська А. *Матеріали до історії побутування гравюр італійського художника Джованні Рокка з колекції Національного музею історії України // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 4. – Київ, 2019. – С. 457–465 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Vitrianska_Anastasiia/Materialy_do_istorii_pobutuvannia_hraviur_ italiiskoho_khudozhnyka_Dzhovanni_Rokka.pdf? (дата звернення: 13.04.2021).*

Власова О. В., Балашова О. Л. *Владельческие знаки на гравюрах и литографиях. На материале отдела гравюры Государственного Русского музея. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2003. – 150 с.*

Два века русской литографии. *Альманах. – Вып. 171. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2007. – 160 с.*

Дениско Л. М. *Книжкові знаки на книгах із колекції рідкісних видань Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Каталог. – Київ, 2017. – 350 с.*

Державний архів м. Києва. *– Ф. 304. – Оп. 1. – Спр. 12. – Арк. 118, зворот.*

Державний архів м. Києва. – Ф. 304*. – Оп. 1. – Спр. 20. – Арк. 34, зворот.*

Джовио Паоло *[Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%BE% D0%B2%D0%B8%D0%BE,_%D0%9F%D0%B0%D0%BE%D0%BB%D0%BE (дата звернення: 15.11.2021).*

Егерь. *Галерея Пале-Рояль. (Т. Жерико). Рис. В. Адам. Литогр. К. Мотт (Париж, 1824–1829) [Електронний ресурс]: Русский библиофил. Магазин антикварной книги. – Режим доступу: https://www.rusbibliophile.ru/Book/Eger_Galereya_PaleRuayal_ (дата звернення: 16.09.2021).*

Коллекция Успенского Сергея Ильича *– потомственного почетного гражданина, краеведа, коллекционера // РС НИА СПб ИИ РАН. – Фонд 137 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://isaran.ru/?q=ru/fund&guid=E69C5594-B75C-49EF-9A12-9EC17F1D67F9&ida=24&str=успенский%20 сергей%20ильич (дата звернення 30.04.2021).*

Морозова С. В. *Портрет в русской гравюре XVIII века. Из собрания Государственного Исторического музея. Аннотированный альбом-каталог. – Москва, 2010. – 543 с.*

Державний архів м. Києва. – Ф. 304. – Оп. 1. – Спр. 20. – Арк. 34, зворот.

Отчет Киевского художественно-промышленного и научного музея имени государя императора Николая Александровича за 1910 год. *– Киев: Типография 1-й Киевской артели печатного дела, 1911. – 37 с.*

Первые историки и краеведы Гатчины *[Електронний ресурс]: Владислав Кислов. Страничка гатчинского краеведа. – Режим доступу: http://kraeved-gatchina.de/ocherki/kraevedcheskiy-likbez-po-gatchinski/pervye-istoriki-i-kraevedy-gatchiny/ (дата звернення: 09.11.2021).*

Подробный словарь русских гравированных портретов */ Сост. Д. А. Ровинский. – Том II. Е–О. – Санкт-Петербург, 1887.*

Попов Николай Александрович *[Електронний ресурс]: Википедия. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Попов,_Николай_Александрович_(режиссёр) (дата звернення: 04.11.2021).*

П'ятаченко С. *На ниві розуму не можна нам відставати // Іван Абрамов. Біобібліографічний покажчик. – Суми, 2012. – С. 6–12 [Електронний ресурс]: Український національний біографічний архів. – Режим доступу: http://biography.nbuv.gov.ua/data/data/bibliogr/3112.pdf (дата звернення: 14.05.2021)*

Степан Петрович Яремич. *Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. Сборник / Сост. И. И. Выдрин, В. П. Третьяков. – Санкт-Петербург: Сад искусств, 2005. – 440 с.*

Суховарова-Жорнова О. Б. *Іконографічні розвідки родинних портретів Рєпніних з Яготина (на матеріалах колекції Національного музею історії України) // Історико-географічні дослідження в Україні. – 2005. – Вип. 8. – С. 287-288 [Електронний ресурс]: Інститут історії України НАН України. – Режим доступу: http://history.org.ua/JournALL/geo/8/19.pdf (дата звернення: 15.04.2021).*

Терлецький В. В. *Життєвий шлях // Іван Абрамов. Біобібліографічний покажчик. – Суми, 2012. – С. 3–6 [Електронний ресурс]: Український національний біографічний архів. – Режим доступу: http://biography.nbuv.gov.ua/data/data/bibliogr/3112.pdf (дата звернення: 14.05.2021)*

Тертична О. *Бібліотека Маклакова [Електронний ресурс]: Сумщина видавнича. – Режим доступу: http://nadechdasum.blogspot.com/p/blog-page_18.html (дата звернення: 15.04.2021).*

Треттер, Вильгельм фон *[Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Треттер,_Вильгельм (дата звернення: 13.05.2021).*

Christian Hammer's lock collection *[Електронний ресурс]: Historical locks. – Режим доступу: https://www.historicallocks.com/en/site/h/historicallocks/collecting-locks/collectors/ (дата звернення: 11.10.2021).*

[Francuscy kirasjerzy w Moskwie]*, № 233 [Електронний ресурс]: [Secretera]. Portal bibliofilsko-aukcyjny. – Режим доступу: https://secretera.pl/aukcje/28-51-aukcja-ksiazek-i-grafiki-cz-1/661-portrety-sceny-historyczne/14930-francuscy-kirasjerzy-w-moskwie-franzoesische-cuirassiere-in-mosk?start=2 (дата звернення: 16.09.2021).*

Frits Lugt. *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.marquesdecollections.fr/ (дата звернення: 4.07.2022).*

Giere Julius [Електронний ресурс]*: Вікіпедія. – Режим доступу: https://de.wikipedia.org/wiki/Julius_Giere (дата звернення: 17.09.2021).*

Hammer Christian *[Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://sv.wikipedia.org/wiki/Christian_Hammer (дата звернення: 11.10.2021).*

Ярина Вовк
кандидатка історичних наук,
провідна наукова співробітниця
відділу новітньої історії України,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Yaryna Vovk
Candidate of Historical Sciences (PhD),
Leading Researcher,
Department of Modern History of Ukraine,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

РІДКІСНІ ВИДАННЯ 1918 РОКУ У БІБЛІОТЕЧНОМУ ФОНДІ НМІУ

RARE PUBLICATIONS OF 1918 IN THE LIBRARY FUND OF THE NMHU

Анотація

У статті розглянуто актуальність першодруків із зібрання бібліотеки НМІУ не лише для дослідницьких, а й колекційних та виставкових цілей. У цьому контексті досліджено перше та друге видання підручника Лесі Українки «Стародавня історія східних народів», опублікованих 1918 р. Проаналізовано літературу та джерельну базу із проблеми. Виявлено, що обрані для розгляду авторкою розвідки два видання з бібліотеки НМІУ не потрапляли в дослідницьке поле. Відстежено появу та рух цих книжок у книгозбірні. Окреслено можливості застосування означених видань у дослідницькій та виставковій роботі.

Ключові слова:
стародавня історія східних народів, Леся Українка, Ольга Косач-Кривинюк, рідкісна книга, першодрук, друге видання, перший підручник українською мовою, рідкісне видання.

Abstract

The article considers the relevance of the first editions from the collection of the NMHU Library not only for research, but also for collection and exhibition purposes. In this context, the first and second editions of Lesia Ukrainka's textbook «Ancient History of Oriental Peoples», which were published in 1918, are studied. The sources and secondary literature on the problem are analyzed. It has been revealed that two first editions from the Library of the NMHU, which were chosen for this study, have not been investigated. The emergence and way of these books into the libraries were discovered. The possibilities of using of these books in research and exhibition work are outlined

Keywords:
Ancient History of Oriental Peoples, Lesia Ukrainka, Olha Kosach-Kryvyniuk, rare books, first edition, second edition, the first Ukrainian-language textbook, rare edition.

Нині роль книг та друкованої літератури змінюється. Часто паперова книжка перетворюється на об'єкт інтелектуального епікурейства. Адже взяти її до рук та без поспіху читати в сучасному світі прискорених подій означає зупинитися, абстрагуватися від загального інформаційного потоку й відпочити.

Рідкісні книги та стародруки й надалі залишаються джерелами історичних досліджень, предметами мистецтва, музейними об'єктами та об'єктами зацікавлення колекціонерів. Дослідники XXI ст. здійснюють переоцінку видань, опублікованих протягом XIX – першої чверті XX ст. Адже рідкісні книги – це багатозначне, дещо умовне визначення певних категорій видань, які насамперед характеризуються незначною кількістю збережених примірників. Розширюються значення та хронологічні межі дефініції «рідкісна книга»[1]. За сучасним українським законодавством, до рідкісних книг належать не лише стародруки. Рідкісними вважаються й книги, видані українською мовою у період до 1922 р. Відповідні зміни було закріплено в законодавчих актах, які визначають порядок формування Державного реєстру національного культурного надбання в Україні[2] (далі ДРУ).

Донедавна такі книжки ще були об'єктами пересічного користування читачів. Їх і надалі продовжують тримати на балансі у бібліотеках, не пристосованих для зберігання рідкісних видань. У добу Української революції 1917–1921 рр. відбулося збільшення кількості друкарень та видавництв, зростання обсягів видання українського друкованого слова. Натомість після 1922 р. розпочалося нищення української книги як внаслідок насадження панівної комуністичної ідеології, так і через недбалість хранителів чи незнання справжньої цінності таких видань. Відтак книжки, опубліковані українською мовою упродовж 1917–1921 рр., дедалі частіше набувають статусу рідкісних видань.

[1] Ковальчук Г. І. Книжкові пам'ятки (рідкісні та цінні книжки) в бібліотечних фондах / Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, Інститут української кнги. – Київ: НБУВ, 2004. – С. 213, 215.
[2] Про затвердження Порядку відбору рукописних книг, рідкісних і цінних видань до Державного реєстру національного культурного надбання. Наказ Міністерства культури України № 437 від 14.06.2016 р. [Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний вебпортал парламенту. – Режим доступу: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0936-16#Text (дата звернення: 01.02.2022).

Об'єктом нашого дослідження є фондові зібрання Національного музею історії України (далі НМІУ) та бібліотеки НМІУ (далі Бібліотека). Предметом дослідження є процес трансформації внутрішнього статусу видань із бібліотечних одиниць на музейні експонати. В цьому контексті метою розвідки є дослідження унікального підручника Лесі Українки – «Стародавня історія східних народів», написаного українською мовою та двічі виданого протягом 1918 р.[3]. У статті ми свідомо уникаємо опису змісту книжки, оскільки це виходить за межі поставлених нами завдань.

Відповідно, нашими завданнями є:

- вивчити попереднє залучення до наукового обігу першодруку та другого видання «Стародавньої історії східних народів» Лесі Українки;

- відстежити появу книжок у Бібліотеці, послуговуючись наявною джерельною базою;

- окреслити застосування підручника в дослідницькій площині та як рідкісної книги;

- позначити можливості застосування книжок у виставкових процесах.

Хронологічними межами нашого дослідження є доба Української революції 1917–1921 рр. Адже саме в цей період у країні розгорнулася активна видавнича діяльність, завдяки якій публікувалися книги українською мовою.

Дедалі частіше перед сучасними дослідниками постає проблема недосяжності першодруків. У нашому випадку йдеться про україномовні видання 1917–1921 рр. Обрана нами до розгляду «Стародавня історія східних народів», видана Ольгою Косач-Кривинюк, є першодруком, хоча й не прижиттєвим виданням, авторства Лесі Українки. Перше та друге видання «Стародавньої історії…» зберігаються у Бібліотеці, тому ми їх розглядаємо в одному комплексі. Наше дослідження набуває особливої актуальності з огляду на те, що обидві книжки є малодоступними для кола дослідників.

Детальні розвідки щодо примірників «Стародавньої історії…» із книгозбірні НМІУ не здійснювалися, що також засвідчує новизну та підтверджує актуальність нашого дослідження. Бібліотеку НМІУ можна назвати справжньою скарбницею рідкісних видань. Її юридична документація – інвентарні книги (далі ІК), є свідченням минулої епохи XX ст., протягом якого формувалися книжкові фонди. Кожна ІК має дату формування, а реєстраційні записи в них теж є здебільшого інформативними.

[3] Українка Леся. Стародавня історія східніх народів. – Вид. 1. Наклад Ольги Косач-Кривинюк. – Катеринослав: Друкарня І. Вісмана та І. Мордхілевича, 1918. – 252 с.; Її ж. Стародавня історія східніх народів. – Вид. 2. Наклад Українського видавництва в Катеринославі, № 35. – Катеринослав: Друкарня І. Вісмана та І. Мордхілевича, 1918. – 252 с.

Перше і друге видання «Стародавньої історії…» зареєстровані в ІК Бібліотеки[4] та є джерелами нашого дослідження. Впродовж 1944–1948 рр. НМІУ мав назву Державний історичний музей (далі ДІМ). Відповідно книгозбірню називали бібліотекою ДІМ. Тому в наших посиланнях інвентарні книги зазначені як ІК бібліотеки ДІМ.

Вивчення життя та творчості Лариси Петрівни Косач (Косач-Квітки), відомої під псевдонімом Леся Українка, розпочалося майже відразу після її смерті 1913 р., вони стали об'єктом зацікавлень як сучасників письменниці, так і дослідників наступних років. Особистість та творчість Лариси Косач-Квітки є багатогранними, тож протягом століття їм присвячували чимало праць. Автори досліджували опубліковану та неопубліковану літературну спадщину Лесі Українки, її поетичну, фольклорну, філософську, епістолярну складові. Біографію письменниці вивчали як окремо, так і в контексті творчості. Серед дослідників творчості Л. Косач-Квітки є чимало тих, чия наукова та публіцистична спадщина нині також є об'єктом вивчення науковців. Йдеться про М. С. Возняка[5], Д. Донцова[6], М. О. Драй-Хмару[7], М. Зерова[8], Л. Є. Підгайного[9], Б. В. Якубського[10] та ін. Ці дослідники започаткували академічне вивчення життя та творчості Лесі Українки, що формувалося упродовж першої половини XX ст. Зокрема, у Бібліотеці міститься неповне зібрання у п'яти томах, видане протягом 1951–1956 рр.[11].

Попри опублікований у XX ст. значний масив поетичних творів та прози Лесі Українки, її підручник «Стародавня історія східних народів» із різних причин залишався невідомим широкому загалу. Лише у XXI ст. його видали як у паперових, так і в електронних виданнях.

2008 р., до 90-річчя першої публікації «Стародавньої історії…», з'явилося друком репринтне видання з ілюстраціями[12]. Останнім та най-

[4] Бібліотека Державного історичного музею (далі Бібліотека ДІМ). – Інвентарна книга № 1 [рукопис]. – Київ, 1944–1946. – С. 14; Бібліотека ДІМ. – Інвентарна книга № 3 [рукопис]. – Київ, 1948. – С. 1.
[5] Возняк М. С. Першодруки Лесі Українки // Наукові записки Львівського державного університету. Літературно-критичний збірник. – Т. 19, вип. 1. – 1951. – С. 20–51.
[6] Донцов Д. Поетка українського рісорджімента (Леся Українка). – Львів: Друкарня Наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1922. – 48 с.
[7] Драй-Хмара М. Леся Українка: життя і творчість. – [Київ]: Держвидав України, 1926. – 156 с.
[8] Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима; післям. М. Москаленка. – Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 1301 с.
[9] Підгайний Л. Леся Українка: популярний критико-біографічний нарис / Ред. Я. Савченко. – Харків–Київ: Державне вид-во України, 1929. – 88 с. (серія «Популярні нариси про українських класиків»).
[10] Радько А. В. Борис Якубський – дослідник, текстолог і видавець Лесі Українки: дис… канд. філол. наук (доктора філософії). Спец. 10.01.01 – українська література / Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2019. – 240 с.
[11] Українка Леся. Твори: у 5-ти томах / [Ред. кол.: П. Г. Тичина (голова) [та ін.]. – Київ: Держлітвидав України, 1951–1956.

ґрунтовнішим стало видання 2021, ювілейного, року – до 150-річчя від дня народження письменниці. Його здійснила команда вчених Волинського національного університету імені Лесі Українки та низки інших наукових закладів України. 14-томник творів Лариси Косач-Квітки з'явився у паперовому та електронному вигляді. Він є повним виданням спадщини письменниці, включно з чернетками[13].

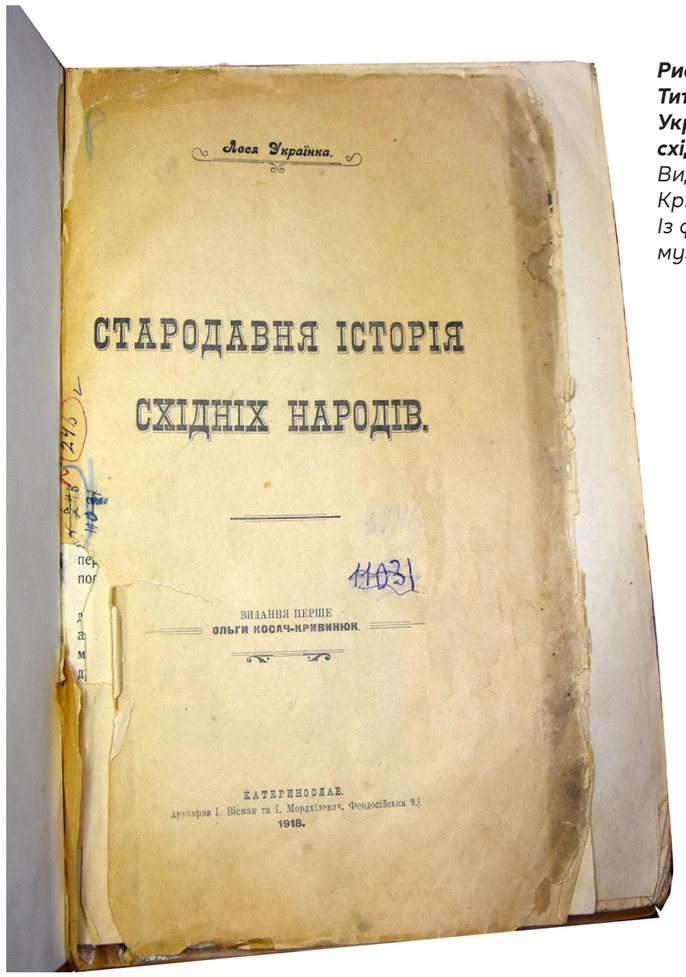
«Стародавня історія...» стала бібліографічною рідкістю та не перевидавалася повністю, однак історики часто зверталися до цього підручника. Певний час він не потрапляв у сферу досліджень істориків та літературознавців, яких мав би зацікавити переклад українською джерел зі східних мов, зроблений Лесею Українкою. Протягом XX ст. відбувалося поступове залучення підручника в дослідницький обіг. Український літературознавець та архівіст В. Міяковський опублікував 1919 р. свою рецензію на книжку в «Літературно-науковому віснику»[14]. 1923 р. в Німеччині окремим виданням з'явився вступ зі «Стародавньої історії...» за редакцією Д. Антоновича[15].

Частину праці Лесі Українки, зокрема «Гімни Рігведи», опублікував В. П. Шаян, український санскритолог та релігієзнавець, який жив та працював поза межами України[16].

Тематика сходознавчих студій Л. Косач-Квітки залишається предметом зацікавлень сучасних сходознавців, зокрема О. Д. Огнєвої – авторки понад 400 друкованих праць зі сходознавства[17].

Серед досліджень, присвячених життю Лариси Петрівни, варто виокремити документальну роботу «Леся Українка. Хронологія життя і творчості». Упорядниця книжки, сестра письменниці Ольга Косач-Кривинюк, опублікувала матеріали із сімейного архіву. Видання стало результатом багаторічної праці не лише з родинним архівом, а й епістолярною спадщиною Лесі Українки. Книжку видали 1970 р., вже після смерті її упорядниці[18]. Це була не єдина праця Ольги Петрівни з таким спрямуванням, зокрема, найпершою сестра письменниці упорядкувала та опублікувала «Стародавню історію східних народів».

1918 р. означений підручник видали двічі. Перше видання О. Косач-Кривинюк здійснила власним коштом у Катеринославі у друкарні «І. Вісман та І. Мордхілевич[19]». **(Рис. 1)**


Леся Українка.

СТАРОДАВНЯ ІСТОРІЯ

СХІДНІХ НАРОДІВ.

11031

ВИДАННЯ ПЕРШЕ
ОЛЬГИ КОСАЧ-КРИВИНЮК.

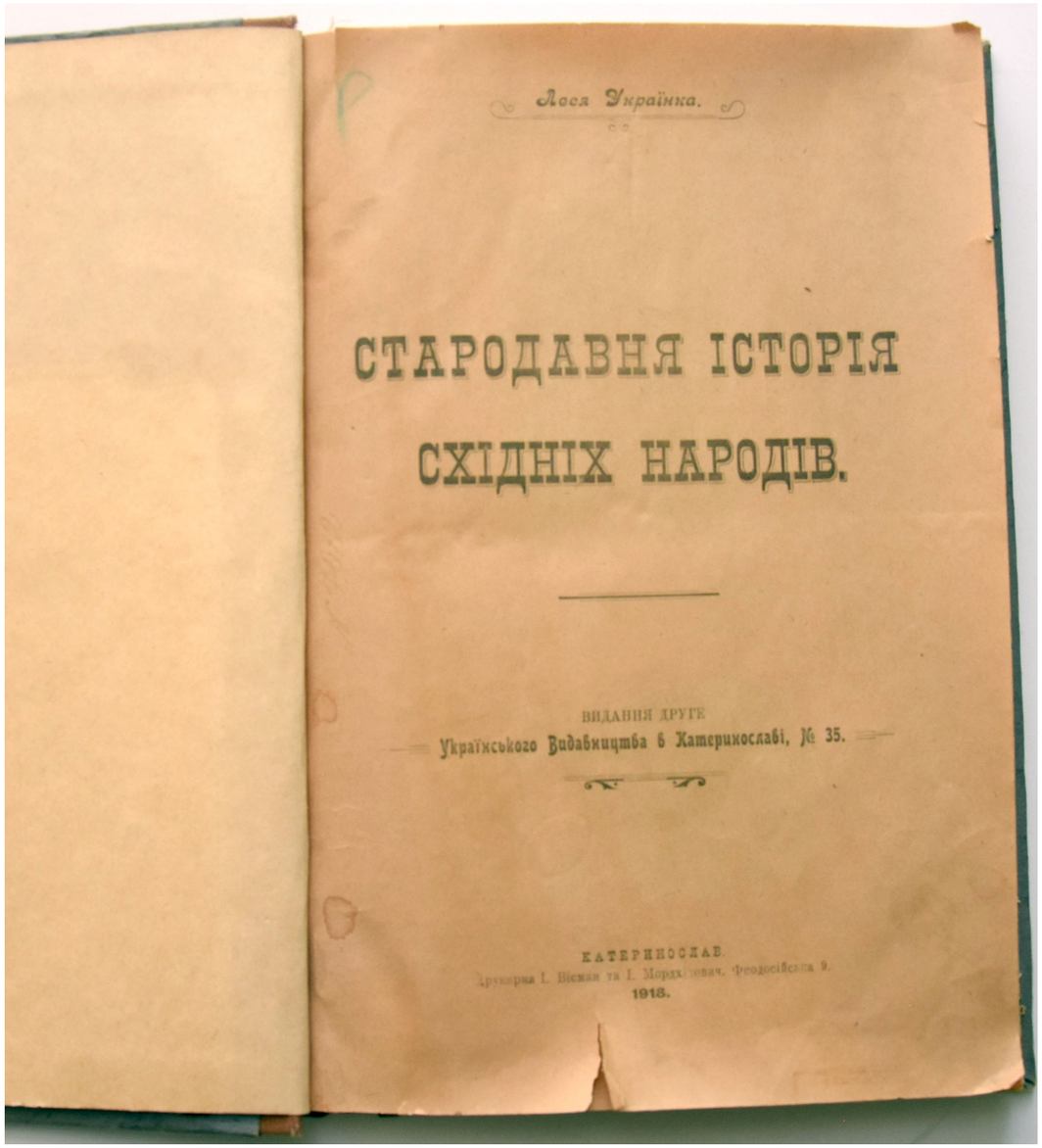
КАТЕРИНОСЛАВ.
Друкарня І. Вісман та І. Мордхілевич, Феодосіївська 9.]
1918.

Рис. 1.
Титульна сторінка праці Лесі Українки «Стародавня історія східніх народів».
Видання перше Ольги Косач-Кривинюк. Катеринослав, 1918 р. Із фонду бібліотеки Національного музею історії України

[12] Українка Леся. Стародавня історія східних народів. [Текст, репринтне видання] / Упоряд., підгот. текстів та іл., комент., примітки О. Огнєва, Н. Сташенко. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2008. – 256 с., XLVIII: іл.
[13] У безплатному доступі з'явилося повне зібрання творів Лесі Українки [Електронний ресурс]: Нова українська школа. – Режим доступу: https://nus.org.ua/news/u-bezkoshtovnomu-dostupi-z-yavylos-povne-zibrannya-tvoriv-lesi-ukrayinky/ (дата звернення: 15.02.2022).
[14] Міяковський В. Леся Українка «Стародавня історія східніх народів» [Рецензія] // Літературно-науковий вістник. – Т. LXXII: Річник XX, Кн. І. – Львів: Друкарня Наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1919. – С. 126–127.
[15] Українка Леся. Первісні люде: світ, відомий давнім людям / За ред. Д. Антоновича. – Ляйпциг: Друкарня К. Г. Редера, 1923. – 20 с.
[16] Шаян В. П. Переклад Гімнів Рігведи і духовний світ Лесі Українки // Віра предків наших. – Т. 1. – Гамільтон: Об'єднання українців Рідної Віри, 1987. – С. 663–701.
[17] Огнєва О. Д. Леся Українка та її «Стародавня історія східних народів». Історія створення і побутування / [Уклад. та відп. ред. О. Петренко]; Одеський будинок-музей ім. М. К. Реріха, Український культурний центр при Посольстві України в державі Ізраїль. – Одеса: Астропринт, 2021 (серія «Спадщина України», вип. 6). – С. 40–44.

[18] Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости = Lesya Ukrayinka. Chronology of life and creative work / Ред. П. Одарченко; Українська вільна академія наук у США. – Нью-Йорк: [Друком вид-ва спілки «Гомін України»], 1970. – 923 с., [13] арк. іл.
[19] Українка Леся. Стародавня історія східних народів. – Вид. 1...

Прикметно, що друге видання з'явилося також у Катеринославі, в тій самій друкарні. Однак видавцем стало вже «Українське видавництво»[20]. **(Рис. 2)**


Леся Українка.

СТАРОДАВНЯ ІСТОРІЯ
СХІДНІХ НАРОДІВ.

ВИДАННЯ ДРУГЕ
Українського Видавництва в Катеринославі, № 35.

КАТЕРИНОСЛАВ.
Друкарня І. Вісман та І. Мордхілевич. Феодосіївська 9.
1918.

Рис. 2.
Титульна сторінка праці Лесі Українки «Стародавня історія східніх народів».
Видання друге Українського видавництва в Катеринославі, № 35. 1918 р. Із фонду бібліотеки Національного музею історії України

[20] Українка Леся. Стародавня історія східніх народів. – Вид. 2...

На думку дослідників книжкової справи в Україні 1917–1921 рр., близько 75% книжок, опублікованих у Катеринославі протягом 1918 р., вийшло українською мовою. Діяли 13 видавництв, серед яких чільне місце посідало «Українське видавництво в Катеринославі», засноване Є. С. Вировим (до кінця 1918 р. діяло в губерніальному місті) як найбільший видавничий осередок губернії. 1918 р. видавництво мало власну друкарню та книгарню під назвою «Україна»[21].

У місті діяло ще одне видавництво з тією самою назвою – «Українське видавництво А. Кащенка в Катеринославі», в якому письменник Адріан Кащенко видавав і перевидав як власні твори, так і твори українською мовою загалом[22]. Підприємству належав склад та чотири друкарні. Обидва видавництва здебільшого видавали книжки українською мовою та для їхнього поширення користувалися книгарнею «Україна». Саме через подібність назв, розташування та хронологічний збіг дослідникам складно визначити, в якому саме видавництві з'явилася «Стародавня історія...». Ми вважаємо, що її друге видання відбулося в «Українському видавництві А. Кащенка». Адже саме для книжок цього видавництва було характерне нумерування та друкування у друкарні «І. Вісман та І. Мордхілевич».

Обидва видання є майже однаковими й за своїми фактичними розмірами. Так, висота першого видання становить 25,5 см, ширина – 16,5 см, товщина блоку без палітурки – близько 1,3 см. Зазначено ціну книжки – «8 крб». Висота другого видання становить 24 см, ширина – 16,5 см, товщина блоку без палітурки – також близько 1,3 см. Зазначено ціну книжки – «6 крб». У обох примірниках оригінальні палітурки втрачено, відтак ми зазначили розміри блоку книжки.

Отже, порівнюючи обидва видання, ми виявили, що вони є майже ідентичними (за винятком відступів тексту) та опубліковані без ілюстрацій, задуманих та підготованих письменницею.

«Стародавня історія...» не є прижиттєвим виданням Лесі Українки та з'явилася завдяки зусиллям близької до автора людини – сестри. Проте цінність книжки полягає не лише в цьому. Працю вперше опублікували 1918 р., отже вона належить до доби Української революції, коли українська видавнича справа в Україні була в розквіті.

Біографія та зміст творів Лесі Українки ретельно досліджені, тож ми свідомо оминаємо цю тему. Натомість варто згадати упорядницю книжки, Ольгу Косач-Кривинюк. Молодша сестра Лесі Українки, за

[21] Васьківська О. Книговидавнича справа в губерніях України у роки визвольних змагань (1917–1920 рр.): тенденції розвитку // Вісник Книжкової палати. – 2018. – № 2. – С. 42.
[22] Там само. – С. 43.

фахом лікарка, перекладачка, етнографиня, була близькою подругою письменниці та початковою цільовою аудиторією «Стародавньої історії...». Ольга Петрівна стала першою біографинею сестри та зберігачкою і упорядницею родинного архіву Косачів.

Упродовж 1910–1921 рр. О. П. Косач-Кривинюк із родиною жила на Катеринославщині. Працювала педіатром у дитячому патронажі Катеринославської губернської земської управи в с. Лоцманській Кам'янці (неподалік від Катеринослава). Була обрана членом ради катеринославської «Просвіти». В добу Української революції брала участь у організації сільських просвітянських гуртків із ліквідації неписьменності, у створенні аматорського хору, громадської бібліотеки[23]. О. П. Косач-Кривинюк збирала орнаменти народної вишивки. Упорядковані матеріали опублікували в альбомі «Українські народні узори з Київщини, Полтавщини й Катеринославщини»[24]. Під час дослідження «Стародавньої історії...» ми виявили, що цей альбом теж зберігається у Бібліотеці та зареєстрований за № 2078[25].

Саме для молодшої сестри, 13-річної Ольги, Леся Українка задумала й написала свій підручник «Стародавня історія східних народів». Його створення тривало протягом 1890–1912 рр., зі значними перервами. Початкова адресатка, а згодом упорядниця та видавчиня першого накладу книжки, О. Косач-Кривинюк згадувала, що сам текст авторка склала в с. Колодяжному в 1890–1891 рр. Леся Українка також підібрала до нього ілюстрації[26]. Завершивши працю, вона вважала за необхідне отримати рецензію від фахового історика. Лариса Петрівна писала про це сестрі вже згодом, перебуваючи в 1910–1911 рр. у Єгипті та Грузії. Саме тому книжку не опублікували відразу ж після її написання в 1890-х рр. У 1910–1912 рр. Лариса Петрівна відновила роботу над підручником, планувала його публікацію. 1911 р. письменниця продовжувала вдосконалювати текст та шукала можливості видання книжки у Петербурзі, Галичині, Києві чи Катеринославі[27].

Дослідники спадщини Лесі Українки вважають, що місце перебування рукописів 1911 та 1918 рр. – невідоме. 1946 р. син О. Косач-Кривинюк – Михайло Михайлович Кривинюк, передав останню версію рукопису «Стародавньої історії...» до Інституту літератури Академії наук УРСР[28].

Бібліотека ДІМ відновлювала діяльність після деокупації Києва протягом 1944 р. ІК Бібліотеки було втрачено під час німецько-радянської війни 1941–1945 рр. Відтак 1944 р. розпочали нову ІК № 1 Бібліотеки ДІМ. Саме в ній зареєстроване перше видання «Стародавньої історії східних народів» Лесі Українки[29].

Папір крайніх сторінок та палітурка оригіналу ІК № 1 не витримали випробувань часом та частого використання в робочому процесі. Тому перегляд початкових сторінок і палітурки ускладнений. Натомість завірена печаткою музею паперова копія ІК № 1 засвідчує, що оригінал ІК № 1 розпочали 1944 р., а завершили 1946 р. Кількість зафіксованих у ній видань становить від № 41 до № 3975 включно. «Стародавня історія...» міститься в ІК № 1 Бібліотеки ДІМ під інвентарним № 246[30]. Книжка надійшла до книгозбірні та була зареєстрована 23 липня 1944 р., про що свідчить позначка у графі із заголовком «Дата». Це підтверджує і невеликий порядковий номер реєстрації підручника.

Друге видання «Стародавньої історії» зареєстроване за № 7012 в ІК № 3. Означену ІК розпочали 1 вересня 1948 р., всього в ній зафіксована 4001 книжка, від № 7001 до № 11000. Друге видання «Стародавньої історії...», ймовірно, зареєстрували у книгозбірні у вересні 1948 р.

Технології реставрації застосовувалися у XX ст. та вдосконалюються нині. Проте не всі бібліотеки в Україні мали та мають можливість ними скористатися. Оригінальна палітурка «Стародавньої історії...» була втрачена або навмисно знецінена. Відтак її замінили на палітурку з картону, обклеєного ледерином пісочного кольору. Це був типовий матеріал для т. зв. ремонту бібліотечних книжок в УРСР. Блок підручника з усіма сторінками зберігся, хоча має пошкодження і втрати паперу. Кілька сторінок наприкінці книжки – нерозрізані. Натомість стан другого видання є суттєво кращим, хоча оригінальну палітурку також втрачено, її замінили на сірий картон із рукописною назвою на обкладинці.

У добу СРСР книжки періоду 1917–1921 рр. активно списували, тобто складали акт списання та вилучали з бібліотек і передавали на переробку. Це стосувалося не всіх видань, наявних у бібліотеках, існували певні критерії їх списання. Серед об'єктивних варто згадати ураження книжок пліснявою та неможливість їх реставрації. Водночас як складова цензури існували суб'єктивні критерії, зокрема вилучення з

[23] Одарченко П. Ольга Петрівна Косач-Кривинюк – сестра Лесі Українки // Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости = Lesya Ukrayinka. Chronology of life and creative work / Ред. П. Одарченко; Українська вільна академія наук у США. – Нью-Йорк: [Друком вид-ва спілки «Гомін України»], 1970. – С. 892–893.
[24] Українські народні узори из Київщини, Полтавщини, Катеринославщини / Упоряд. О. Косач-Кривенюк. – Вип. 1. Вирізування й настилування. – Київ: Вид. Ольга Кривинюк, 1928. – 6 с.
[25] Бібліотека ДІМ. – Інвентарна книга № 1... – № 2078. – С. 205.
[26] Косач-Кривинюк О. Передмова до І видання... – С. 1.
[27] Огнєва О. Передмова // Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14-ти томах. – Том 10. Стародавня історія східних народів. Конспекти. Виписки із книг. Нотатки та інше / Заг. ред. Ю. Громик та ін. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 34.
[28] Там само. – С. 20.
[29] Бібліотека ДІМ. – Інвентарна книга № 1... – № 246. – С. 14.
[30] Там само. – С. 14.

бібліотек УРСР видань, «застарілих за змістом». Вочевидь, такий критерій був і надалі залишається суб'єктивним і зазвичай спекулятивним. Таке припущення підтверджується оглядом ІК Бібліотеки. Сучасні українські авторитетні дослідники книг вважають (і ми з ними погоджуємося), що «кампанії з чисток фондів» не можуть змінити історію чи применшити значення певних видань у той чи той час. Ці книжки вже є джерелом для майбутнього, і наше завдання їх зберегти[31].

Аналізуючи ІК Бібліотеки, бачимо, що видання, що з'явилися в 1917–1921 рр., вилучалися з фондів книгозбірні музею переважно шляхом їх списання. Лише зрідка книжки передавали до музейних фондів. Інколи вилучали навіть видання з перших накладів, датовані до 1919 р. Вважалося, що наявність навіть кількох праць одного автора «перевантажує» фонди Бібліотеки. Відтак книжка, «менш цінна за змістом», на думку бібліотекаря або згідно з тодішніми бібліотечними нормами, списувалася відповідним актом. Цінність же того чи того видання визначалася згідно з панівною в СРСР ідеологічною парадигмою. Такими були загальні тенденції у процесі формування бібліотечних фондів у СРСР загалом та в УРСР зокрема.

Не уникла цієї долі й «Стародавня історія...». У графі ІК № 1 під заголовком «Вибула. Дата. Акт. №» навпроти книжки є особливі позначки, які, згідно із правописом, означають перенесення інформації з попереднього рядка. У попередньому ж рядку зазначено, що книжку за № 245 було списано згідно з Актом № 221 за 1949 р.[32]. Це означає, що за тим самим актом № 221 списали й мали вилучити із Бібліотеки й «Стародавню історію...» Лесі Українки. Ми здогадуємося про причини того, чому підручник все-таки залишився у книгозбірні та, попри всі бібліотечні норми, зберігався в ній понад 70 років. Загальновідомо, що у бібліотекарів у СРСР існували щорічні норми списання книжок. Однак, розуміючи справжню цінність «списаних» видань, їх часто й надалі залишали у книгосховищі. Так, імовірно, сталося і зі «Стародавньою історією...».

Водночас другий екземпляр другого видання за інвентарним № 7011 справді списали за актом «від 15.IX.53»[33] та вилучили із Бібліотеки ДІМ.

Отже, у статті авторка вивчила ступінь залучення до наукового обігу першого та другого видань «Стародавньої історії східних народів» Лесі Українки. Від середини XX ст. в УРСР праця публікувалася лише частково, у вигляді згадок, інколи навіть без прямих посилань на неї.

[31] Ковальчук Г. І. Вказ. праця. – С. 230.
[32] Бібліотека ДІМ. – Інвентарна книга № 1... – С. 14.
[33] Там само. – С. 1.

Від початку XXI ст. підручник неодноразово публікували як у паперовому, так і в електронному вигляді. Було здійснене його факсимільне видання. Протягом ста років робилися спроби дослідити як історію написання книжки, так і історію її видання. Попри позірну широту дослідження, ми не можемо стверджувати, що події, пов'язані з написанням та публікацією «Стародавньої історії...», було вивчено достеменно.

У XX ст. відбулося чимало археологічних знахідок, які значно розширили інформаційне поле історії Стародавнього Сходу. Та все одно переклади текстів, зроблені Лесею Українкою у «Стародавній історії...», залишаються актуальними. Значущість цього підручника також полягає в самому факті його існування, адже він став першим україномовним посібником із історії Стародавнього Сходу. Завдяки Лесі Українці як авторці та Олені Косач-Кривинюк як упорядниці книжка має як біографічну, так і бібліографічну цінність. Екземплярів, виданих 1918 р., залишилося вкрай мало, тож обидва примірники, на наш погляд, можна вважати бібліографічною рідкістю. Перше видання «Стародавньої історії...» зберігається у Бібліотеці. А друге видання представлене в експозиції НМІУ. Обидві книжки нині перебувають на обліку Бібліотеки. Видання «Стародавньої історії...» є унікальним надбанням музею, тому вважаємо доцільними зміну їхнього статусу та переведення із книжкового до фондового зібрання НМІУ.

Сукупність згаданих особливостей дозволяє підняти екземпляри підручника з Бібліотеки до рівня колекційних та музейних об'єктів. Видання, які ми досліджували, не внесені до Державного реєстру національного культурного надбання. Однак вони мають риси, притаманні книжкам, які, за визначенням у Порядку відбору рукописних книг, рідкісних і цінних видань до Державного реєстру національного культурного надбання, варті внесення до реєстру. Адже «Стародавня історія...» належить до українських видань, опублікованих «українською мовою протягом 1801–1922 років, незалежно від того, на якій території вони надруковані» .

Історичні розвідки зазвичай передбачають імовірність відкриття невідомих раніше архівів та нових матеріалів. Під час написання цієї статті ми виявили, що це «Стародавня історія...» – не одне унікальне видання у Бібліотеці, пов'язане з родиною Косачів. Як зазначалося, у книгозбірні ми виявили «Українські народні узори із Київщини, Полтавщини, Катеринославщини», зібрані О. Квіткою-Косач. Тож завдяки ІК Бібліотеки можна не лише відстежити історію певної книжки та історію бібліотечного фонду загалом, а й сформувати колекції видань. Формування такого колекційного книжкового зібрання у Бібліотеці розширить експозиційні можливості в майбутньому. Йдеться про ство-

рення як виставок, що висвітлюють епоху, так і тематичних та персоніфікованих експозицій.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Бібліотека Державного історичного музею. *– Інвентарна книга № 1 [рукопис]. – Київ, 1944–1946. – 215 с.*

Бібліотека Державного історичного музею. *– Інвентарна книга № 3 [рукопис]. – Київ, 1948. – 160 с.*

Васьківська О. *Книговидавнича справа в губерніях України у роки визвольних змагань (1917–1920 рр.): тенденції розвитку // Вісник Книжкової палати. – 2018. – № 2. – С. 42.*

Возняк М. С. *Першодруки Лесі Українки // Наукові записки Львівського державного університету. Літературно-критичний збірник. – Т. 19, вип. 1. – 1951. – С. 20–51.*

Донцов Д. *Поетка українського рісорджімента (Леся Українка). – Львів: Друкарня Наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1922. – 48 с.*

Драй-Хмара М. *Леся Українка: життя і творчість. – [Київ]: Держвидав України, 1926. – 156 с.*

Зеров М. *Українське письменство / Упоряд. М. Сулима; післям. М. Москаленка. – Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 1301 с.*

Ковальчук Г. І. *Книжкові пам'ятки (рідкісні та цінні книжки) в бібліотечних фондах / Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, Інститут української книги. – Київ: НБУВ, 2004. – 644 с.*

Косач-Кривинюк О. *Леся Українка. Хронологія життя і творчости = Lesya Ukrayinka. Chronology of life and creative work / Ред. П. Одарченко; Українська вільна академія наук у США. – Нью-Йорк: [Друком вид-ва спілки «Гомін України»], 1970. – 923 с., [13] арк. іл.*

Косач-Кривинюк О. *Передмова до І-го видання // Українка Леся. Стародавня історія східніх народів. – Вид. 1. Наклад Ольги Косач-Кривинюк. – Катеринослав: Друкарня І. Вісмана та І. Мордхілевича, 1918. – С. 1.*

Міяковський В. *Леся Українка «Стародавня історія східніх народів» [Рецензія] // Літературно-науковий вістник. – Т. LXXII: Річник XX, Кн. І. – Львів: Друкарня Наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1919. – С. 126–127.*

Огнєва О. *Передмова // Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14-ти томах. – Том 10. Стародавня історія східних народів. Конспекти. Виписки із книг. Нотатки та інше / Заг. ред. Ю. Громик та ін. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 9–34.*

Огнєва О. Д. *Леся Українка та її «Стародавня історія східних народів». Історія створення і побутування / [Уклад. та відп. ред. О. Петренко]; Одеський будинок-музей ім. М. К. Реріха, Український культурний центр при Посольстві України в державі Ізраїль. – Одеса: Астропринт, 2021 (серія «Спадщина України», вип. 6). – С. 40–44.*

Одарченко П. *Ольга Петрівна Косач-Кривинюк – сестра Лесі Українки // Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости = Lesya Ukrayinka. Chronology of life and creative work / Ред. П. Одарченко; Українська вільна академія наук у США. – Нью-Йорк: [Друком вид-ва спілки «Гомін України»], 1970. – С. 892-893.*

Підгайний Л. *Леся Українка: популярний критико-біографічний нарис / Ред. Я. Савченко. – Харків–Київ: Державне вид-во України, 1929. – 88 с. (серія «Популярні нариси про українських класиків»).*

Про затвердження Порядку відбору рукописних книг, рідкісних і цінних видань до Державного реєстру національного культурного надбання. *Наказ Міністерства культури України № 437 від 14.06.2016 р. [Електронний ресурс]: Верховна Рада України. Офіційний вебпортал парламенту. – Режим доступу : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0936-16#Text (дата звернення: 01.02.2022).*

Радько А. В. *Борис Якубський – дослідник, текстолог і видавець Лесі Українки: дис... канд. філол. наук (доктора філософії). Спец. 10.01.01 – українська література / Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2019. – 240 с.*

У безплатному доступі з'явилося повне зібрання творів Лесі Українки *[Електронний ресурс]: Нова українська школа. – Режим доступу: https://nus.org.ua/news/u-bezkoshtovnomu-dostupi-z-yavylos-povne-zibrannya-tvoriv-lesi-ukrayinky/ (дата звернення: 15.02.2022).*

Українка Леся. *Первісні люде: світ, відомий давнім людям / За ред. Д. Антоновича. – Ляйпциг: Друкарня К. Г. Редера, 1923. – 20 с.*

Українка Леся. *Стародавня історія східних народів. [Текст, репринтне видання] / Упоряд., підгот. текстів та іл., комент., примітки О. Огнєва, Н. Сташенко. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2008. – 256 с., XLVIII: іл.*

Українка Леся. *Стародавня історія східніх народів. – Вид. 1. Наклад Ольги Косач-Кривинюк. – Катеринослав: Друкарня І. Вісмана та І. Мордхілевича, 1918. – 252 с.*

Українка Леся. *Стародавня історія східніх народів. – Вид. 2. Наклад Українського видавництва в Катеринославі, № 35. – Катеринослав: Друкарня І. Вісмана та І. Мордхілевича, 1918. – 252 с.*

Українка Леся. *Твори: у 5-ти томах / [Ред. кол.: П. Г. Тичина (голова) [та ін.]. – Київ: Держлітвидав України, 1951–1956.*

Українські народні узори из Київщини, Полтавщини, Катеринославщини */ Упоряд. О. Косач-Кривенюк. – Вип. 1. Вирізування й настилування. – Київ: Вид. Ольга Кривинюк, 1928. – 6 с.*

Шаян В. П. *Переклад Гімнів Рігведи і духовний світ Лесі Українки // Віра предків наших. – Т. 1. – Гамільтон: Об'єднання українців Рідної Віри, 1987. – С. 663–701.*

УДК [687.53.054.3.069](477)«19»

Ольга Голдованська
старша наукова співробітниця
науково-дослідного відділу
«Історія незалежної України»,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)
gold_o_s@ukr.net

Olha Holdovanska
Research fellow
of the department of Ukrainian history
of the XIV – the beginning of XX century,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ПЕРУКАРСЬКІ ЕЛЕКТРОПРИЛАДИ В КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

HAIRDRESSING ELECTRIC APPLIANCES IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE

Анотація

У публікації за матеріалами Національного музею історії України проаналізовано та досліджено історію побутування перукарських приладь для домашнього та салонного використання серед жіночої частини населення Української Радянської Соціалістичної Республіки, історію та класифікацію жіночих зачісок, які були популярними в 1980–1990-х рр., вплив іноземних модних тенденцій на моделювання зачісок.

Ключові слова:

Національний музей історії України, зачіска, салон краси, перукар, перукарня, стрижка, електричні щипці, електроприлад, електричний фен, стиль, бігуді.

Abstract

The paper analyzes and investigates the history of hairdressing appliances for household and professional purposes which were used by the women of the Ukrainian SSR on the materials from the National Museum of the Historyof Ukraine. The history and classification of women's hairstyles, which were popular in the 1980s–90s and the influence of foreign fashion trends on the hairstyle modeling are also analyzed.

Keywords:
National Museum of the History of Ukraine, hairstyle, beauty salon, hairdresser, hairstylist, haircut, electric tongs, electrical appliance, electric hair dryer, style, curler.

У фондовій колекції Національного музею історії України (далі НМІУ) зберігається комплекс матеріалів перукарського призначення (електричні щипці для завивання волосся, фени, бігуді), що побутували серед населення УРСР у 1980–1990 х рр. Їх у різний час передали до фондів співробітники НМІУ.

Метою статті є дослідження історії створення та побутування означених предметів, а також можливість їх використання в родинах пересічних громадян, демонстрація того, як завдяки зачісці змінювався образ жінки в 1980–1990-х рр., які зачіски були популярні в цей проміжок часу, які перукарні й салони краси відвідували киянки та які послуги надавали ці салони краси.

Історія побуту та повсякденності є одним із сучасних напрямків історичної науки, який почав формуватися у другій половині ХХ ст. та перебуває у стадії постійного вивчення. Вперше до наукового обігу термін «повсякденність» увів Ф. Бродель, який вивчав її структуру[1]. Одним із засновників історії повсякдення вважається А. Людтке, який у своїх працях поєднував питання соціології, антропології та етнології із питаннями історії[2]. Значний вплив на розвиток історії повсякденності мали праці Е. Томпсона, який вивчав проблеми соціальної історії[3].

Історія повсякденності тісно пов'язана з такими науками, як етнологія, соціологія та психологія, в центрі яких – вчення про людину. Саме завдяки демонстрації щоденних, звичайних подій та речей ми можемо зрозуміти становище людини в суспільстві.

Останнім часом низка вітчизняних істориків зосереджена на вивченні аспектів повсякденного життя населення України в різний період[4]. Аспекти історії повсякденності в сучасній українській історіографії вивчала дослідниця О. Коляструк[5], яка, зокрема, визначила методологію[6], джерела[7] та документи особового походження – письмові джерела з історії повсякденності[8]. А. Якубець дослідила побутові умови[9] та трансформації соціальної інфраструктури населення УРСР в 1950–1960-х рр.[10]. З'явилася друком праця про повсякденне життя радянських людей у словах і термінах[11]. Л. Ковпак дослідила соціально-побутові умови населення УРСР у другій половині ХХ ст.[12].

Джерелами статті стала низка фахової літератури для перукарів, у якій простежуються вивчення теми зачісок, їх моделювання, можливість використання електроприладів для укладання волосся. Дослідники означеного питання – А. Константинов[13], Ю. Меркулов[14], які писали про історію зачісок та перукарського приладдя, історик та філолог Н. Резанова[15], яка у своїй праці виклала історію зачісок від давнини до кінця ХХ ст.

Проблеми функціонування салонів краси, надання перукарських послуг, історії популярних зачісок кінця ХХ ст. та можливості використання електроприладів у домашніх умовах потребують окремого дослідження.

Жінки завжди хотіли мати привабливий вигляд. Однією зі складових гармонійного образу є зачіска, стиль якої має відповідати певному типу зовнішності: волосся, зібране у хвіст, накручене за допомогою плойки чи бігудів, коротко підстрижене чи довге тощо.

Зародження перукарського мистецтва в сучасному розумінні цього слова припадає на період правління єгипетських держав. Великий

[1] Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм. XV–XVIII ст. – Том 1. Структура повсякденності: можливе і неможливе. – Київ: Основи, 1995. – 543 с.
[2] Людтке А. История повседневности в Германии. Новые подходы к изучению труда, войны и власти. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2010. – 271 с.
[3] Thompson E. P. The Making of the English Working Class. Vintage Book. A Division of Random House. – New York, 1966. – 864 p.
[4] Удод О. Історія повсякденності: питання історіографії // Історія повсякденності: теорія та практика. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (14–15 травня 2010 р., Переяслав-Хмельницький). – Переяслав-Хмельницький, 2010. – С. 19–23.
[5] Коляструк О. Історія повсякденності як об'єкт історичного дослідження: історіографічний і методологічний аспекти. – Харків: Курсор, 2008. – 122 с.
[6] Коляструк О. Методологія історії повсякдення // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Історія. – Вип. 44. Спецвипуск. – 2011. – С. 8–21.
[7] Коляструк О. Джерела з історії повсякденності // Повоєнна Україна: нариси соціальної історії (друга половина 1940-х – середина 1950-х рр.). – Кн. 1, ч. 1-2. – Київ: Інститут історії України НАН України, 2010. – С. 49–72.
[8] Коляструк О. Документи особового походження як джерела з історії повсякденності // Український історичний журнал. – 2008. – № 2. – С. 145–153.
[9] Якубець А. В. Побутова техніка як новітній фактор повсякдення жителів радянської України 1950-х – 1960 рр. (із використанням матеріалів фондової колекції НМІУ) // Науковий вісник НМІУ. – Вип. 7. – Київ. 2021. – С. 487-498.
[10] Якубець А. В. Повсякденне життя України др. пол. 1940-х – сер. 1960-х рр.: за публікаціями журналу «Перець» : автореф. дис... канд. істор. наук: 07.00.01. – Київ, 2019. – 20 с.
[11] Беловинский Л. В. Энциклопедический словарь истории советской повседневной жизни. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – 775 с.
[12] Ковпак Л. В. Соціально-побутові умови життя населення України у другій пол. ХХ ст. (1945–2000 рр.). – Київ : Інститут історії НАН України, 2003. – 250 с.
[13] Константинов А. В. Парикмахерское дело. – Москва: Высшая школа, 1987. – 336 с., ил.
[14] Константинов А. В., Меркулов Ю. К. Основы парикмахерского дела. – Москва: Легкая индустрия, 1971. – 238 с.
[15] Резанова Н. Локон жгучий, локон черный. История женских причесок. – Киев: Факт, 2005. – 152 с., ил. (серия «Популярная энциклопедия моды», вып. 3).

поштовх у розвитку перукарської справи відбувся в час існування Давнього Риму – саме тут вперше з'явилися майстри-перукарі. Проте найбільшого розквіту перукарське мистецтво досягло у XVIII ст. В часи стилю рококо зачіски в загальному образі людини відігравали головну роль. Перукарів цього періоду ототожнювали з художниками, які творили красу. Почали діяти академії перукарського мистецтва. Окремої уваги заслуговують перуки, модні в епоху Ренесансу. Після подій Французької революції 1789 р. в моду повернулися простота та природність, перуки втратили популярність[16].

Зростання темпів промисловості та удосконалення технологічних процесів сприяли тому, що у XX ст. мода на фактури тканин, силуети образів і костюмів, зачіски стрімко змінювалася.

Радянська ідеологія вплинула на розвиток і ставлення суспільства до зачісок – у період існування Радянського Союзу волосся було об'єктом підвищеного контролю. В 1920-х рр. це проявилося у пропаганді жіночої стрижки. В 1930-х рр. в моду повернулися складні укладки та фарбування волосся у світлі тони. Жорсткій регламентації завжди піддавалися зачіски школярів: волосся, заплетене в коси, у дівчаток та коротка зачіска у хлопчиків[17].

1940-ві рр. характеризуються зміною зачісок. Послуги перукарень були досить обмеженими – тривала Друга світова війна. Тому жінки почали відрощувати довге волосся, яке дозволяло зробити укладку без допомоги перукаря. Модним стало завивання на валик: волосся розділяли на дві частини, кінці підкручували електричними щипцями, одну з частин піднімали вгору та закручували на валик, закріплюючи пасма шпильками. З іншого боку проділу мало бути ідентично закручене на валик пасмо волосся. Популярним аксесуаром стала сіточка для волосся, яку в'язали самостійно за допомогою гачка. Інколи сіточки декорували намистинками. Цей аксесуар допомагав довше зберігати зачіску або ж приховати її недоліки[18].

В 1950-х рр. утримувалася мода на зачіски з валиками та укладанням волосся у вигляді локонів, які заколювали біля скронь. Іконою стилю стала Мерилін Монро із висвітленим у платиновий блонд волоссям.

В 1960-ті рр. популярності набула зачіска «бабетта». Це сталося після виходу на екрани фільму «Бабетта йде на війну» (1959), головну роль у якому зіграла Бріжит Бардо. Означений тип зачіски вигадав стиліст Жак Дессанж спеціально для цієї стрічки. Основою зачіски був об'ємний начіс у формі напівсфери. Для того, щоб відтворити образ головної героїні, радянські жінки йшли на неймовірні жертви. В ті складні часи дефіциту знайти лак для волосся було майже неможливо, тому для фіксації «бабетти» використовували лак для меблів, який чергували із одеколоном. Аби зберегти та не зіпсувати укладену зачіску, жінки спали сидячи та декілька днів не мили голову. В історії відомі випадки, коли у волоссі заводилися воші або ж розвивався грибок, тому ця зачіска також отримала назву «дім для вошей»[19].

Зачіски 1970-х рр. були дуже різноманітними. Це – ексцентричне десятиліття, час стилю «диско», розмаїття стильових напрямів у образах: від романтичного, етно, сафарі, класичного до спортивного, панка та хіпі.

Період 1980–1990-х рр. характеризувався появою нових образів, які могла спробувати жінка. Це стосувалося як одягу й аксесуарів, так і зачіски. В час зрушень у суспільно-політичному житті країни, у період, коли люди залишилися сам-на-сам із творенням моди та стилю внаслідок руйнування ідеологічної системи СРСР, рушієм змін у повсякденному житті громадян стало іноземне кіно.

Зарубіжний кінематограф був помітним елементом радянського життя, фільми переглядали сотні глядачів, які намагалися копіювати акторів стрічок. Тогочасні модні образи можна розглядати і на прикладі жіночих зачісок. У іноземних фільмах радянські люди мали змогу побачити, як за допомогою одягу головні герої розкривали свої особистості, які фасони вбрання були модними, які зачіски та аксесуари опинилися на піку популярності[20].

Для того, щоб пошити сукню або костюм, які відтворювали б образ певної героїні кінострічки, потрібно було знайти тканину, фурнітуру та викрійки тієї чи тієї моделі одягу. А питання зі створенням зачісок вирішували простіше. Переглядаючи фільм, перукарі-фахівці могли відтворити певну зачіску, жінки в домашніх умовах також вчилися копіювати популярні моделі.

Створення красивої жіночої зачіски – справа непроста. Тому вибір хорошого салону краси був украй важливим для кожної жінки. Перукар міг допомогти правильно підібрати зачіску, враховуючи всі індивідуальні побажання клієнтки. Саме в салонах краси надавали фахові перукарські послуги із фіксованою сумою для оплати (див. додатки

[16] Ляпич А. Д. Парикмахерское мастерство. Дамский зал. – Київ: Будівельник, 1982. – С. 3–4.
[17] Дашкова Т. Бабетта идет на Москву: экспансия зарубежного кино в советскую повседневность [Електронний ресурс]: Новое литературное обозрение. – Режим доступу: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/56_tm_2_2020/article/22420/ (дата звернення: 28.11.2021).
[18] Модные прически 40-х годов прошлого столетия [Електронний ресурс]: Золотой локон. – Режим доступу: https://reviewzorro.ru/procedury/pricheski-40h.html (дата звернення: 02.12.2021).
[19] Дашкова Т. Бабетта идет на Москву...
[20] Там само.
[21] Таблиці взято з видання: Стиль, прически, макияж, маникюр. Справочник Киевгорсправки. – Київ: Будівельник, 1989. – С. 33–35.

1–7)[21]. В Києві усі види перукарських послуг станом на січень 1989 р. можна було отримати в салонах «Краса» (Харківське шосе, 2), «Київський перукар» (вул. Леніна, 3), «Черемшина» (вул. Хрещатик, 13), «Центральний» (вул. Саксаганського, 7), «Чарівниця» (вул. Хрещатик, 17), салоні Будинку побуту «Оболонь» (просп. О. Корнійчука, 26), «Харків» (просп. Науки, 4), «Молодіжна мода» (вул. Червоноармійська, 80), «Молодість» (просп. 40-річчя Жовтня), «Чарівний завиток» (б-р Лесі Українки, 36/10), «Мрія» (просп. Перемоги, 20), «Столичний» (вул. Комінтерна, 28), «Подолянка» (вул. Межигірська, 26/24), «Усмішка» (вул. Фрунзе, 109), «Орбіта» (б р Леніна, 21)[22].

Для створення красивих зачісок та модних стрижок волосся мало бути чистим і здоровим. Жінки використовували різноманітні косметичні засоби як вдома, так і в салонах краси. Саме догляд за волоссям посідав чільне місце у повсякденному житті кожної жінки. З огляду на структуру та тип волосся можна було обирати відповідні шампунь або рідке мило. На початку 1990-х рр. в салонах краси почали використовувати безлужні шампуні: вітчизняний шампунь «Садко» та імпортні олійний, кропив'яний, березовий та спеціальний шампунь від лупи. Шампуні для салонних процедур поділялися на дві групи. До першої групи належали «Глорія», «Селена», «Золота рибка» (рос. «Золотая рыбка»), «Садко», «Мильний», «Невський», ціна яких не перевищувала 4 крб за 1 кг. Другу групу утворювали шампуні «Сонечко» (рос. «Солнышко»), «Ромашка», «Тютюн» (рос. «Табак»), «Лимонний», «Червона гвоздика» (рос. «Красная гвоздика»), з лецитином, олійний, ціна яких перевищувала 4 крб за 1 кг[23].

У фондовій колекції НМІУ зберігається шампунь «Надія» (рос. «Надежда»)[24], виготовлений на Миколаївському парфумерно-косметичному комбінаті «Пурпурові вітрила» (рос. «Алые паруса») 1989 р. Це був один із найпоширеніших шампунів в УРСР[25]. **(Рис. 1)**

[22] Там само. – С. 43–48.
[23] Там само. – С. 24.
[24] Національний музей історії України (далі НМІУ). – Фонди. – Колекційний опис № 886 «Побут XX–XXI ст.». – Інв. № ДР-1390.
[25] Голдованська О. С. Матеріали Миколаївського парфумерно-косметичного комбінату «Алые паруса» у фондовому зібранні Національного музею історії України // Науковий вісник НМІУ. – Вип. 7. – Київ, 2021. – С. 125–126.

Основною та найпоширенішою формою зачіски вважалася класична, натуральна. За призначенням зачіски поділяли на повсякденні, вечірні та для особливих випадків. Повсякденна зачіска зазвичай відповідала модним тенденціям, індивідуальним вподобанням клієнтки, роду її діяльності, мала бути зручною, практичною, без прикрас, волосся могло бути заплетене. **(Рис. 2)**

Рис. 1.
Шампунь «Надія» (рос. «Надежда»).
Миколаївський парфумерно-косметичний комбінат «Пурпурові вітрила» (рос. «Алые паруса»), м. Миколаїв, УРСР. 1989 р. Інв. № ДР-1390.
З колекції НМІУ

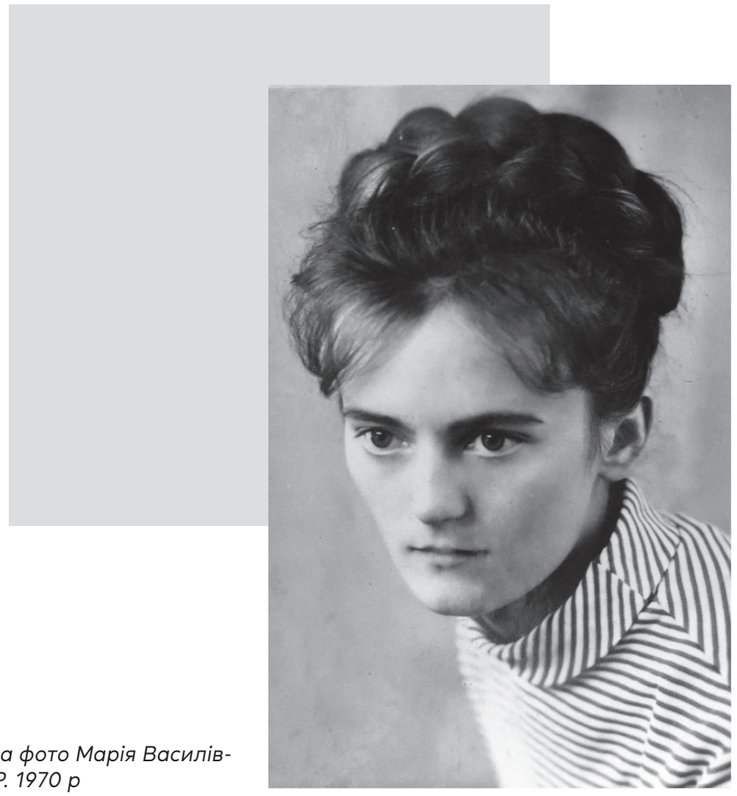


Рис. 2.
Зразки жіночих зачісок: *на фото Марія Василівна Якубець, м. Київ, УРСР. 1970 р*

Вечірні зачіски також відповідали модним віянням та індивідуальним особливостям жінки, але в цьому разі потрібно було враховувати вік особи, її вбрання та можливість використання прикрас для волосся. Зачіски для особливих святкових випадків – це весільні, для балу, карнавальні, новорічні та для конкурсів краси[26]. **(Рис. 3)**

[26] Ляпич А. Д. Вказ. праця. – С. 6.

Рис. 3.
Зразки жіночих зачісок: *на фото Ганна Миколаївна Шовкун, м. Київ, УРСР. 1987 р.*

При моделюванні зачісок важливе значення мали форма обличчя, статура жінки та її вік. Зачіски, які пасували молодим дівчатам, не рекомендували жінкам середнього чи похилого віку. **(Рис. 4, 5)**

Рис. 4, 5.
Зразки жіночих зачісок: *4 – на фото Надія Василівна Онацька, директорка СЗШ № 173 ім. В. Я. Чубаря Жовтневого району м. Києва, м. Київ, УРСР. 22.IX.1981 р. Інв. № ФД-2906. Із колекції НМІУ; 5 – на фото Людмила Іванівна Снег, громадська інспекторка, голова сесії охорони навколишнього середовища. 1981 р. Інв. № ФД-2987. Із колекції НМІУ*

Однією із найпопулярніших стрижок періоду 1980–1990-х рр. був «каскад» (символ стилю «диско»). Зазвичай «каскад» робили на волоссі середньої довжини, це була пряма або скубана «драбинка» з коротко підстриженим верхом. Для такого типу зачіски характерні відкриті скроні та вуха[27]. Пасма волосся на «каскаді» можна було завивати на бігуді чи плойку, начісувати та фіксувати лаком. Якщо об'єму волосся не вистачало, після стрижіння робили хімічну завивку. Траплялося, що ходили із прямим волоссям без начісування, проте зачіска вимагала об'єму. Існувало декілька різновидів «каскаду». Найзухвалішим варіантом була модель «вовчиця» зі скубаними філірованими пасмами волосся, частину з яких фарбували в контрастний відтінок. Зачіска отримала назву завдяки асоціації з шерстю на загривку вовка: скуйовджена, що стирчить у різні боки та поступово збільшується у об'ємі від маківки до шиї. Підстрижені локони укладали за допомогою електричних щипців[28].

В Італії у 1980-х рр. вигадали стрижку «аврора» («італійка»). Ця зачіска схожа на «каскад» та інші багатошарові зачіски, проте мала характерно виражену індивідуальність, яка дозволяла приховати певні недоліки рис обличчя та не мала обмежень щодо віку та довжини волосся. Основним елементом «аврори» є яскраво виражена багатошаровість та ефект «драбинки». Переходи між рівнями волосся дуже різкі – в результаті верхня частина волосся набувала більшого об'єму. Гривка (підрізане над лобом волосся, «чубчик») є важливим елементом у «авроpі». Форма гривки могла бути будь-якою, але обов'язково застосовувалося філірування, що створювало «скубаний» ефект на волоссі[29].

Користувалася популярністю спортивна стрижка «олімпія», яка отримала свою назву на честь Олімпіади-80 та була мрією багатьох жінок. Це коротка зачіска, яка мала форму шапочки, легко укладалася та пасувала до спортивних костюмів, які в той час стали частиною повсякденності[30].

Однією із найзнаковіших для 1980-х рр. стала стрижка «маллет». На неї могли наважитися лише найвідчайдушніші модниці, які не боя-

[27] Жіночі стрижки вісімдесятих років: найхарактерніші зачіски [Електронний ресурс]: Beautiful Lady. – Режим доступу: https://beautiful-lady.com.ua/2021/05/03/%D0%B6%D1%96%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%96-%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B6%D0%BA%D0%B8-%D0%B2%D1%96%D1%81%D1%96%D0%BC%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8F%D1%82%D0%B8%D1%85-%D1%80%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%B2-%D0%BD%D0%B0/ (дата звернення: 30.11.2021).
[28] Стрижка «вовчиця»: опис, техніка виконання, поради та рекомендації, фото [Електронний ресурс]: Центр ідей. – Режим доступу: https://ideas-center.com.ua/?p=39721 (дата звернення: 29.11.2021).
[29] Стрижка аврора (итальянка) в сезоне 2021 (42 фото) [Електронний ресурс]: Hair moda. – Режим доступу: https://hair-moda.com/strizhka-avrora-italyanka-v-sezone-2018-42-foto/ (дата звернення: 28.11.2021).
[30] Жіночі зачіски 80-х років (23 фото) [Електронний ресурс]: New Breed. – Режим доступу: https://newbreed.com.ua/zhenskie-pricheski-80-h-godov-23-foto/ (дата звернення: 01.12.2021).

лися осуду суспільства. Верх волосся спереду та з боків у означеній моделі стригли дуже коротко, а ззаду волосся залишали довгим. Цей тип зачіски був поширеним серед жінок і чоловіків, здебільшого серед рокмузикантів і голлівудських акторів, іноді звичайних людей (зазвичай молоді)[31].

Поширеною також була стрижка каре – зачіска зазвичай середньої довжини, в якій волосся підстригали по лінії нижче вуха. **(Рис. 6)**

Рис. 6.
Зразки жіночих зачісок: *на фото Світлана Сєрих (Куліш), м. Київ, УРСР. 1988 р.*

Різновиди каре – із видовженими передніми пасмами, з овальним контуром, асиметричне, із загнутими вгору кінцями, довге та коротке. **(Рис. 7)**

Рис. 7.
Зразки жіночих зачісок: *на фото Людмила Йосипівна Маліс, телеграфістка Київського поштамту, м. Київ, УРСР. 1981 р. Інв. № ФД-2942. Із колекції НМІУ*

[31] Маллет (прическа) [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%82_(%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%87%D1%91%D1%81%D0%BA%D0%B0) (дата звернення: 01.12.2021).

На вершині популярності перебували й інші короткі зачіски – «шапочка», «боб», «шведський хлопчик». **(Рис. 8)**

Рис. 8.
Зразки жіночих зачісок: *: на фото Інна Петрівна Мілевич, м. Гродно, БРСР. 1990 р.*

Назви жіночих зачісок були найрізноманітнішими. За даними 1989 р., в салонах м. Києва робили зачіски спортивного стилю – «Штрих», «Астра», «Аеліта», «Ефект», «Експромт»; зачіски класичного стилю – «Каре», «Боб-каре», «Паж», «Твіст», «Секрет», «Планета»; зачіски романтичного стилю «Легенда», «Магія», «Варіація», «Аллегро», «Ассоль», «Елегія», «Грація», «Панорама»; для святкових нагод найчастіше обирали зачіски «Рапсодія» і «Дебют». Поширеними були моделі «Вітрило» (рос. «Парус») і «Фрегат»[32].

Для зміни іміджу жінки із прямим волоссям прагнули зробити його хвилястим, у моду увійшли кучері. Наприкінці XIX ст. проблему завивання волосся було вирішено. Відтоді пряме волосся накручували за допомогою «гарячої» або «холодної» хімічної завивки. (**Рис. 9)**

Рис.9.
Зразки жіночих зачісок:
на фото Олена Олексіївна Голдованська (Щербик), м. Рожище Волинської обл., УРСР. 1988 р.

[32] Стиль, прически, макияж, маникюр... – С. 4, 12.

1875 р. справжню революцію у перукарському мистецтві здійснив своїм винаходом французький майстер-перукар Марсель Грато – його спосіб завивання волосся використовують і нині. В історію цей спосіб увійшов під назвою «метод Марселя» (гаряча завивка)[33]. «Марселівські щипці» дозволяли накрутити волосся та створити ефект кучерів. Гаряча завивка була досить складною у виконанні. За особливою технологією на газовій горілці потрібно було нагріти до оптимальної температури гребінець і щипці, які в жодному разі не можна було перегрівати. Використовуючи ці інструменти, накручували волосся. Зазвичай одночасно нагрівалося декілька щипців – з одними майстер працював, інші грілися, треті охолоджувалися. Марсель Грато розробив техніку, яка дозволяла отримати ідеально рівні локони, що певний час трималися без фіксації. Завивання волосся «марселівськими щипцями» завойовувало Європу та Америку. Щоб працювати в означеній техніці, майстри з інших країн спеціально приїжджали до Парижа. 1897 р. опис методу Марселя Грато опублікували в спеціалізованому французькому журналі «La Coiffure Française Illustrée»[35]. Проте такий ефект був тимчасовим, тому експерименти щодо завивання волосся проводили й інші майстри-перукарі.

1935 р. було представлено два патенти, які вирішували проблему завивання волосся «холодним» (хімічним) способом. Це хімічна завивка-перманент, відоміша як «хімія». **(Рис. 10)**

Рис. 10.
Зразки жіночих зачісок: *Зразки жіночих зачісок: на фото Олена Качкан, м. Гродно, БРСР. 1989 р.; Алла Латош, м. Гродно, БРСР. 1989 р.*

[33] Ляпич А. Д. Вказ. праця. – С. 15.
[34] Марсель Грато [Електронний ресурс]: Natalia Yurchak beauty school. – Режим доступу: https://yurchakbeauty.com.ua/ru/blog/super-puper/ (дата звернення: 01.12.2021).

1939 р. в Нью-Йорку випустили препарат для завивання та фіксації волосся саме цим способом. Він набув швидкого розповсюдження у перукарнях і салонах краси, приблизно у 80% завивок використовували означений спосіб завивання[35]. **(Рис. 11)**

Рис. 11.
Зразки жіночих зачісок: *на фото – Людмила Григорівна Щербик (Соболєва) та Олена Олексіївна Голдованська (Щербик), смт Торчин Волинської обл., УРСР. 1988 р.*

«Хімію» робили як на довге, так і на дуже коротке волосся.
В колекції НМІУ зберігається цікавий експонат – електроприлад для завивання волосся «Надійка» (білорус. «Надейка»)[36], виготовлений на Клецькому механічному заводі білоруського виробничого об'єднання «Белвар» у квітні 1992 р. **(Рис. 12)**

Рис. 12.
Зразки жіночих зачісок: *Електроприлад для завивання волосся «Надійка» (білорус. «Надейка»). Клецький механічний завод, Білоруське виробниче об'єднання «Белвар», м. Клецьк, Республіка Білорусь. Квітень 1992 р. Інв. № ДР-979. Із колекції НМІУ*

[35] Ляпич А. Д. Вказ. праця. – С. 25.
[36] НМІУ. – Фонди. – Акт прийому № 6042 від 26.04.2006 р. – Інв. № ДР-979.

Це електроприлад, який жінки могли використовувати для моделювання зачісок в домашніх умовах. До колекції музею означений експонат передала, згідно із протоколом фондової закупівельної комісії (ФЗК) № 5 від 26.04.2006 р., тогочасна головна зберігачка НМІУ О. Федотова. Це електронагрівальний прилад із терморегулятором і спеціальними гніздами для щипців, обладнаний ручкою для перенесення: корпус прямокутної форми, знімний шнур та три одиниці щипців (два великі, одні маленькі). Щипці складаються із масивного полірованого стержня. В користуванні цей прилад був досить зручним. У інструкції, що додавалася, зазначалося: прилад потрібно увімкнути в електромережу, за 5–7 хв. він повністю нагрівається, і його можна використовувати для завивання волосся. Розкритими щипцями потрібно було захопити пасмо волосся біля основи, прокрутити по всій довжині в напрямку захоплення пасма, закрутити волосся навколо гарячого стержня щипців та зачекати 15–20 секунд. Щоб щипці були гарячими постійно, їх рекомендували використовувати по черзі. Великі щипці дозволяли робити великі локони, а маленькими можна було закручувати волосся біля вух, шиї або ж, за бажанням, використовувати по всій довжині волосся[37].

2015 р. старша наукова співробітниця відділу археологічних фондів НМІУ М. Хомчик передала до колекції музею ще один предмет, який увійшов до комплексу перукарських інструментів, – щипці для завивання волосся (плойку)[38]. **(Рис. 13)**

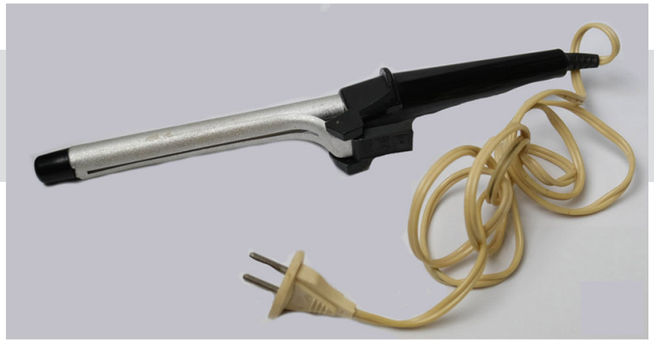


Рис. 13.
Прилади для завивання волосся: *щипці для завивання волосся. СРСР. 1980-ті рр. Інв. № ДР-1197. Із колекції НМІУ*

Цей електроприлад виготовили в 1980-х рр., щипцями користувалися до 2010 р. Електроприлад має циліндричну форму, його зроблено з металу сріблястого кольору. Робоча поверхня закінчується пластмасовим ковпачком чорного кольору циліндричної форми. Ручка виготовлена із пластмаси чорного кольору конусоподібної форми, в місці її з'єднання з робочою поверхнею вмонтовано металевий затискач у вигляді вигнутого

[37] Там само. – Інв. № ДР-979.
[38] НМІУ. – Фонди. – Акт приймання № 8068 від 28.01.2015 р. – Інв. № ДР-1197.

«язичка», що є дотичним до робочої поверхні та відхиляється від неї під кутом 30 градусів за допомогою прямокутного пластмасового важеля[39].

У колекції музею зберігається фен «Русалка-1»[40], який виготовили в 1980-х рр. на Київському машинобудівному заводі ім. Артема. **(Рис. 14)**

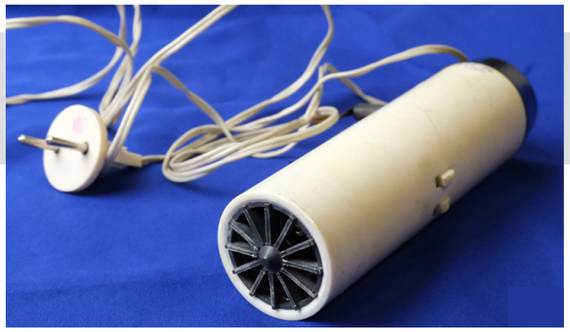


Рис. 14.
Прилади для завивання волосся: *фен «Русалка-1». Київський машинобудівний завод ім. Артема, м. Київ, УРСР. Поч. 1980-х рр. Інв. № ДР-925. Із колекції НМІУ*

Надходження приладу до фондів музею зафіксовано протоколом ФЗК № 22 від 15.10.2004 р. Корпус фена – пластмасовий, білого кольору, циліндричної форми, звужений із одного боку. У потовщеній частині в корпусі чорного кольору вміщено вентилятор для охолодження.

У зібранні музею зберігається побутовий електричний фен із комплектом насадок «Русалка-2М»[41], який 2006 р. до НМІУ передала О. Федотова. Цей прилад виготовили в червні 1989 р. на Київському виробничому об'єднанні ім. Артема, а придбали його в Центральному універмазі м. Києва 24 липня 1989 р. як подарунок на день народження для О. Федотової. **(Рис. 15)**

Рис. 15.
Електричний фен побутовий із комплектом насадок «Русалка-2М». *Київське виробниче об'єднання ім. Артема, м. Київ, УРСР. Червень 1989 р. Інв. № ДР-978. Із колекції НМІУ*

Електричний фен «Русалка-2М» – прилад індивідуального використання для укладання, сушіння, завивання волосся, моделювання зачісок різної складності в домашніх умовах. Означена модель має корпус зручної форми зі знімною ручкою, шнур, який легко прокручується, два режими роботи з різною температурою і насадки, які можна легко зняти.

[39] Там само. – Інв. № ДР-1197.
[40] НМІУ. – Фонди. – Акт прийому № 5743 від 15.10.2004 р. – Інв. № ДР-925
[41] НМІУ. – Фонди. – Акт прийому № 6042 від 26.04.2006 р. – Інв. № ДР-978.

Теплий потік повітря, який подавався з фена, дозволяв сушити волосся швидко та рівномірно, при цьому волосся не втрачало свого блиску та еластичності. Прилад складається із семи частин – власне фена, щілинної насадки, насадки-гребінця, насадки-плойки, капюшона, руків'я та наплічного ременя[42]. Електричні фени належали до категорії товарів швидкої реалізації. За незначної кількості товару, який завозили до магазинів, попит на нього був високим. Вартість фена становила 41 крб, і це при середньостатистичній зарплаті 217 крб 74 коп. (дані 1989 р.)[43] та дефіциті, який панував наприкінці 1980 – початку 1990-х рр.

Інформацію про створення різних моделей зачісок жінки знаходили в журналах, які друкувалися в СРСР. У цих періодичних виданнях, окрім статей про виховання дітей, історій із життя та професійного становлення окремих громадян радянського суспільства, для жінок публікували додатки з викрійками одягу, новинки взуттєвої промисловості, інформацію про модні головні убори, сумочки, а також цікаві рубрики з питань кулінарії та секретів краси. Такими журналами були «Радянська жінка»[44], «Селянка» (рос. «Крестьянка»)[45], «Робітниця» (рос. «Работница»)[46]. Саме з додатків до цих видань дізнавалися про модні зачіски.

У колекції НМІУ зберігається ще один перукарський експонат – електричні щипці зі зволожувачем[47], який до фондової збірки музею передала, згідно із протоколом ФЗК № 14 від 03.11.2021 р., завідувачка відділу найдавнішої та середньовічної історії України НМІУ М. Стрельник. **(Рис. 16)**

Рис. 16.
Прилади для завивання волосся: *електричні щипці зі зволожувачем. Воронезький завод радіодеталей, м. Воронеж, СРСР. Листопад 1979 р.*
Інв. № ТКВ-21717. Із колекції НМІУ

[42] Там само. – Інв. № ДР-978.
[43] Середня заробітна плата в Україні [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D1%8F_%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B1%D1%96%D1%82%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%B2_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96 (дата звернення: 01.12.2021).
[44] «Радянська жінка» – жіночий громадсько-політичний ілюстрований журнал, що виходив у м. Києві з 1946 до 1991 рр.
[45] «Крестьянка» – радянське та російське періодичне видання, що виходило з 1922 до 2015 рр.
[46] «Работница» – суспільно-політичний і літературно-художній журнал для жінок, що виходив із 1914 р. (із 2001 р. – журнал для сімейного читання).
[47] НМІУ. – Фонди.– Акт приймання-передавання № 139 від 03.11.2021 р. – Інв. № ТКВ-21717.

Означений предмет виготовили на Воронезькому заводі радіодеталей 1979 р. Як на свій час, він був досить інноваційний.

Ці електричні щипці призначені для завивання та укладання волосся в домашніх умовах, вони оснащені підпружинним зволожувачем, який потрібно було заповнювати водою. При натисканні на зволожувач вода через фільтр надходила до нагрівача, випаровувалася пара, яка через отвори надходила в зону завивання волосся. Це дозволяло швидко накручувати волосся в локони, які можна було загортати вверх і донизу, волосся укладалося м'якими хвилями. Електроприлад давав змогу накручувати волосся та освіжати зачіску, якщо вона трошки втрачала свій вигляд. Час нагрівання щипців становив 12–15 хв. В інструкції, що додавалася, вказувалося: перед роботою із приладом волосся потрібно помити та висушити, розчесане волосся розділити на пасма. Пасмо волосся треба вкласти між затискачем та стержнем так, щоб кінці були щільно притиснуті. З огляду на довжину волосся, варто декілька разів натиснути на зволожувач, потримати кожне пасмо не більше 20–30 секунд та розкрутити локон. Завдяки використанню зволожувача, а також впливу тепла та пари локони трималися краще та не так швидко розкручувалися. До електричних щипців зі зволожувачем також додавався список зачісок та їхні фотоілюстрації. У списку пропонували декілька видів зачісок, які можна було зробити з попередньо накрученого волосся: «Вінок із волосся», «Локони, локони, локони», «Молодіжна», «Романтична» та інші варіації, пов'язані із завиванням волосся і можливістю заколювати його різноманітними шпильками[48].

У колекції НМІУ зберігається ручний побутовий фен із насадками для волосся ФРН-1/02 ЭОЛ-3*5*М[49], який до фондового зібрання музею 2019 р. передала провідна наукова співробітниця відділу історії незалежної України М. Срібна. Корпус фена – пластмасовий, циліндрично-конічної форми, оранжевого кольору із захисною решіткою чорного кольору. **(Рис. 17)**

Рис. 17.
Прилади для завивання волосся: *побутовий фен ручний із насадками для волосся ФРН-1/02 ЭОЛ-3*5*М. СРСР. 1990 р. Інв. № ДР-1421.*
Із колекції НМІУ

[48] Там само.
[49] НМІУ. – Фонди. – Акт прийому № 8945 від 20.01.2021 р. – Інв. № ДР-1421.

На кришці з вентиляційною решіткою, яка розміщена у хвості фена, є регулятор роботи. В регулятор вмонтовано електрошнур білого кольору. В комплекті з феном були чотири пустотілі насадки та підставка: насадка-гребінець у вигляді невеликого циліндра з широким круглим стрижнем із прорізами та заокругленим кінцем; дві щілинні насадки – перша у вигляді невеликого циліндра із гладенькою поверхнею, друга з шорсткою поверхнею та плавно звуженими боками, які в результаті утворюють прямокутний проріз; насадка-ковпачок у вигляді циліндра з одним зрізаним вгорі боковим отвором. Підставка для фена має вигляд широкого плаского стрижня із прорізами. Фен вкладено у футляр зі шкірозамінника блідо-бузкового кольору[50].

Ті, хто не мав можливості використовувати електричні щипці, зазвичай накручували волосся на бігуді – металеві, пластмасові, гумові. Інколи жінки завивали волосся за допомогою так званих «ганчірочок» – шматок тканини розрізали на смужки, на які закручували пасмо волосся та зав'язували. На таких «ганчірочках» зручно було спати. Жінки накручували волосся ввечері, лягали спати, а вранці ці «ганчірочки» знімали. Металеві та гумові бігуді були менш комфортними під час сну, проте ними все-таки теж користувалися. Згодом набули популярності термобігуді, які розігрівали в гарячій воді та накручували на них волосся.

У колекції НМІУ зберігаються два види бігудів – комплект пластмасових, виготовлених 1981 р. на Київському кабельному заводі «Укркабель»[51], та комплект металевих[52], якими користувалися в 1970–1980-х рр. **(Рис. 18)**

Рис. 18.
Перукарські інструменти: *бігуді пластикові. Київський кабельний завод «Укркабель», м. Київ, УРСР. 1981 р. Інв. № ДР-374/6. Із колекції НМІУ; бігуді металеві. СРСР. 1970-ті рр. Інв. № ТКВ-21705. Із колекції НМІУ*

[50] Там само.
[51] НМІУ. – Фонди. – Колекційний опис № 292. – Т. 1. Внесок трудящих м. Києва в економічний, соціально-політичний розвиток УРСР у десятій – першому році одинадцятої п'ятирічок. – Інв. № ДР-374/6.
[52] НМІУ. – Фонди. – Акт приймання-передавання № 138 від 03.11.2021 р. – Інв. № ТКВ-21705.

Для фіксації волосся використовували різноманітні лаки, які з часом стали доступніші та використовувалися не лише в салонах краси, а й у домашніх умовах. У салонах краси лаки для волосся поділялися на дві групи. До першої належали «Бурштин» (рос. «Янтарь»), «Лак для зачіски», «Ева», вартість яких становила до 6 крб за 1 кг. Другу групу представляли «Лак вітамінізований», «Перле», «Сандра», які коштували понад 6 крб за 1 кг[53].

За неможливості придбати професійний лак жінки фіксували волосся за допомогою саморобного лаку, який виготовляли із цукру, розчиненого у воді. Такий «лак» тримався дуже добре, проте змити його було досить важко.

1990-ті рр. подарували світові чергову модну зачіску – «мокру» укладку, відомішу за народною назвою «мокрий ефект». **(Рис. 19)**

Рис. 19.
Зразки жіночих зачісок: *на фото Альона Віталіївна Якубець (Каленюк) і Інна Петрівна Мілевич, м. Ленінград, СРСР. Весна 1991 р.*

Цю зачіску жінки могли зробити навіть у домашніх умовах – за допомогою гребінця, води, гелю та техніки пальців. На відміну від термічної завивки, «мокрий ефект» не шкодив волоссю, а кучері мали природніший вигляд. За допомогою гелю для волосся, який наносили на кінчики пальців, пасма потрібно було стиснути, щоб з'явився ефект «зіжмаканості», після чого волосся сушили природнім способом або за допомогою фена. Було модно мелювати пасма волосся у світліші чи темніші кольори. **(Рис. 20)**

Рис. 20.
Зразки жіночих зачісок: *на фото Галина Пужук, м. Гродно, БРСР. 1989 р.*

[53] Стиль, прически, макияж, маникюр... – С. 25.

Існувала практика фарбування волосся в домашніх умовах. Це коштувало значно дешевше, ніж у салоні, адже платили лише за фарбу, а пофарбувати волосся могла подруга чи родичка.

Якщо можливості купити фарбу не було, волосся забарвлювали зеленкою, хною, висвітлювали за допомогою перекису водню[54]. Нерідко фарбували волосся за допомогою горіхової шкаралупи. Цей спосіб фарбування, в результаті якого отримували коричневий колір із різними відтінками, був відомий ще з часів існування Римської імперії. Проте лише у XX ст., після ретельного вивчення структури волосся, проблему фарбування розгляну-ли із наукового погляду. Щоб отримати ідеальний результат, жінки почали фарбувалися у перукарнях і салонах краси.

У салонах краси використовували професійні фарбники для волосся, які поділялися на дві групи за ціновою категорією. Перша група: «Гамма», «Спектр», «Фан-колортон», «Лондестон», які коштували до 10 крб за 1 кг. Друга група: «Лонда-Колор», «Інекта», «Колестон», «Полена-Колор», «Триколор», «Санта-Колор», «Алма-Спектр», які коштували понад 10 крб за 1 кг[55].

1990-ті рр. були часом високих хвостів, «плюшевих» гумок для волосся, що його не псували[56], бантів, що дівчата та жінки шили самостійно, пов'язок на голову, що спочатку використовували під час занять аеробікою, а згодом вони стали повсякденним молодіжним аксесуаром. **(Рис. 21)**

Рис. 21. Зразки жіночих зачісок: *на фото Алла Казимирівна Лясковська, м. Гродно, БРСР. 1989 р.; Альона Віталіївна Якубець (Каленюк), м. Гродно, БРСР. 1988 р.*

[54] Ляпич А. Д. Вказ. праця. – С. 29.
[55] Там само. – С. 24.
[56] У моду повернулися об'ємні резинки і банти для волосся з 1990-х: фото [Електронний ресурс]: Главред Weekend. – Режим доступу: https://glavred.net/fashion/prchieski-2020-v-modu-povernulisya-gumki-i-banti-dlya-volossya-z-1990-h-foto-10172861.html (дата звернення: 01.12.2021).

Модними були і стрічки, які вплітали в коси. Всі аксесуари мали яскраві кольори, інколи «кислотні» відтінки. Волосся заколювали шпильками зі стразами та блискітками.

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. прикладом для наслідування були героїні латиноамериканських телесеріалів і прайм-тайм мильних опер, які диктували моду у пострадянському просторі[57]. Одним із перших телесеріалів, який з'явився на телеекранах, стала мильна опера «Багаті також плачуть», показ якої розпочали в листопаді 1991 р. Ім'я Вероніка (так звали головну героїню серіалу) відразу набуло шаленої популярності, поширеною стала зачіска «хімія», проте вже жіночніша, із плавними переходами на волоссі, яка отримала назву «дикунка» (рос. «дикарка»)[58]. Згодом популярності набув серіал «Просто Марія», який транслювали на Першому каналі Останкіно з березня 1993 р. по квітень 1994 р.[59]. Саме ця мильна опера подарувала модну тенденцію на гривку, яка увійшла в історію як гривка «простомарія». Мокре волосся накручували на круглий гребінець і так сушили, це зрештою додавало гривці об'єму. Потім волосся розділяли на тонкі вертикальні смужки або ж довго начісували гребінцем із дрібними зубчиками, тоді лакували, що дозволяло гривці «стояти» напівколом над лобом[60]. Зіркові героїні телесеріалу «Санта-Барбара», який вийшов на телеканали пострадянських країн 1992 р.[61], започаткували тренд на довге та об'ємне волосся, яке зачісували назад, закладали за вухо і спускали через плече, а також на кучері. Згодом з'явилася мильна опера «Династія», яку вперше транслювали в незалежній Україні в січні 1996 р.[62] на УТ-1 (в межах студії «1+1»), в якій, окрім трендів на одяг із широкими плечима та масивні аксесуари, трималася мода на об'ємні зачіски із начісуванням волосся та великі локони.

Побутові перукарські електроприлади, які зберігаються у фондовій колекції НМІУ і які авторка досліджувала під час написання статті, дають можливість зрозуміти, яким було щоденне життя жіночої частини насе-

[57] Прически 90-х [Електронний ресурс]: Салон красоты Соланж. – Режим доступу: http://solange.su/papers/?id=502 (дата звернення: 01.12.2021).
[58] Кинократия. Латиноамериканские сериалы в СССР [Електронний ресурс]: Дилетант. – Режим доступу: https://diletant.media/articles/39077950/ (дата звернення: 01.12.2021).
[59] Просто Мария (телесериал, 1989) [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB,_1989) (дата звернення: 01.12.2021).
[60] 8 самых популярных причесок из сериалов [Електронний ресурс]: Comode. – Режим доступу: https://comode.kz/post/8-samyh-populjarnyh-prichesok-iz-serialov (дата звернення: 01.12.2021).
[61] Шутки в сторону: стиль героев «Санта-Барбары» действительно на пике моды [Електронний ресурс]: In style. – Режим доступу: https://instyle.ru/moda/shutki-v-storonu-stil-geroev-santa-barbary-deystvitelno-na-pike-mody-/ (дата звернення: 01.12.2021).
[62] Династія (серіал, 1981–1989) [Електронний ресурс]: Кіноріум. – Режим доступу: https://ua.kinorium.com/75504/ (дата звернення: 01.12.2021).

лення УРСР у 1980–1990-х рр. та як із допомогою цих пристроїв можна було створювати найрізноманітніші зачіски. Введені до наукового обігу предмети можуть бути використані під час створення виставкових проєктів, пов'язаних із історією України XX ст.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Беловинский Л. В. *Энциклопедический словарь истории советской повседневной жизни. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – 775 с.*

Бродель Ф. *Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм. XV–XVIII ст. – Том 1. Структура повсякденності: можливе і неможливе. – Київ: Основи, 1995. – 543 с.*

Голдованська О. С. *Матеріали Миколаївського парфумерно-косметичного комбінату «Алые паруса» у фондовому зібранні Національного музею історії України // Науковий вісник НМІУ. – Вип. 7. – Київ, 2021. – С. 125–126.*

Дашкова Т. *Бабетта идет на Москву: экспансия зарубежного кино в советскую повседневность [Електронний ресурс]: Новое литературное обозрение. – Режим доступу: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/56_tm_2_2020/article/22420/ (дата звернення: 28.11.2021).*

Династія (серіал, 1981–1989) *[Електронний ресурс]: Кіноріум. – Режим доступу: https://ua.kinorium.com/75504/ (дата звернення: 01.12.2021).*

Жіночі зачіски 80-х років (23 фото) *[Електронний ресурс]: New Breed. – Режим доступу: https://newbreed.com.ua/zhenskie-pricheski-80-h-godov-23-foto/ (дата звернення: 01.12.2021).*

Жіночі стрижки вісімдесятих років: найхарактерніші зачіски *[Електронний ресурс]: Beautiful Lady. – Режим доступу: https://beautiful-lady.com.ua/2021/05/03/%D0%B6%D1%96%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%96-%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B6%D0%BA%D0%B8-%D0%B2%D1%96%D1%81%D1%96%D0%BC%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8F%D1%82%D0%B8%D1%85-%D1%80%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%B2-%D0%BD%D0%B0/ (дата звернення: 30.11.2021).*

Кинократия. Латиноамериканские сериалы в СССР *[Електронний ресурс]: Дилетант. – Режим доступу: https://diletant.media/articles/39077950/ (дата звернення: 01.12.2021).*

Ковпак Л. В. *Соціально-побутові умови життя населення України у другій пол. XX ст. (1945–2000 рр.). – Київ : Інститут історії НАН України, 2003. – 250 с.*

Коляструк О. *Джерела з історії повсякденності // Повоєнна Україна: нариси соціальної історії (друга половина 1940-х – середина 1950-х рр.). – Кн. 1, ч. 1-2. – Київ: Інститут історії України НАН України, 2010. – С. 49–72.*

Коляструк О. *Документи особового походження як джерела з історії повсякденності // Український історичний журнал. – 2008. – № 2. – С. 145–153.*

Коляструк О. *Історія повсякденності як об'єкт історичного дослідження: історіографічний і методологічний аспекти. – Харків: Курсор, 2008. – 122 с.*

Коляструк О. *Методологія історії повсякдення // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Історія. – Вип. 44. Спецвипуск. – 2011. – С. 8–21.*

Константинов А. В., Меркулов Ю. К. *Основы парикмахерского дела. – Москва: Легкая индустрия, 1971. – 238 с.*

Константинов А. В. *Парикмахерское дело. – Москва: Высшая школа, 1987. – 336 с., ил.*

Людтке А. *История повседневности в Германии. Новые подходы к изучению труда, войны и власти. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2010. – 271 с.*

Ляпич А. Д. *Парикмахерское мастерство. Дамский зал. – Київ: Будівельник, 1982. – 80 с.*

Маллет (прическа) *[Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%82_(%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%87%D1%91%D1%81%D0%BA%D0%B0) (дата звернення: 01.12.2021).*

Марсель Грато *[Електронний ресурс]: Natalia Yurchak beauty school. – Режим доступу: https://yurchakbeauty.com.ua/ru/blog/super-puper/ (дата звернення: 01.12.2021).*

Модные прически 40-х годов прошлого столетия *[Електронний ресурс]: Золотой локон. – Режим доступу: https://reviewzorro.ru/procedury/pricheski-40h.html (дата звернення: 02.12.2021).*

Національний музей історії України (далі НМІУ). *– Фонди. – Акт приймання-передавання № 138 від 03.11.2021 р. – Інв. № ТКВ-21705.*

НМІУ. *– Фонди.– Акт приймання-передавання № 139 від 03.11.2021 р. – Інв. № ТКВ-21717.*

НМІУ. *– Фонди. – Акт приймання № 5743 від 15.10.2004 р. – Інв. № ДР-925.*

НМІУ. *– Фонди. – Акт приймання № 6042 від 26.04.2006 р. – Інв. № ДР-978.*

НМІУ. *– Фонди. – Акт приймання № 6042 від 26.04.2006 р. – Інв. № ДР-979.*

НМІУ. *– Фонди. – Акт приймання № 8068 від 28.01.2015 р. – Інв. № ДР-1197.*

НМІУ. *– Фонди. – Акт приймання № 8945 від 20.01.2021 р. – Інв. № ДР-1421.*

НМІУ. *– Фонди. – Колекційний опис № 292. – Т. 1. Внесок трудящих м. Києва в економічний, соціально-політичний розвиток УРСР у десятій – першому році одинадцятої п'ятирічок. – Інв. № ДР-374/6.*

НМІУ. *– Фонди. – Колекційний опис № 886 «Побут XX–XXI ст.». – Інв. № ДР-1390.*

Прически 90-х *[Електронний ресурс]: Салон красоты Соланж. – Режим доступу: http://solange.su/papers/?id=502 (дата звернення: 01.12.2021).*

Просто Мария (телесериал, 1989) *[Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB,_1989) (дата звернення: 01.12.2021).*

Резанова Н. *Локон жгучий, локон черный. История женских причесок. – Киев: Факт, 2005. – 152 с., ил. (серия «Популярная энциклопедия моды», вып. 3).*

Середня заробітна плата в Україні *[Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D1%8F_%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B1%D1%96%D1%82%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%B2_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96 (дата звернення: 01.12.2021).*

Стиль, прически, макияж, маникюр. Справочник Киевгорсправки. *– Київ: Будівельник, 1989. – 63 с.*

Стрижка аврора (итальянка) в сезоне 2021 (42 фото) *[Електронний ресурс]: Hair moda. – Режим доступу: https://hair-moda.com/strizhka-avrora-italyanka-v-sezone-2018-42-foto/ (дата звернення: 28.11.2021).*

Стрижка «вовчиця»: опис, техніка виконання, поради та рекомендації, фото *[Електронний ресурс]: Центр ідей. – Режим доступу: https://ideas-center.com.ua/?p=39721 (дата звернення: 29.11.2021).*

Удод О. Історія повсякденності: питання історіографії *// Історія повсякденності: теорія та практика. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (14-15 травня 2010 р., Переяслав-Хмельницький). – Переяслав-Хмельницький, 2010. – С. 19–23.*

У моду повернулися об'ємні резинки і банти для волосся з 1990-х: фото *[Електронний ресурс]: Главред Weekend. – Режим доступу: https://glavred.net/fashion/prchieski-2020-v-modu-povernulisya-gumki-i-banti-dlya-volossya-z-1990-h-foto-10172861.html (дата звернення: 01.12.2021).*

Шутки в сторону: стиль героев «Санта-Барбары» действительно на пике моды *[Електронний ресурс]: In style. – Режим доступу: https://instyle.ru/moda/shutki-v-storonu-stil-geroev-santa-barbary-deystvitelno-na-pike-mody-/ (дата звернення: 01.12.2021).*

Якубець А. В. Побутова техніка як новітній фактор повсякдення жителів радянської України 1950-х – 1960 рр. (із використанням матеріалів фондової колекції НМІУ) *// Науковий вісник НМІУ. – Вип. 7. – Київ. 2021. – С. 487-498.*

Якубець А. В. *Повсякденне життя України др. пол. 1940-х – сер. 1960-х рр.: за публікаціями журналу «Перець» : автореф. дис... канд. істор. наук: 07.00.01. – Київ, 2019. – 20 с.*

8 самых популярных причесок из сериалов *[Електронний ресурс]: Comode. – Режим доступу: https://comode.kz/post/8-samyh-populjarnyh-prichesok-iz-serialov (дата звернення: 01.12.2021).*

Thompson E. P. *The Making of the English Working Class. Vintage Book. A Division of Random House. – New York, 1966. – 864 p.*

Додаток 1

Наборы услуг

В парикмахерских обычно предлагают наборы услуг, выработанных многолетней практикой.

Чтобы легче ориентироваться в их вариантах, приводим примеры таких наборов услуг салонов и парикмахерских. Оплата за них соответствует действующим прейскурантам № Б 82-02 и № Б 82-02 «В» на услуги парикмахерских и салонов (утвержден постановлением Госкомцен УРСР № 152 от 28.12.1983 г.).

Женский зал

Укладка волос длиной до 25 см с применением фена и щипцов

Виды услуг	Стоимость набора услуг, руб.—коп.					
	в салоне			в парикмахерской		
Укладка волос феном и щипцами	1—30	—	—	1—10	—	—
То же, с применением препаратов для укладки волос II группы	—	1—45	1—45	—	1—25	1—25
Мытье головы жидким мылом или шампунем I группы	0—20	—	0—20	0—20	—	0—20
То же, шампунем II группы	—	0—30	—	—	0—30	—
Фиксирование прически лаком II группы	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27
Итого	1—77	2—02	1—92	1—57	1—82	1—72

Додаток 2

Укладка волос феном

Виды услуг	Стоимость набора услуг, руб.—коп.					
	в салоне			в парикмахерской		
Укладка волос феном	—	1—00	1—00	—	0—80	0—80
Укладка волос феном с применением препаратов для укладки II группы	1—15	—	—	0—95	—	—
Мытье головы шампунем или жидким мылом I группы	—	0—20	—	—	0—20	—
То же, шампунем II группы	0—30	—	0—30	0—30	—	0—30
Фиксирование прически лаком II группы	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27
Итого	1—72	1—47	1—57	1—52	1—27	1—37

Додаток 3

Химическая завивка волос длиной до 25 см

Виды услуг	Стоимость набора услуг, руб.—коп.					
	в салоне			в парикмахерской		
Завивка волос длиной до 25 см с применением химических составов, мытьем головы жидким мылом или шампунем I группы (без стрижки и укладки)	4—25	4—25	4—25	3—70	3—70	3—70
Стрижка волос модельная с филировкой ножницами или бритвой	0—40	—	—	0—35	—	—
Стрижка волос модельная по методу «Сассон»	—	1—40	1—40	—	1—20	1—20
Укрепление волос с применением препаратов «Лондестраль-Эмульсия», «Лондестраль-Интенсив» типов A, C, F, N	0—60	0—60	—	—	0—60	0—60
Ополаскивание волос «Травяной настойкой»	—	—	0—20	0—20	—	—
Прическа простая, холодным способом с применением бигуди и сушкой волос	0—60	—	—	0—50	—	—
То же, с применением препаратов для укладки волос II группы	—	0—75	—	—	0—65	—
Укладка волос с применением фена и щипцов и препаратов для укладки волос II группы	—	—	1—45	—	—	1—25
Фиксирование прически лаком II группы	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27
Итого	6—12	7—27	7—57	5—02	6—42	7—02

Додаток 4

Химическая завивка волос длиной свыше 25 см

Виды услуг	Стоимость набора услуг, руб.—коп.					
	в салоне			в парикмахерской		
Завивка волос длиной свыше 25 см с применением химического состава, мытьем головы жидким мылом или шампунем I группы	5—70	5—70	5—70	5—00	5—00	5—00
Стрижка модельная по методу «Сассон»	1—40	1—40	1—40	1—20	1—20	1—20
Укрепление волос с применением препаратов «Лондестраль-Эмульсия», «Лондестраль-Интенсив» типов A, C, F, N	—	0—60	0—60	—	0—60	0—60
Ополаскивание волос «Травяной настойкой»	0—20	—	—	0—20	—	—
Прическа простая с применением бигуди и сушкой волос	1—00	—	—	0—85	—	—
То же, с применением препаратов для укладки волос II группы	—	1—20	—	—	1—05	—
Укладка волос с применением фена и щипцов и препаратов для укладки волос II группы	—	—	1—80	—	—	1—55
Фиксирование прически лаком	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27
Итого	8—57	9—17	9—77	7—52	8—12	8—62

Додаток 5

Стрижка волос модельная (по методу «Сассон»)

Виды услуг	Стоимость набора услуг, руб.—коп.					
	в салоне			в парикмахерской		
Стрижка волос модельная по методу «Сассон»	1—40	1—40	1—40	1—20	1—20	1—20
Мытье головы шампунем I группы	—	0—20	—	—	0—20	—
То же, II группы	0—30	—	—	0—30	—	—
Сушка волос под сушуаром	0—10	0—10	0—10	0—10	0—10	0—10
Итого	1—80	1—70	1—50	1—60	1—50	1—30

Додаток 6

Стрижка волос модельная по методу «Сассон» с укладкой волос длиной до 25 см с применением фена и щипцов

Виды услуг	Стоимость набора услуг, руб.—коп.					
	в салоне			в парикмахерской		
Стрижка волос модельная по методу «Сассон»	1—40	1—40	1—40	1—20	1—20	1—20
Укладка волос длиной до 25 см с применением фена и щипцов	1—30	—	1—30	1—10	—	1—10
Укладка волос с применением фена, щипцов и препаратов для укладки волос II группы	—	1—45	—	—	1—25	—
Мытье головы жидким мылом или шампунем I группы	0—20	—	—	0—20	—	—
Мытье волос шампунем II группы	—	0—30	0—30	—	0—30	0—30
Фиксирование прически лаком II группы	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27
Итого	3—17	3—42	3—27	2—77	3—02	2—87

Додаток 6

Укладка волос длиной свыше 25 см с применением фена и щипцов

Виды услуг	Стоимость набора услуг, руб.—коп.					
	в салоне			в парикмахерской		
Укладка волос феном и щипцами	1—50	—	1—50	1—25	—	1—25
То же, с применением препаратов для укладки волос II группы	—	1—80	—	—	1—55	—
Мытье головы шампунем I группы или жидким мылом	0—20	—	—	0—20	—	—
Мытье головы шампунем II группы	—	0—30	0—30	—	0—30	0—30
Фиксирование лаком II группы	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27	0—27
Итого	1—97	2—37	2—07	1—72	2—12	1—82

Олена Дацюк
завідувачка науково-дослідного відділу «Історія фортифікації», НІАМ «Київська фортеця» (Київ, Україна)

Olena Datsiuk
Head of the Research Department 'History of Fortification', The National Historical and Architectural Museum 'Kyiv Fortress' (Kyiv, Ukraine)

ТАБОРОВІ МАРКИ З ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-АРХІТЕКТУРНОГО МУЗЕЮ «КИЇВСЬКА ФОРТЕЦЯ»

CAMP STAMPS FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL HISTORICAL AND ARCHITECTURAL MUSEUM 'KYIV FORTRESS'

Анотація
Стаття присвячена огляду поштових марок, випущених у таборі для військовополонених у Ріміні (Італія), з фондової колекції Національного історико-архітектурного музею «Київська фортеця».

Ключові слова:
поштова марка, непоштова марка, військовий табір, Перша Українська дивізія Української національної армії, Святослав Яцушко, Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця».

Abstract
The article describes postage stamps issued at the military camp of prisoners in Rimini (Italy) and saving in the repository collections of the National Historical and Architectural Museum 'Kyiv Fortress'.

Keywords:
postage stamp, not postage stamp, military camp, First Ukrainian Division of the Ukrainian National Army, Sviatoslav Yatsushko, National Historical and Architectural Museum 'Kyiv Fortress'.

Про марки таборової пошти немає жодної згадки у світових каталогах. За філателістичною термінологією, це приватні марки. Ними не зацікавлені філателістичні аукціони чи біржі та їх здебільшого не виставляють на міжнародних філателістичних виставках.

Означені марки виготовляли у польовій друкарні таборової пошти в Ріміні (Італія). Військовий табір був наметовим містечком із власним внутрішнім самоврядуванням. У ньому жили полонені, які здали зброю британцям у Австрії у травні 1945 р., зокрема близько 12 тис. вояків Першої Української дивізії Української національної армії[1].

Внутрішня організація табору мала військову структуру. Там діяли поштові станції для обслуговування мешканців власне в таборі та для підтримування їхніх зав'язків із зовнішнім світом. Українські військовополонені наклеювали на конверти поряд із офіційною державною маркою Італії таборову. Ці марки використовували для збору коштів на різні потреби табору, а найголовніше – для української пропаганди[2].

Поява патріотичних марок викликала невдоволення у радянської влади. Вона вимагала від англійського командування припинити їхнє видання та покарати винних за протидію альянсу. В цій справі англійське командування зібрало комісію майора Фіндлоля, філателіста і приятеля Товариства. В результаті комісія вирішила справу на користь українських військових. Після переїзду таборовиків до Англії та з огляду на деякі інші причини діяльність Товариства припинилася. Підготовлений до друку повний каталог марок так і не надрукували[3].

Проєктуванням марок таборової пошти займалися С. Яцушко, П. Дудинський, С. Дицьо, Ю. Костів, О. Хохоляк. Відомі вісім випусків рімінських марок, на них зображені таборове життя, портрети очільників України, роди зброї українського війська, символи та історичні миті визвольних змагань українського народу[4].

Найбільше згаданих проєктів марок розробив Святослав Яцушко – графік, а також автор вітальних листівок та екслібрисів. Народився 14 жовтня 1925 р. у Варатці на Закарпатті. Його батько був старшиною Українських січових стрільців, після поразки визвольних змагань осів у Закарпатській Україні. Святослав закінчив гімназію в Ярославі в Галичині, став добровольцем Української дивізії «Галичина». Відбув-

[1] Гінда В. Життя дивізійників за італійськими дротами [Електронний ресурс]: Збруч. – Режим доступу: https://zbruc.eu/node/79533 (дата звернення: 20.05.2022).
[2] РІМІНІ 1945–1947. Перша українська дивізія Української національної армії у британському полоні в Італії: матеріали до історії дивізії / Упоряд. В. Ревуцький; Братство українських вояків 1-шої української дивізії Української національної армії; Головна управа. – Збірник II. – Київ: Смолоскип, 2005. – 282 с.
[3] Літопис Української Повстанської Армії. – Т. 47. Підпільна Пошта України / ред. З. Боровець. – Торонто-Львів: Літопис УПА, 2009. – 331 с.

ши рекрутський вишкіл у таборі «Гайделяґер» біля Дембіци (Польща), восени 1943 р. виїхав на підстаршинський вишкіл зенітної артилерії в Мюнхені (Німеччина), а навесні 1944 р. був направлений до артилерійської школи у Бенешові (Чехія). Повернувшись до дивізії в серпні 1944 р., вирушив із нею у Словаччину, а потім до Югославії для боротьби з комуністичними партизанами. У квітні 1945 р. у Австрії брав участь у боях дивізії на фронті під Фельдбахом та у боях під Ґляхенберґом.

Після закінчення війни С. Яцушко разом із більшістю вояків дивізії опинився у британському полоні в Італії – спочатку у Беллярії, а згодом у Ріміні. Перебуваючи у рімінському таборі, співпрацював із таборовим тижневиком «Батьківщина» та намалював низку картин-листівок із життя дивізії та табору полонених. 1948 р. виїхав до своєї родини в Німеччину, а звідти – до Америки. У США вступив до Колумбійського університету, який закінчив 1955 р., здобувши ступінь інженера-архітектора. На території США за проєктами С. Яцушка побудували шпиталі нового типу та стоматологічні клініки. В останні роки свого життя він відкрив власне архітектурне бюро. Співпрацював із архітектурним департаментом Нью-Йоркського інституту технологій, де, крім викладання, досліджував теми шпитальних приміщень. С. Яцушко був членом Американської асоціації університетських професорів, Американського інституту архітекторів, Нью-йоркської академії наук та низки інших фахових організацій.

Дослідник збирав матеріали до «Історії дерев'яних церков у Європі». Цю працю, де найбільше уваги було б приділено дерев'яним церквам в Україні, він планував видати англійською мовою. С. Яцушко був великим знавцем і пошановувачем мистецтва, історії української культури та минулого України[5].

Помер 1970 р., похований на цвинтарі святого Андрія Первозванного в м. Савт-Бавнд-Бруці, Нью-Джерсі (США)[6].

Марки саме авторства С. Яцушка зберігаються у фондах НІАМ «Київська фортеця», про них далі і йтиметься.

Історичну серію «Володарі України» – портретів визначних осіб України, випустили 15 листопада 1946 р. накладом А 2500, В 500.

Розглянемо цю серію детальніше.

1. Марка негашена, зубкована. Назва: «Святослав Завойовник. Укр. таб. пошта. Italia-Італія» Італійська Республіка. Інвентарний № 2121. Книжковий друк у біло-коричневих кольорах. Зображено портрет Святослава Ігоровича, Святослава Хороброго, або ж Святослава I (938–972) – правителя Русі з династії Рюриковичів, Великого князя Київського (945–972). Написи: «Святослав Завойовник», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «1 Lire» та автор «С. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 1)**

Рис. 1.
Марка «Святослав Завойовник. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

2. Марка негашена, зубкована. Назва: «Ярослав Мудрий. Укр. таб. пошта. Italia-Італія». Італійська Республіка. Інвентарний № 2121/1. Книжковий друк у біло-коричневих кольорах. Зображено портрет Ярослава Володимировича (983/987–1054) – руського князя з династії Рюриковичів, Великого князя Київського (1015–1018, 1019–1054), князя ростовського (988–1010) і новгородського (1010–1034). Написи: «Ярослав Мудрий», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «2 Lire» та автор «С. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 2)**

Рис. 2.
Марка «Ярослав Мудрий. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

[4] РІМІНІ 1945–1947. Перша українська дивізія Української національної армії у британському полоні в Італії: матеріали до історії дивізії / Упоряд. В. Ревуцький; Братство українських вояків 1-шої української дивізії Української національної армії; Головна управа. – Збірник II. – Київ: Смолоскип, 2005. – 282 с.

[5] Святослав Ігор Яцушко [Електронний ресурс]: Вісті Комбатанта. – Режим доступу: http://komb-aingwar.blogspot.com/2011/07/blog-post_26.html (дата звернення: 5.09.2021).

[7] Віртуальний некрополь української еміграції [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://necropolis.uinp.gov.ua/burial?id=2577837224003372138 (дата звернення: 5.09.2021).

3. Марка негашена, зубкована. Назва: «Король Данило. Italia-італія. Укр. таб. пошта». Італійська Республіка. Інвентарний № 2121/2. Книжковий друк у біло-червоних кольорах. Зображено портрет Данила Романовича, Короля Данила, або ж Данила Галицького (1201–1264) – руського князя з династії Романовичів, правителя Галицько-Волинського князівства, князя галицького, волинського, Великого князя Київського, короля Русі. Написи: «Король Данило», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «2 Lire» та автор «С. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 3)**

Рис. 3.
Марка «Король Данило. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

4. Марка негашена, зубкована. Назва: «Іван Виговський. Укр. таб. пошта. Italia-Італія». Італійська Республіка. Інвентарний № 2922. Книжковий друк у біло-коричневих кольорах. Зображено портрет Івана Виговського (1608–1664) – українського військового, політичного й державного діяча, гетьмана Війська Запорозького, голови козацької держави в Наддніпрянській Україні (1657–1659), Великого князя Руського (1658–1659), представника православного шляхетського роду Виговських герба Абданк. Написи: «Іван Виговський», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «3 Lire» та автор «С. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 4)**

Рис. 4.
Марка «Іван Виговський. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

5. Марка негашена, зубкована. Назва: «Петро Дорошенко. Укр. таб. пошта. Italia-Італія». Італійська Республіка. Інвентарний № 2922/1 Книжковий друк у біло-зелених кольорах. Зображено портрет Петра Дорошенка (1627–1698) – українського військового, політичного й державного діяча, гетьмана Війська Запорозького Правобережної України (1665–1676), очільника Гетьманщини (1668–1670). Написи: «Петро Дорошенко», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «5 Lire» та автор «С. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 5)**

Рис. 5.
Марка «Петро Дорошенко. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

6. Марка негашена, зубкована. Назва: «Іван Мазепа. Укр. таб. пошта. Italia-Італія». Італійська Республіка. Інвентарний № 2922/2. Книжковий друк у біло-коричневих кольорах. Зображено портрет Івана Степановича Мазепи-Калединського (1639–1709) – українського військового, політичного й державного діяча, гетьмана Війська Запорозького, голови козацької держави на Лівобережній (1687–1704) і всієї Наддніпрянської України (1704–1709), князя Священної Римської імперії (1707–1709). Написи: «Іван Мазепа», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «5 Lire» та автор «С. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 6)**

Рис. 6.
Марка «Іван Мазепа. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

7. Марка негашена, зубкована. Назва: «Михайло Грушевський. Italia-Італія. Укр. таб. пошта». Італійська Республіка. Інвентарний № 2923. Книжковий друк у біло-червоних кольорах. Зображено портрет Михайла Сергійовича Грушевського (1866–1934) – українського історика, громадського та політичного діяча, голови Центральної Ради Української Народної Республіки (1917–1918). Написи: «Михайло Грушевський», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «7 Lire» та автор «С. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 7)**

Рис. 7.
Марка «Михайло Грушевський. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

8. Марка негашена, зубкована. Назва: «Павло Скоропадський. Укр. таб. пошта. Italia-Італія». Італійська Республіка. Інвентарний № 2923/1. Книжковий друк у біло-коричневих кольорах. Зображено портрет Павла Петровича Скоропадського (1873–1945) – українського державного, політичного, військового та громадського діяча, Гетьмана Української Держави (29 квітня – 14 грудня 1918). Написи: «Павло Скоропадський», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «10 Lire» та автор «С. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 8)**

Рис. 8.
Марка «Павло Скоропадський. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

Рис. 9.
Марка «Симон Петлюра. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

9. Марка негашена, зубкована. Назва: «Симон Петлюра. Укр. таб. пошта. Italia-Італія». Італійська Республіка. Інвентарний № 2923/2. Книжковий друк у біло-червоних кольорах. Зображено портрет Симона Васильовича Петлюри (1879–1926) – українського державного, військового та політичного діяча, публіциста, літературного й театрального критика, організатора українських збройних сил, Генерального секретаря з військових справ при Генеральному секретаріаті Української Центральної Ради (28 червня – 3 грудня 1917), Головного отамана військ Української Народної Республіки (з листопада 1918); Голови Директорії УНР (9 травня 1919 – 10 листопада 1920). Написи: «Симон Петлюра», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «15 Lire» та автор «С. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 9)**

Пропам'ятну серію «Українське військо» випустили 1 січня 1947 р. накладом А 2500, В 500. Рисунки марок виконано за проєктом хорунжого С. Яцушка. Папір негумований.

Розглянемо цю серію детальніше.

Рис. 10.
Марка «Українське військо. Заклик до атаки. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

1. Марка негашена, зубкована. Назва: «Українське військо. Заклик до атаки. Укр. таб. пошта. Italia-Італія». Італійська Республіка. Інвентарний № 2920. Друкована у біло-зелених кольорах. На передньому плані зображено солдата із прапором, на якому видно тризуб, на задньому – бійців українського війська з вогнепальною зброєю; зверху у правому куті – тризуб. Написи: «Українське військо», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «7 Lire» та автор «С. Яцушко». **(Рис. 10)**

2. Марка негашена, зубкована. Назва: «Українське військо. Піхота в окопах. Укр. таб. пошта. Italia-Італія». Італійська Республіка. Інвентарний № 2920/1. Друкована у біло-зелених кольорах. Зображено піхотинців українського війська в шоломах німецького зразка із тризубом, у одного в руках – німецький кулемет часів Другої світової війни MG 34, у другого – гвинтівка; зверху в лівому куті – тризуб. Написи: «Українське військо», «Піхота», «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «3 Lire» та автор «С. В. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см. **(Рис. 11)**

Рис. 11.
Марка «Українське військо. Піхота в окопах. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

3. Марка непоштова, зубкована. Назва: «IV Універсал 22.I.1918. Укр. таб. пошта. Italia-Італія». Італійська Республіка. Інвентарний № 2920/2. Друкована у біло-зелених кольорах. Зображено архангела з мечем та щитом, на якому видно тризуб; у лавровому вінку вміщено напис: «IV Універсал 22.I.1918». Написи: «Укр. таб. пошта», «Italia-Італія». Вказані ціна «1 Lire»; та автор «С. В. Яцушко». Розмір марки: 5,1×3,4 см.

Означена пропам'ятна марка видана до 28-річчя IV Універсалу Центральної Ради Української Народної Республіки, яким 22 січня 1918 р. було проголошено державну незалежність України. **(Рис. 12)**

Рис. 12.
Марка «IV Універсал 22.I.1918. Укр. таб. пошта. Italia-Італія»

Частину марок передрукували, дату 1919 виправили на 1918, друк зроблено чорною та темно-бронзовою фарбою. Наклад становив А 2424, В 484. Екземпляр, представлений у фондах першим, виправлено темно-бронзовою фарбою[7].

Описані таборові марки Музей придбав 1994 р. у Віктора Бузала, заплативши 100 купоно-карбованців за кожну[8]. На той час це були мізерні кошти, особливо якщо порівнювати їх із сучасною вартістю згаданих раритетів. На сайті колекціонерів HipStamp одна марка «1947 Rimini Italy Displaced Persons Ukraine Camp Post devision "Galicia" 2 L» коштує 54.95 $ (станом на 07.09.2021 р.)[9]. Для порівняння: курс долара до карбованця 1994 р. становив 1 долар США – 31700 карбованців[10]. Середня місячна заробітна плата була 500–600 тисяч карбованців (17–20 $)[11].

Надзвичайно цікавою є особистість власника марок Віктора Йосиповича.

Народився 23 жовтня 1952 р. в с. Катеринівці Лозовського р-ну Харківської обл. Дослідник історії України XX ст., проблем міжнаціональних відносин, питань геральдики, фалеристики, уніформології, вексилології, зокрема національної та державної символіки, українських військових нагород, традицій українського війська.

1975 р. закінчив із відзнакою історичний факультет Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка.

Із 1976 до 1979-го – стажист-дослідник, у 1979–1990 рр. пройшов шлях від молодшого до старшого наукового співробітника відділу історії дружби народів СРСР Інституту історії АН УРСР, у 1990–1992 – старший науковий співробітник сектору історичної географії й картографії відділу української історіографії та допоміжних історичних дисциплін Інституту історії України АН України. Захистив 1984 р. кандидатську дисертацію «Ударні комсомольські будови – школа братерського єднання і дружби радянських народів (на матеріалах Української РСР, 1971–1975)». Науковими керівниками здобувача були доктори історичних наук – професор Р. Г. Симоненко та М. Ф. Дмитрієнко.

[7] Максимчук Ю. Українські поштові марки. – Берхтесґаден: Молоде життя, 1949.
[8] Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця». – Фонди. – Інвентарна книга № 4.
[9] 1947 Rimini Italy Displaced Persons Camp Post 2 L, Ukraine, No Gum as issued LH [Електронний ресурс]: HipStamp. – Режим доступу: https://www.hipstamp.com/listing/1947-rimini-italy-displaced-persons-camp-post-2-l-ukraine-no-gum-as-issued-lh/38905033 (дата звернення: 7.09.2021).
[10] Офіційний курс українського карбованця до долара США, встановлений Національним банком України у 1994 році [Електронний ресурс]: Національний банк України. – Режим доступу: https://bank.gov.ua/files/of_kurs_1994.xls (дата звернення: 22.06.2022).
[11] Гук О., Макаренко Г. и др. Как менялся украинец за время Независимости // Сегодня. – 22.08.2008 р. [Електронний ресурс]: Сегодня. – Режим доступу: https://ukraine.segodnya.ua/ukraine/kak-menjalcja-ukrainets-za-vremja-nezavicimocti-124194.html (дата звернення: 7.09.2021).

В. Бузало – один із засновників перших військово-історичних груп на теренах України. Із 1988 р. музей «Косий капонір» (нині НІАМ «Київська фортеця») став місцем засідань військово-історичного клубу «Слава Вітчизни» завдяки укладеній домовленості про співпрацю між музеєм та організатором клубу В. Бузалом. Означена історична спільнота займалася вивченням та історичною реконструкцією подій війни 1812 р. Спільними зусиллями клуб та музей організували та провели виставку колекції військової мініатюри, яка супроводжувалася експонуванням гравюр, листівок та предметів військового побуту XIX–XX ст. У травні 1989 р. відбулося перше військово-історичне дійство «Інтербівуак», організоване київськими реконструкторами та музеєм-фортецею. У ньому взяли участь військово-історичні клуби з Австрії, Шотландії, Польщі, Угорщини, Росії та інших країн, що сприяло популяризації військової історії та поширенню руху історичної реконструкції в Україні[12]. **(Рис. 13)**

Рис. 13.
Віктор Бузало на військово-історичному заході реконструкторів «Інтербівуак», організованому спільно з філією Київського музею революції «Косий капонір».
Київ. 1990 р.

[12] Щербак М. Ювілеї // Архіви України. – 2018. – № 2. – С. 261–267.

1992 р. В. Бузало став одним із співавторів концепції системи державних нагород незалежної України. Він – член Українського геральдичного товариства. лауреат Державної премії в галузі науки і техніки (1999), заслужений діяч науки і техніки України (2002).

У період 1993–2018 рр. працював в Управлінні державних нагород та геральдики Адміністрації Президента України, із 2000-го до 2005-го – заступник керівника Управління, завідувач відділу підготовки матеріалів із питань нагородження. Державний службовець ІІІ-го рангу[13].

Підсумовуючи, зазначимо, що в науковий обіг уведена інформація про непоштові марки, які насамперед мали патріотичне та мистецьке значення для України. Також стаття висвітлює життєві і фахові шляхи художника та власника марок, які заслуговують на вшанування їхньої пам'яті та засвідчення поваги до їхньої діяльності.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Бузало Віктор Йосипович *[Електронний ресурс]: Інститут історії України НАН України. – Режим доступу: http://resource.history.org.ua/person/0000043 (дата звернення: 5.09.2021).*

Віртуальний некрополь української еміграції *[Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://necropolis.uinp.gov.ua/burial?id=2577837224003372138 (дата звернення: 5.09.2021).*

Гінда В. Життя дивізійників за італійськими дротами *[Електронний ресурс]: Збруч. – Режим доступу: https://zbruc.eu/node/79533 (дата звернення: 20.05.2022).*

Гук О., Макаренко Г. и др. Как менялся украинец за время Независимости // *Сегодня. – 22.08.2008 [Електронний ресурс]: Сегодня. – Режим доступу: https://ukraine.segodnya.ua/ukraine/kak-menjalcja-ukrainets-za-vremja-nezavicimocti-124194.html (дата звернення: 7.09.2021).*

Максимчук Ю. Українські поштові марки. – Берхтесґаден: Молоде життя, *1949. – 55 с. Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця». – Фонди. – Інвентарна книга № 4.*

Офіційний курс українського карбованця до долара США, встановлений Національним банком України у 1994 році *[Електронний ресурс]: Національний банк України. – Режим доступу: https://bank.gov.ua/files/of_kurs_1994.xls (дата звернення: 22.06.2022).*

Літопис Української Повстанської Армії. *– Т. 47. Підпільна Пошта України / ред. З. Боровець. – Торонто-Львів: Літопис УПА, 2009. – 331 с.*

РІМІНІ 1945–1947. Перша українська дивізія Української національної армії у британському полоні в Італії: матеріали до історії дивізії */ Упоряд. В. Ревуцький; Братство українських вояків 1-шої української дивізії Української національної армії; Головна управа. – Збірник ІІ. – Київ: Смолоскип, 2005. – 282 с.*

Святослав Ігор Яцушко *[Електронний ресурс]: Вісті Комбатанта. – Режим доступу: http://komb-a-ingwar.blogspot.com/2011/07/blog-post_26.html (дата звернення: 5.09.2021).*

Щербак М. *Ювілеї // Архіви України. – 2018. – № 2. – С. 261-267.*

1947 Rimini Italy Displaced Persons Camp Post 2 L*, Ukraine, No Gum as issued LH [Електронний ресурс]: HipStamp. – Режим доступу: https://www.hipstamp.com/listing/1947-rimini-italy-displaced-persons-camp-post-2-l-ukraine-no-gum-as-issued-lh/38905033 (дата звернення: 7.09.2021).*

Бузало Віктор Йосипович [Електронний ресурс]: Інститут історії України НАН України. – Режим доступу: http://resource.history.org.ua/person/0000043 (дата звернення: 5.09.2021).

Сергій Дейнеко
кандидат історичних наук,
старший науковий співробітник ІІ-го
науково-експозиційного відділу,
Комунальний заклад
«Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова»
(Харків, Україна)

Serhiy Deineko
Candidate of Historical Sciences (PhD),
Senior Researcher,
Second Scientific and Exhibition Department,
Municipal Institution
«M. F. Sumtsov Kharkiv Historical Museum»
(Kharkiv, Ukraine)

Сергій Данченко
співробітник адміністративно-господарської частини,
Комунальний заклад
«Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова»
(Харків, Україна)

Serhiy Danchenko
Staff member of the maintenance department,
«M. F. Sumtsov Kharkiv Historical Museum»
(Kharkiv, Ukraine)

КИТАЙСЬКИЙ МЕЧ ІЗ КОЛЕКЦІЇ ЗБРОЇ М. САМОКИША У ФОНДАХ ХАРКІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ

CHINESE SWORD FROM THE WEAPON COLLECTION OF MYKOLA SAMOKYSH IN THE FUNDS OF KHARKIV HISTORICAL MUSEUM

Анотація

У статті акцентується увага на атрибуції зразка холодної зброї з колекції Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова. У інвентарній книзі він записаний як палаш однолезовий XVII ст., що раніше належав відомому художнику Миколі Самокишу. Митець був колекціонером холодної зброї, яку використовував для створення точної та об'єктивної фіксації батальних сцен у живописі. Формувати власне зібрання зброї він розпочав наприкінці XIX ст. Можна виділити три основних етапи формування колекції художника: 1. Другий візит митця на Кавказ; 2. Відрядження до Китаю в 1904–1905 рр. під час російсько-японської війни; 3. Відрядження на Західний, Кавказький фронти та до Києва в роки Першої світової війни. Останнє турне стало завершальним у комплектуванні збірки. Навесні 1961 р. Харківський художній інститут передав музею декілька зразків вогнепальної та холодної зброї, які свого часу належали Миколі Самокишу та зберігалися в його майстерні. Серед них – і означений предмет. Результатом дослідження стало визначення цього зразка холодної зброї як китайського меча дадао кінця XVIII – початку XIX ст.

Ключові слова:
Харківський історичний музей, меч, Микола Самокиш, колекція.

Abstract

The article focuses on the attribution of the piece of cold steel from the collection of M. F. Sumtsov Kharkiv Historical Museum. In the registration book it is registered as a single-edged broadsword of the 17th century which previously belonged to the famous artist Mykola Samokysh. The artist was a collector of cold steel, which he used for creating an accurate and objective fixation of battle scenes in painting. He started to collect weapon at the end of the 19th century. One can distinguish three main stages of his collection's formation: 1. The second artist's visit to the Caucasus; 2. His business trip to China in 1904–1905 during the Russian-Japanese War; 3. His business trip to the Western and Caucasus fronts and to Kyiv in the period of the First World War. The last tour was final in the formation of the collection. In spring 1961, Kharkiv Art Institute donated to the museum a few pieces of firearms and cold weapons which had belonged to Mykola Samokysh and had been kept in his workshop. The mentioned object was also among them. this study resulted in attribution of this piece of the cold steel as a Chinese dadao sword dated to the end of the 18th – the beginning of the 19th centuries.

Ключові слова:
Kharkiv historical museum, sword, Mykola Samokysh, collection.

У колекції холодної зброї Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова (далі – ХІМ) зберігається предмет, який свого часу викликав дискусію між деякими співробітниками закладу. В інвентарній книзі він записаний як палаш однолезовий XVII ст., що раніше належав відомому художнику Миколі Семеновичу Самокишу. Під час демонстрації означеного предмета у експозиції «Наш край у IX–XVIII ст.» дехто зі співробітників помилково стверджував, що це меч ката. Контроверсійні погляди на цю річ привернули до неї нашу увагу та сприяли проведенню її атрибуції.

Вивчення та популяризація колекцій холодної зброї з музейних зібрань країни має значну історіографію. До цього питання постійно

звертаються дослідники з наукових та музейних установ України, зокрема з Києва[1], Львова[2], Закарпаття[3], Волині[4].

Окремо варто розглянути доробок співробітників Харківського історичного музею в означеній царині. Так, вивченням зразків холодної зброї з колекції ХІМ займалися Д. Бадаєв[5] та Л. Бабенко[6]. Тематика досліджень має широкий хронологічний спектр – від мечів ранньоскіфського часу до холодної зброї російської армії другої половини XIX ст.

Однак, попри жваву зацікавленість дослідників колекцією холодної зброї з фондів ХІМ, «палаш однолезовий» не потрапив до поля зору дослідників. Саме це й обумовлює актуальність нашої розвідки.

Метою роботи є проведення атрибуції цього предмета.

В ХІМ зберігається цілий комплекс матеріалів, які належали М. Самокишу. Це, зокрема, документи – паспорт, два профспілкові квитки, посвідчення персонального пенсіонера, членські квитки громадських організацій тощо. Вони стали предметом дослідження співробітниці ХІМ А. Панченко[7].

Митець був колекціонером холодної зброї, яку використовував для створення точної та об'єктивної фіксації батальних сцен у живописі. Зброєю художник почав захоплюватися змалечку. У своїх спогадах він писав: «Я пам'ятаю, що з дитинства в мене була пристрасть до зброї і сам я майстрував дерев'яні мечі, списи і луки, і в малюнках придивлявся до зображень різного роду зброї...»[8].

Формувати власну колекцію М. Самокиш розпочав наприкінці XIX ст., під час свого другого візиту на Кавказ. Із м. Карса, де він писав картину «Авліарський бій», художник привіз комплекс холодної та вогнепальної турецької зброї[9].

Друге суттєве поповнення його зібрання відбулося в роки російсько-японської війни 1904–1905 рр. Микола Семенович як художник від журналу «Нива» вирушив на фронт і прибув до Мукдена, там домігся, щоб його прикомандирували до Ніжинського драгунського полку[10].

Влітку 1904 р. митець відвідав Мукден і Лаоян. Ось як він згадував один зі своїх візитів до Мукдена: «Вставши довольно поздно, я пошел в Мукден купить жидкости для проявления фотографий, зашел в некоторые китайские лавочки посмотреть, чем торгуют китайцы, и домой вернулся только к вечеру»[11]. Ми припускаємо, що тоді М. Самокиш міг придбати певні зразки холодної зброї місцевого виробництва. Треба зазначити, що торгова мережа Мукдена, ймовірно, була не єдиним джерелом надходження предметів озброєння до колекції художника. Частину зброї він купував у військових: «Во время моих поездок по боевой линии я не упускал случаев собирать все, что относилось к нашей армии, и особенно к нашему противнику, частью мне дарили те части войск, где я находился, а частью покупал у солдат. Таким об-

[1] Попельницька О. Японські мечі XVIII–XIX ст. у колекції музею історії України // Історія давньої зброї. Дослідження-2018. Збірник наукових праць Третьої міжнародної зброєзнавчої конференції (Київ, 12–14 червня 2018 р.). – Київ, 2020. – С. 298–325; Її ж. Перський парадний палаш XIX ст. із зібрання Богдана Ханенка у колекції НМІУ // Музей – платформа суспільного діалогу. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Львів, 2021. – С. 202–212; Патриляк Б. Холодна зброя доби українських визвольних змагань 1917–1921 рр. у зібранні Національного музею історії України // Науковий вісник Національного музею історії України. Збірник наукових праць. – Вип. 3. – Київ, 2018. – С. 151–156; Тоїчкін Д. Шаблі з L-подібною гардою в колекції Національного історико-меморіального заповідника «Поле Берестецької битви» // Національний пантеон – «Козацькі могили». Матеріали Науково-практичної конференції, присвяченої 50-річчю Національного історико-меморіального заповідника «Поле Берестецької битви» та 366-річчю Берестецької битви. – Пляшева, 2017. – С. 157–161; Його ж. Зброя козацької старшини: шабля Йосипа Гладкого // Військово-історичний альманах. – 2010. – № 1. – С. 105–117.

[2] Терський С., Стрельченко О. Мечі з Белза в збірці Львівського історичного музею // Історія давньої зброї. Дослідження-2016. Збірник наукових праць. – Київ, 2017. – С. 423–442; Рак Т. Японська короткоклинкова і древкова холодна зброя у збірці Львівського історичного музею // Історія давньої зброї. Дослідження-2018. Збірник наукових праць Третьої міжнародної зброєзнавчої конференції (Київ, 12–14 червня 2018 р.). – Київ, 2020. – С. 44–46.

[3] Гуцул В. Середньовічні мечі в закарпатських музейних зібраннях // Друга Всеукраїнська науково-практична конференція «Зброярня: історія розвитку озброєння та військової техніки» (8 жовтня 2021 р.). Збірник тез доповідей. – Львів, 2021. – С. 28.

[4] Борисюк О. Козацькі шаблі XVII ст. з поля Берестецької битви // Друга Всеукраїнська науково-практична конференція «Зброярня: історія розвитку озброєння та військової техніки» (8 жовтня 2021 р.). Збірник тез доповідей. – Львів, 2021. – С. 24–25.

[5] Бадаєв Д. Багнети у колекції Харківського історичного музею // Треті Сумцовські читання: матеріали наукової конференції, присвяченої 95-річчю XII Археологічного з'їзду (18 квітня 1997 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1997/article.html?n=662 (дата звернення: 15.11.2021); Його ж. Холодна зброя російської армії 1790–1880 рр. у колекції ХІМ // Шістнадцяті Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції, присвяченої 90-річчю із часу заснування Харківського історичного музею (16 квітня 2010 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2010/article.html?n=137 (дата звернення: 15.11.2021); Його ж. Походження козацького комплексу озброєння // Другі Сумцовські читання: тези наукової конференції (18 квітня 1996 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1996/article.html?n=802 (дата звернення: 15.11.2021); Його ж. Зброя доби російсько-турецької війни 1877–1877 рр. у колекції ХІМ // Чотирнадцяті Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції «Музей і сучасність: актуальні проблеми музейної діяльності» (18 квітня 2008 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2008/article.html?n=179 (дата звернення: 15.11.2021).

[6] Бабенко Л. Біметалевий меч ранньоскіфського часу з довоєнної колекції ХІМ // Одинадцяті Сумцовські читання: збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції «Подвигу народному жити у віках», присвяченої 60-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній війні (15 квітня 2005 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу:http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2005/article.html?n=329 (дата звернення: 15.11.2021).

[7] Панченко А. Матеріали М. С. Самокиша у фондах Харківського історичного музею // Восьмі Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції, присвяченої 100-річчю XII Археологічного з'їзду (12 квітня 2002 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2002/article.html?n=606 (дата звернення: 15.11.2021).

[8] Яценко В. М. С. Самокиш. – Київ: Мистецтво, 1954. – 48 с.

[9] Самокиш Н. С. Мемуары / Сост. Л. Абраменко. – Харьков: Золотые страницы, 2010. – 184 с.

[10] Там само.

[11] Там само.

разом моя коллекция вооружения и обмундирования приняла весьма почтенные размеры, и когда я запаковал все ящики, то это представляло из себя довольно большую кучу по объёму и пудов 40 весу...»[12]. З Далекого Сходу Микола Семенович прибув із великою колекцією зброї та амуніції: «Я привез из Маньчжурии огромный материал: фотографии, этюды, наброски, не говоря уже о костюмах японских и китайских, оружии, седлах и проч.[13]»

Третє поповнення збірки художника пов'язане з Першою світовою війною. Навесні 1915 р. цар Микола II дав дозвіл «организовать художественный отряд из пяти учеников батального класса Академии художеств <...> под руководством профессора Самокиша на два месяца на театр военных действий...»[14]. Ця група відвідала Західний та Кавказький фронти, звідки привезла велику колекцію німецької і турецької зброї[15]. Також орієнтовно в 1916–1917 рр. М. Самокиш побував у Києві, де відвідав склади на території Київській фортеці, там зберігалася значна кількість трофейної форми, амуніції, зброї. Йому дозволили «...отобрать все нужное для нас, и мы получили прекрасную коллекцию...»[16]. Вже за радянської доби, в 1936–1941 рр., митець викладав у Харківському художньому інституті, тож припускаємо, що він привіз до міста і власну колекцію зброї або принаймні певну її частину. Отже, ми з'ясували три джерела наповнення збірки зброї М. Самокиша. На нашу думку, найімовірніше, предмети східноазійського походження потрапили до колекції Миколи Семеновича під час його участі в російсько-японській війні.

7 березня 1961 р. Харківський художній інститут передав до ХІМ дев'ять зразків вогнепальної та холодної зброї, які свого часу належали митцеві та зберігалися в його майстерні. Серед них – і предмет, який у музейній Книзі надходжень записали як «палаш однолезовий»[17].

Детальніше розглянемо зразок зброї, який досліджуємо в розвідці. Це меч (тесак?) із прямим клинком і руків'ям під дві руки. Навершя зроблено у вигляді великого кільця. Овальне у перетині руків'я обмотане джутовим (?) шнуром, просоченим вологостійкою речовиною. Невелика пласка гарда – у вигляді кованої смуги зі звуженими в обидва боки кінцями, закрученими в напрямку до вістря на один і півтора оберти відповідно. Гілки гарди мають різну довжину: з боку обуха – коротша, а з боку леза – довша. Довжина руків'я – 34 см. Клинок – дводольний однолезовий без п'яти. Доли різної ширини: вузький біля обуха та широкий під ним. Довжина долів – 40 см. Ширина клинка по всій довжині однакова – 5 см. На відстані 2 см від вістря краї клинка сточені під кутом 45 градусів. Товщина клинка поступово зменшується, становлячи 10 мм біля перехрестя та 2,5–2 мм – біля вістря. Довжина клинка – 72 см. Загальна довжина меча – 106 см. На клинку між перехрестям і початком долів із обох боків нанесені однакові гравійовані зображення: дракон, що летить у хмарах, перед ним – круглий предмет, схожий на китайський паперовий ліхтарик. **(Рис. 1, 2)**

Рис. 1, 2

[12] Там само.
[13] Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество (к 100-летию со дня рождения). – Симферополь: Крымиздат, 1960. – 118 с.; Самокиш Н. С. Вказ. праця.
[14] Полканов А. И. Вказ. праця.
[15] Там само; Самокиш Н. С. Вказ. праця.
[16] Самокиш Н. С. Вказ. праця.
[17] Книга надходжень Харківського історичного музею. – 1961.

Обух біля перехрестя має вигляд стилізованого бамбукового стебла з 11 секціями. Далі обух гладенький. Саме під «бамбуковою» ділянкою обуха нанесено гравійований малюнок із драконом. Найбільше схожих рис цей предмет має із китайським мечем дао. **(Рис. 3)**

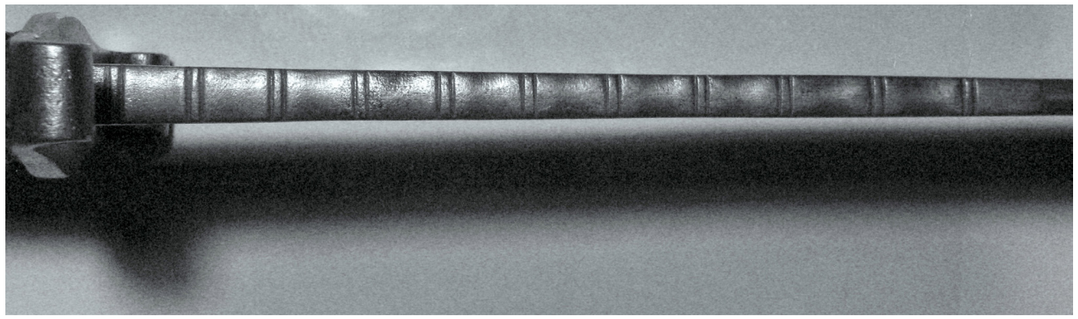


Рис. 3

На нашу думку, клинок біля вістря переточили на європейський зразок, саме це викликало плутанину у визначенні типу зброї.

Широкий меч дао плутають із палашем, хоча в того дещо інакший вигляд. У зазначеного меча ледь викривлене лезо, що розширюється. Клинок може мати єлмань, тобто виступ на верхній частині спинки меча. Дещо вигнуте руків'я підсилює рублячі удари. Варто зауважити, що нижня частина руків'я зазвичай ледь розширена. Гарда досить широка та має округлу форму, іноді додаткові елементи. Тобто це типовий китайський дао, а саме різновид із характеристиками, притаманними його давнім варіантам[18].

Мечі іноді мали багате оздоблення. На центральну частину клинка наносили священні символи – сім зірок Великої Ведмедиці, зображення Синього дракона, що літає серед хмар, каліграфічні написи[19].

Стандартна довжина дао становить близько метра. Гарда має круглу або овальну форму. Руків'я кругле або овальне на зрізі. У важких і широких мечів типу цзюваньдао («меч дев'яти кілець») або даканьдао («великий обезголовлювальний меч») руків'я закінчується масивним кільцем, за яке його можна підхоплювати другою рукою для ефективнішого фехтування. Лезо дао буває як досить товстим та негнучким, так і дуже тонким та гнучким[20]. Розглядаючи малюнок на мечі, можна переконатися, що там зображено класичного китайського дракона.

У китайській культурі дракон лун був символом доброго початку Ян та китайської нації загалом і асоціювався зі стихією води. Він також символізував владу імператора[21].

Крім дракона, на мечі є зображення круглого предмета, схожого на китайський паперовий ліхтарик. Перші згадки про ці предмети містяться в літописах, де описано військові походи генерала Чжуге Ляна (180–234), який використовував ліхтарики, щоб наводити страх на солдат супротивника. Також відомо, що летючі китайські ліхтарики використовували як універсальний засіб передачі сигналів між командуванням і підрозділами китайської армії. Згодом у Китаї та інших країнах Східної Азії запуску паперових ліхтариків надавали певного релігійного значення[22].

Таким чином можна стверджувати, що малюнок на клинку є сакральним китайським сюжетом. Це є додатковим аргументом на користь китайського походження меча з фондів музею.

Означений зразок холодної зброї можна вважати мечем, а не тесаком. По-перше, на ньому є гравіювання, характерне для мечів. Тесак був зброєю простого люду, мав господарське призначення і не мав жодних оздоб. Навіть не кожен меч заслуговував на таку честь. По-друге, форма клинка та його розміри відповідають параметрам, більше притаманним мечу, ніж тесаку[23].

Підсумовуючи, варто зазначити, що, на думку авторів цієї розвідки, атрибутована одиниця зберігання з фондів ХІМ є китайським мечем дадао кінця XVIII – початку XIX ст.

У подальшій перспективі потрібно дослідити інші предмети з колекції зброї М. Самокиша, які зберігаються у фондах ХІМ.

[18] Асмолов К. В. История холодного оружия. – Ч. 1. – Москва: Центр «Здоровье народа», 1993. – 263 с.
[19] Там само.
[20] Там само.

[21] Там само.
[22] Там само; Асмолов К. В. История холодного оружия. – Ч. 2. – Москва: Центр «Здоровье народа», 1994. – 341 с.
[23] Асмолов К. В. История холодного оружия. – Ч. 1...

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Асмолов К. В. *История холодного оружия. – Ч. 1. – Москва: Центр «Здоровье народа», 1993. – 263 с.*

Асмолов К. В. *История холодного оружия. – Ч. 2. – Москва: Центр «Здоровье народа», 1994. – 341 с.*

Бабенко Л. *Біметалевий меч ранньоскіфського часу з довоєнної колекції ХІМ // Одинадцяті Сумцовські читання: збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції «Подвигу народному жити у віках», присвяченої 60-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній війні (15 квітня 2005 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2005/article.html?n=329 (дата звернення: 15.11.2021).*

Бадаєв Д. *Багнети у колекції Харківського історичного музею // Треті Сумцовські читання: матеріали наукової конференції, присвяченої 95-річчю XII Археологічного з'їзду (18 квітня 1997 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1997/article.html?n=662 (дата звернення: 15.11.2021).*

Бадаєв Д. *Холодна зброя російської армії 1790–1880 рр. у колекції ХІМ // Шістнадцяті Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції, присвяченої 90-річчю із часу заснування Харківського історичного музею (16 квітня 2010 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2010/article.html?n=137 (дата звернення: 15.11.2021).*

Бадаєв Д. *Походження козацького комплексу озброєння // Другі Сумцовські читання: тези наукової конференції (18 квітня 1996 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1996/article.html?n=802 (дата звернення: 15.11.2021).*

Бадаєв Д. *Зброя доби російсько-турецької війни 1877–1877 рр. у колекції ХІМ // Чотирнадцяті Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції «Музей і сучасність: актуальні проблеми музейної діяльності» (18 квітня 2008 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2008/article.html?n=179 (дата звернення: 15.11.2021).*

Борисюк О. *Козацькі шаблі XVII ст. з поля Берестецької битви // Друга Всеукраїнська науково-практична конференція «Зброярня: історія розвитку озброєння та військової техніки» (8 жовтня 2021 р.). Збірник тез доповідей. – Львів, 2021. – С. 24–25.*

Гуцул В. *Середньовічні мечі в закарпатських музейних зібраннях // Друга Всеукраїнська науково-практична конференція «Зброярня: історія розвитку озброєння та військової техніки» (8 жовтня 2021 р.). Збірник тез доповідей. – Львів, 2021. – С. 28.*

Панченко А. *Матеріали М. С. Самокиша у фондах Харківського історичного музею // Восьмі Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції, присвяченої 100-річчю XII Археологічного з'їзду (12 квітня 2002 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2002/article.html?n=606 (дата звернення: 15.11.2021).*

Патриляк Б. *Холодна зброя доби українських визвольних змагань 1917–1921 рр. у зібранні Національного музею історії України // Науковий вісник Національного музею історії України. Збірник наукових праць. – Вип. 3. – Київ, 2018. – С. 151–156.*

Полканов А. И. *Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество (к 100-летию со дня рождения). – Симферополь: Крымиздат, 1960. – 118 с.*

Попельницька О. *Перський парадний палаш XIX ст. із зібрання Богдана Ханенка у колекції НМІУ // Музей – платформа суспільного діалогу. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Львів, 2021. – С. 202–212.*

Попельницька О. *Японські мечі XVIII–XIX ст. у колекції музею історії України // Історія давньої зброї. Дослідження-2018. Збірник наукових праць Третьої міжнародної зброєзнавчої конференції (Київ, 12–14 червня 2018 р.). – Київ, 2020. – С. 298–325.*

Рак Т. *Японська короткоклинкова і древкова холодна зброя у збірці Львівського історичного музею // Історія давньої зброї. Дослідження-2018. Збірник наукових праць Третьої міжнародної зброєзнавчої конференції (Київ, 12–14 червня 2018 р.). – Київ, 2020. – С. 44–46.*

Самокиш Н. С. *Мемуары / Сост. Л. Абраменко. – Харьков: Золотые страницы, 2010. – 184 с.*

Терський С., *Стрельченко О. Мечі з Белза в збірці Львівського історичного музею // Історія давньої зброї. Дослідження-2016. Збірник наукових праць. – Київ, 2017. – С. 423–442.*

Тоїчкін Д. *Шаблі з L-подібною гардою в колекції Національного історико-меморіального заповідника «Поле Берестецької битви» // Національний пантеон – «Козацькі могили». Матеріали Науково-практичної конференції, присвяченої 50-річчю Національного історико-меморіального заповідника «Поле Берестецької битви» та 366-річчю Берестецької битви. – Пляшева, 2017. – С. 157–161.*

Тоїчкін Д. *Зброя козацької старшини: шабля Йосипа Гладкого // Військово-історичний альманах. – 2010. – № 1. – С. 105–117.*

Харківський історичний музей. *– Книга надходжень 1961 р.*

Яценко В. М. *С. Самокиш. – Київ: Мистецтво, 1954. – 48 с.*

Алла Дмитренко
кандидатка історичних наук,
доцентка кафедри музеєзнавства, пам'яткознавства
та інформаційно-аналітичної діяльності
Волинський національний університет імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна)

Alla Dmytrenko
Candidate of Historical Sciences (PhD),
Associate Professor,
Department of Museum and Monument Studies,
Information and Analytical Activities,
Lesia Ukrainka National University in Volyn
(Lutsk, Ukraine)

АТРИБУТИВНІ ОЗНАКИ ЄМНОСТЕЙ ДЛЯ ЗБИРАННЯ ЯГІД (НАБИРАЧІ): ЗА МУЗЕЙНИМИ КОЛЕКЦІЯМИ

ATTRIBUTIVE FEATURES OF CONTAINERS FOR COLLECTING BERRIES (BERRY PICKERS): BASED ON MUSEUM COLLECTIONS

Анотація

У статті висвітлюються основні атрибутивні ознаки ємностей для збирання дикорослих ягід зі збірок обласних і районних краєзнавчих музеїв, музеїв при селищних і міських радах, закладах освіти різних регіонів Правобережного Полісся України. Досліджуються місцеві назви ємностей для збирання ягід; аналізуються матеріали та основні техніки виготовлення ємностей; розглядаються форми ємностей, їх місткість, способи кріплення та специфіка набирачів для різних ягід. Розкривається функція набирачів як міри зібраних ягід. Простежуються зміни у використанні ємностей для збирання ягід.

Ключові слова:
атрибуція, музеї, збиральництво, дикорослі ягоди, набирачі для ягід, кераміка, плетіння.

Abstract

The article highlights the main attribute features of containers for collecting wild berries from the collections of regional and district museums of local lore, museums at village and city councils, educational institutions of different regions of the Right Bank Polissia of Ukraine. Local names of containers for picking berries are examined; materials and basic techniques of making containers are analyzed; the forms of containers, their capacity, and methods of fastening and specifics of pickers for different berries are considered. The function of pickers as a measure of harvested berries is revealed. The article also traces the changes in the use of containers for picking berries.

Keywords:
attribution, museums, collecting, wild berries, berry pickers, ceramics, weaving.

Постановка проблеми. Краєзнавчі, історичні, етнографічні музеї України мають різноманітні за складом збірки музейних предметів, які відображають різноманітні етапи розвитку держави чи того або іншого регіону, різні аспекти матеріальної і духовної культури. Незважаючи на те, що збиральництво дикорослих ягід, плодів та ін. є одним із найдавніших занять, воно не отримало належного висвітлення в експозиційно-виставковій діяльності музеїв, тому потребує особливої уваги. Необхідність дослідження цієї проблеми актуалізується і з огляду на приєднання України до міжнародної «Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини», яка привертає увагу не тільки до вивчення звичаїв та народних знань, пов'язаних із природою, а й традиційних ремесел, які акумулювали в собі багатовіковий виробничий досвід. Актуальність пропонованої теми підсилюється активним розвитком різних форм туристичної діяльності і формуванням ягідного туризму як інноваційного виду туристичної діяльності[1]; увагою до гастрономічної культури українців, на популяризацію якої Державним агентством України з розвитку туризму у 2022 році виділено близько 2 млн грн[2].

Аналіз досліджень та джерел. Аналіз літератури доводить, що до вивчення атрибутивних рис ємностей для збирання дикорослих ягід зверталися лише окремі етнографи-польовики, які звертали увагу на основні атрибути набирачів[3]. Слід відзначити дослідження етнографа і музейника С. Сіренка, який виокремив основні атрибутивні ознаки ємностей для збирання ягід. Аналізуючи назви, матеріали та їх еволюцію, способи кріплення та ін. атрибути ємностей, дослідник зосереджується на особливості дитячих набирачів і наголошує на тому, що вони виконували «педагогічну функцію» – не просто вимірювали дитячу працю, а наближали її до дорослої[4].

[1] Кляп М. П., Шандор Ф. Ф. Сучасні різновиди туризму. – Київ: Знання, 2011. – С. 290.
[2] За рік на популяризацію української кухні піде 2 млн. гривень (2022) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.pravda.com.ua/news/2022/02/7/7323140/.
[3] Дмитренко А. Жіночі трудові спеціалізації: збиральництво // Народна культура українців: життєвий цикл людини: Історико-етнологічне дослідження. – Т. 3. – Київ: Дуліби, 2012. – С. 21–22; Дмитренко А. Збиральництво // Етнокультура Рівненського Полісся. – Рівне: ПП ДМ, 2009. – С. 64–65;
[4] Дмитренко А. Традиції збиральництва на Житомирському Поліссі // Науковий збірник «Велика Волинь». – Т. 35. – Житомир: Косенко, 2007. – С. 173–174.

Окремо слід згадати публікації, в яких, хоч і фрагментарно, розглядаються ємності для збирання ягід, присутні у музейних колекціях. Л. Мірошниченко-Гусак, аналізуючи склад етнографічної колекції ВКМ, відзначає наявність тут набирачів, плетених із коріння сосни[5]. А. Дмитренко подає відомості про формування збірки Волинського музею у міжвоєнний період і надходження із с. Половлі (Влдм. Врс.) плетеного «глечика»[6]. Наукова співробітниця МКМ Л. Піддубна повідомляє про надходження до музею козуба з кори для збирання невеликої кількості ягід[7].

Матеріали, техніки, способи виготовлення набирачів для ягід частково висвітлені у працях про ремесла і художні промисли Українського Полісся. Н. Кубицька розповідає про формування у Рокитівському гончарному осередку спеціальних керамічних посудин «набірахів», що використовувалися для збирання ягід[8]. Інформацію про виготовлення ємностей із берести та соснового шпону, використання коріння сосни і черешні для виплітання різноманітних посудин, знаходимо у дослідженнях Ю. Лащука і К. Федоришкіна[9], А. Любаренко[10], О. Гулей[11], Т. Зюзяк[12], М. Матійчука[13], І. Веремійчик[14].

[4] Сіренко С. Допоміжні заняття: рибальство, мисливство, збиральництво, бджільництво // Комплексне дослідження народної культури постраждалих сіл Маневицького району Волинської області: звіт про НДР (остаточний) 16.07.19 / Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф. – Київ, 2017. – С. 99–122. Обл. № 0219U101401; Його ж. Ягідний промисел Любешівщини // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Любешівщина в історії України та Волині. Наук. зб. – Вип 68. – Луцьк, 2020. – С. 201; Сіренко С. Ягідний промисел Маневиччини // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Маневиччина, Чарторийськ і Кукли в історії та культурі рідного краю. Наук. зб. – Вип. 71. – Луцьк–Маневичі, 2021. – С. 56, 61.

[5] Мірошниченко-Гусак О. «Ой берітеся, ягідки, щоб були повнії коробки»» (Предмети збиральництва з фондів ВКМ) // Минуле і сучасне Волині й Полісся: народне мистецтво і духовність. Зб. наук. пр. – Луцьк, 2005. – С. 57; Мірошниченко-Гусак Л. Етнографічна колекція пам'яток Волинського краєзнавчого музею: основні типологічні групи // Науковий вісник СНУ імені Лесі Українки. Серія Історія. – 2019. – С. 169.

[6] Дмитренко А. Етнографічна колекція із Сарненщини у Волинському музеї в міжвоєнний період // Західне Полісся: історія та культура. Наук. зб. – Вип. 1. – Рівне, 2004. – С. 124, 128.

[7] Піддубна Л. Козуб (2020) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2667803366820862&set=pcb.267307714497727&type=3&theater (дата зверн. 24.06.2022).

[8] Кубицька Н. В. Гончарські осередки Кульчина та Рокити кінця XIX–XX століть (Історія, типологія, художні особливості). Дис... канд. мистецтвознавства. – Львів, 2006. – С. 55–141.

[9] Лащук Ю. Ф., Федоришкин К. И. Плетение // Полесье. Материальная культура. – Киев, 1986. – С. 226–227.

[10] Любаренко А. А. Плетіння з рослинних матеріалів: цікаві факти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.pyrohiv.com/news/pletinnya-z-roslinnikh-materialiv-tsikavi-fakti.html (дата зверн. 14.02.2022).

[11] Гулей О. В. Декоративно-прикладне мистецтво. Навч. посіб. – Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. – С. 117.

[12] Зузяк Т. П. Історія та теорія художнього плетіння з рослинних матеріалів в Україні (XIX–XX ст.). – Вінниця: Нілан-ЛТД, 2020. – С. 129–134.

[13] Матійчук М. З етнографічних експедицій у Чорнобильську зону та прилеглі райони, організованих Міністерством надзвичайних ситуацій України у 1996–1998 рр. – 100 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://torba.etnoua.info/files/Z-etnografichnyh-ekspedycij-u-CHORNOBYLSKU-ZONU_MMatijchuk_2008.pdf (дата зверн. 29.04.2020).

[14] Веремійчик І. Традиційні знаряддя праці, промисли і ремесла на Волині. – Луцьк, 1995. – С. 82–83.

Зважаючи на фрагментарне висвітлення в літературі означеної для дослідження теми, до написання статті залучені численні джерела. Основну групу склали речові джерела – ємності для збирання ягід різних форм і матеріалів із музейних збірок Волинського краєзнавчого музею, Рівненського обласного краєзнавчого музею, Камінь-Каширського народного краєзнавчого музею, Маневицького краєзнавчого музею, Сарненського історико-етнографічного музею, КЗ «Краєзнавчий музей» Зарічненської селищної ради, КЗ «Березнівський краєзнавчий музей» Березнівської міської ради, Музею-архіву народної культури Українського Полісся (м. Київ), Музею етнографії Волині та Полісся при Волинському національному університеті імені Лесі Українки. Опрацювання речових джерел дозволило проаналізувати форму ємностей, матеріали і техніки їх виготовлення, розміри.

Другу групу становлять візуальні джерела, куди віднесемо світлини, зроблені авторкою дослідження у польових етнографічних експедиціях, на яких зображені ємності для збирання ягід, способи їх кріплення. Зберігаються у фондах МАНКУП та Архіві МЕВП. Частково залучені візуальні матеріали із відкритих електронних ресурсів.

До третьої групи належать польові етнографічні матеріали, зібрані авторкою у 2005–2014 роках у селах нинішніх Ковельського і Камінь-Каширського районів Волинської, Вараському, Рівненському і Сарненському Рівненської, Коростенському і Новоград-Волинському Житомирської областей та у Білоцерківському районі Київської області від переселенців із Чорнобильського Полісся. Зібрані матеріали зберігаються в архівах Державного центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф[15] та МЕВП[16]. Їх використання дозволяє докладно проаналізувати основні атрибутивні ознаки ємностей для збирання ягід: назви, терміни побутування тих чи інших форм, способи виготовлення, кріплення та ін.

Опрацьовані публікації і джерела дає змогу дослідити атрибутивні особливості ємностей для збирання ягід, що побутували на території Правобережного Полісся, яким окреслюються ***географічні межі*** дослідження.

Виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми. Атрибутивні ознаки ємностей для збирання ягід дотепер не стали предметом вивчення музейників та етнологів.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Мета статті – на основі широкої джерельної бази та опрацьованої літератури виокремити і проаналізувати основні атрибутивні ознаки (атрибути) ємностей

[15] ДНЦЗКСТК, фф. Лугини–2005, Рокитне–2006, Сарни–2008, Володимирець–2009, Зарічне–2010, Ємільчине–2011, Володарка–2012, Камінь-Каширський–2012, Березне–2013.

[16] Архів МЕВП, фф. Шацьк–2008, Шацьк–2009, Стобихва–2010, Ратне–2011, Шацьк–2013, Камінь-Каширський–2014.

для збирання ягід, що використовувалися на Правобережному Поліссі України. Досягнення сформульованої мети здійснюється шляхом вирішення таких завдань:

– з'ясувати локальні назви ємностей для збирання ягід;
– висвітлити матеріали і техніки їх виготовлення;
– проаналізувати форми ємностей;
– показати способи їх кріплення;
– відзначити особливості ємностей для збирання різних ягід;
– звернути увагу на використання ємностей як міри зібраних ягід;
– простежити зміни матеріалів і форм набирачів для збирання ягід у другій половині XX – початку XXI ст.

Під атрибутивними ознаками у статті розуміються насамперед видимі якості і властивості об'єкту атрибуції – атрибути, які дозволяють із деяким ступенем ймовірності віднести об'єкти атрибуції до безлічі елементів. Але для повноти атрибутивного опису потрібно з'ясувати «внутрішні» якості об'єкту, що можливе лише з використанням літератури та низки джерел.

Виклад основного матеріалу дослідження. Збиральництво не належить до проблематики широко затребуваної науковцями. Дотепер маємо лише поодинокі дослідження в цій царині. А між тим, збирання ягід було важливим напрямом господарської діяльності мешканців Полісся з часів формування геологічної сучасності і появи лісової зони. А болотну ягоду журавлину дослідники вважають «реліктом льодовикового періоду». Першими після журавлини, очевидно, були ожина та малина – чагарникові рослини, які менш вибагливі до умов росту, тому зустрічаються в листяних лісах, на галявинах. Зовсім інша справа з чорницею, лохинами та брусницею, що є супутниками дорослих соснових лісів і термін росту яких досить тривалий. Ягідний сезон починався з достигання суниці та чорниці і завершувався пізньої осені, а то й навесні, допоки можна було знайти журавлину, яка добре переносила поліські морози. Ягоди вживали свіжими, їх сушили, тушкували і зберігали у глиняних та дерев'яних ємностях, заморожували, що дозволяло урізноманітнювати харчовий раціон майже упродовж року. В останні десятиліття, у зв'язку із соціально-економічними змінами, які відбулися в суспільстві, особливо в сільській місцевості, де сьогодні практично не існує можливості працевлаштування, зростає роль давніх занять, пов'язаних із використанням природних ресурсів краю, зокрема і ягід. Тому культура збиральництва продовжує розвиватися і в наші дні. Поступово зникають давні ємності для збирання ягід, з'являються нові форми й матеріали. Тобто культура збиральництва продовжує розвиватися дотепер.

Загалом збиральництво, як давнє заняття, що полягає у привласненні дарів природи, акумулювало в собі незначну кількість пристосувань.

Для збирання ягід використовували гребінки, невеликі ємності, куди клали ягоди зірвані з кущів і великі ємності, в яких переносили зірвані ягоди.

Щоб збирати ягоди із кущів здебільшого використовували невеликі за місткістю посудини, які фіксували на талії переважно за допомогою пояса чи мотузки. Першою атрибутивною ознакою посудин для збирання ягід є її ***назва***. Як свідчать польові етнографічні записи, такі ємності у різних селах Правобережного Полісся називають термінами, похідними від слів «брати» і «збирати»: «набірах», «набирах», «набирач», «набірач», «набірак», «набірок», «набірка», «набірачок», «набирачка», «набірачка», «набірочка», «набірушка», «набірашка», «набєрушка», «набируха», «збирник», «збірник», «назбірник», «збиранка». І лише у с. Будимля (Млц. Срн.) зафіксована назва «побирка», а у с. Сімаківка (Ємлч.) – «мерчук».

Варто відзначити, що з'ясувати територіальне поширення того чи іншого терміну не вдалося, так як вони спорадично зустрічаються в різних регіонах. Наприклад, у селах Ємільчинщини та Барашівщини (Н-В) зафіксовані назви: «збирник», «збірник» (с. Осова, Підлуби, Рудня Іванківська, Малоглумчанка), «назбірник» (с. Сергіївка), «збиранка» (с. Симони), «набірушка» (с. Кочичине), «набирач» (Березники), «набірочка» (с. Рясне), «мерчук» (с. Сімаківка).

Подекуди збірна назва для посуду на ягоди невідома. Наприклад, мешканці Маневиччини стверджували, що термін «набірах» характерний для сіл Камінь-Каширщини, а вони такого не знають[17]. У тих селах, де збірна назва для таких ємностей невідома, їх називають термінами, характерними для тієї чи іншої посудини: «глечики», «гладишки», «збанки», «слоїки», «канцерки», «відерця», «банки» та ін.

Друга атрибутивна ознака набирачів – ***матеріал, спосіб їх виготовлення і форми.*** Найдавнішими слід вважати невеличкі посудини із кори, які виготовлялися безпосередньо в лісі. Саме їх могли використовувати давні мешканці Полісся для збирання ягід. Незважаючи на те, що з часом з'явилися інші ємності, такі посудини з кори не виходили з ужитку. Їх використовували пастухи, працівники лісу, заготівельники сіна та ін., щоб зібрати невелику кількість ягід, особливо на початку сезону достигання чорниць і суниць. Такі посудини побутували не тільки на Українському Поліссі, а й в інших народів із розвинутим збиральницьким господарством[18].

---

[17] Сіренко С. Вказ. праця.
[18] Роон Т. П. Коренные народы. – Южно-Сахалинск, 2010. – С. 30 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://indigen.libsakh.tmweb.ru/korennye-narody-sakhalina/tradicionnye-zanjatija/sobiratelstvo/ дата зверн. 17.01.2022); Федорова Е. Г. Собирательство. Электронная антология «Культурное наследие Югры». URL: http://hmao.kaisa.ru/object/1809353004?lc=ru (дата зверн. 17.01.2022).

Для виготовлення таких посудин використовували кору з липи, берези, вільхи, яку за допомогою звичайного ножа знімали з дерева безпосередньо в лісі, згинали навпіл і проколювали паличкою – виходив невеликий «корчик», куди й насипали ягоди. Посудина нагадує торбинку.

У с. Тельчі (Клк. Лцк.) та низці інших сіл її називають «козубенька» або «козуб». Така посудина, виготовлена навесні 2020 року І. Піддубним із с. Тельчі (Мнв. К-К), є у фондах МКМ. **(Рис. 1,2)**

Рис. 1,2.
Козуб / козубенька. *МКМ*

Наукова співробітниця музею Л. Піддубна подала таку інформацію про предмет: «*Така цікава посудина зветься козубенька або козуб (як хто називає у нашому селі), в яку збирають ягоди в лісі, коли пасуть корів. Виготовлена така своєрідна торбинка з кори молодої вільхи, берези або верби, посередині скріплена прутиком і зручна тим, що коли не маєш ніякого посуду, то можна її зробити просто на місці, оскільки не потребує великих зусиль. Отак спостерігаєш за худобою і разом з тим збираєш смачні ягідки до козубеньки, а їх у лісі зараз є чимало: і чорнички, і суничк…*»[19]. Отож, давній звичай збирати перші ягоди дітям живе на Поліссі й понині.

[19] Піддубна Л. Козуб. (2020) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2667803366820862&set=pcb.267307714497727&type=3&theater (дата зверн. 24.06.2020).

У с. Кочичине (Ємлч. Н-В) посудину з кори називають «берестянка», але її використовували не для одноразового збирання ягід, а як набирач. Для цього брали шматок бересту, загинали його, «як коробочку», «пронизували» (скріплювали) паличкою і чіпляли до пояса: «*Ну, в якусь посудинку брали та й ішли. Берестянку якусь робили колись. З дерева дерли берест. То з берези, да загинав таку, як коробочку. Да. Отаке о зробить. Щепить там дерев'ячкою, прониже, шоб держалиса. Да й такеє чепляли. Да й брали часом. Хто як. Як хто. Берестяночка*»[20].

У деяких селах із березової кори робили набирач із дном. Його називали «берестянка» або «козобенька». Для цього знімали березову кору, складали її і протикали паличкою, утворюючи циліндр. Потім робили дно із березової або соснової кори: «*Причеплюєм таку баночку. Козобеньку, називали. Да. Ну то-то з бересту …З берези здирають кору. Кору здирають і роблять таку посудину. Так, так. Зшивають палочкою. Протикають. А дно роблять тоже з кори, із соснової кори або даже з березової кори. Дно, то роблять. Там такє перехрестя внизу. То тако кладуть, впрєжуть кругленьке і туда положать, положать, о. І просто на ходу її роблять. Якось в лісі прямо, аби ножик був, то роблять ту козубеньку. В ці козубеньки брали тиє ягодки. З берези така*» (с. Балашівка Брз. Рівн.)[21].

Такі посудини з бересту для збирання ягід побутували і в с. Чабель (Врв. Срн.): «*Як ще був свекор покійник цево, в мене, то він мені із берези таку діжечку зробив. Березову. Кори. Така діжечка була, о. Така тоненька. А з под низу з сосни коринка така. Така берестяночка. Отака во була. Да. Набирачки*»[22]. У с. Цепцевичі (Срн. Срн.) берестяний набирач для ягід робили із «вушками» для учипки: «*А раніше з берези таку, обрижуть березу, облуплять кору. Зробив з його, скрутив проволокою, вставив туди дно і всьо. Зробив вушка, прицепила жінка та й побігла*»[23]. Ці пристосування, як бачимо, мали значне поширення, були нескладними і простими у виготовленні.

Інший тип набирачів для ягід – невеликі коробочки, плетені із соснового шпону. Вони присутні у збірках РОКС, КЗМ, БКМ, МАНКУП, МЕВП. **(Рис. 4–9)** Їх побутування зафіксоване переважно в селах Сарненського і Вараського районів Рівненської області. Такі набирачі дуже практичні у використанні – легкі, місткі, не б'ються.

[20] ДНЦЗКСТК, ф. Ємільчине–2011, од. зб. Д–D4S1.
[21] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D10S4.
[22] Там само, од. зб. Д–D7S1.
[23] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D5S2.

Рис. 4.
Коробочка і кореньова гладишка. *БКМ*

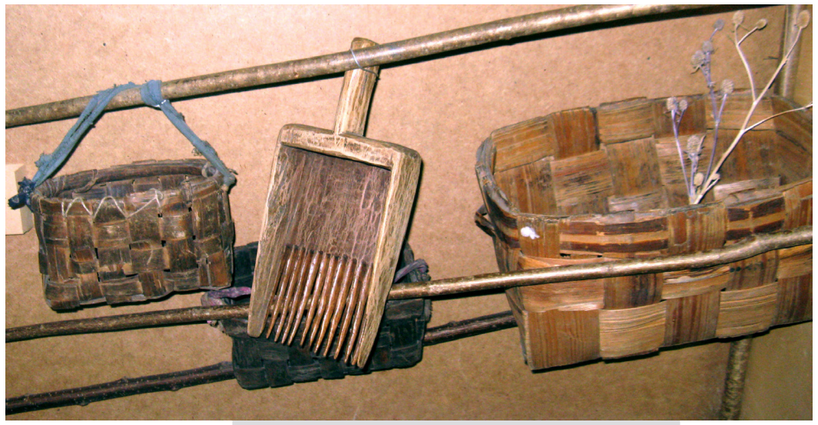


Рис. 5.
Коробочки набирушки, гребінка і коробка на ягоди. *РОКМ*

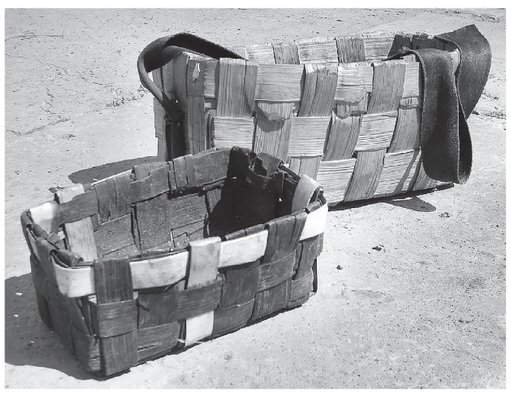


Рис. 6.
Набирушка і коробка на ягоди, *с. Обсіч Рктн. Срн. МАНКУП*

Рис. 7.
Жінка з набирушкою і коробкою, *с. Блажове Рктн. Срн. МАНКУП*

Рис. 8,9.
Збирання ягід у набирач із соснового шпону

Матеріали, способи виготовлення і форма таких набирачів-коробушечок аналогічна до великих коробок, які використовували для ягід, грибів, для перенесення інших вантажів і в домашньому господарстві. Матеріалом для виготовлення коробушечок був сосновий шпон (драниці, дранка): «[А. Д. – Набірушечку з чого робили?] *Із дерева. З дранкі, да, з дранкі*» (с. Біловіж Рктн. Срн.); «*...колись такії плели із досочок кробочки маленькі. Да в ти коробочки брали*» (с. Сварицевичі Дбр. Срн.). Для виготовлення шпону шукали «густу» сосну, яка мала щільну деревину. Найкраще, за свідченням респондентів, підходили сосни, які росли у вологих місцях, при болотах, в долинках, на моху. Тоді вони добре дерлися на пластини[24]. В інших селах наголошували, що добре колеться сосна, яка росте не на галявині, а в лісі і має густі річні кільця[25]. Окрім того, для виготовлення шпону на коробки брали молоді сосни, тоді вона легше дереться[26].

Підібрану сосну різали на кілька заготовок, довжина яких залежала від розмірів майбутнього виробу. Для великих коробок – метр, менших – 80 см, а для коробок-набирачів достатньо було і 60 см. Для колення користувалися нескладними пристосуваннями: сокира, ніж, дубовий клин. Надколоту заготовку роздирали руками. Для того, щоб пластини для набирачів були тоненькими, їх обробляли за допомогою ножа і струга. Плели коробочки переважно із свіжозаготовлених пластин. Якщо ж дранка була заготовлена давніше, то перед використанням її розпарювали, щоб не ламалася[27].

Форма набірашок була така ж, як і у великих коробок, вони відрізнялися лише розмірами. Якщо довжина великої коробки 40–50 см, то маленька – 22–30 см; ширина великої – 30 см, маленької – 15–18 см. **(Рис. 6)** Їх місткість коливалася в межах двох – чотирьох літрів: «*То вже в набірушку набірем, от це тако набірушка, літрув три, то має три, чотири, ...а то два навіть літри*» (с. Кисоричі Рктн. Срн.)[28].

Відмінність між великими коробками і коробками-набирачами не тільки у розмірах, а й у назвах: велику називали коробкою або кошелем, а маленьку переважно набирушкою (чи похідними від цього терміну): «*Колісь набєрушка ...Це, як хто може, таку плів ...З сосни дерлі драть таку да плелі коробкі, то називаютса бульшиє, а то*» (с. Біловіж Рктн. Срн.)[29]; «*А були такі набирачики. Да. Сплетьониє ...таки сами як кошелики. Оно таки малєнькії*» (с. Соломир Зрчн. Врс.); «[А. Д. – А в шо збирали черніци?]. *Коробушечку таку малєньку.* [А. Д. – А як коробушечка називалась?] *Набєрушка*» (с. Карпилівка Клс. Срн.)[30].

Набирачі-коробки жінки-ягідниці кріпили на талії за допомогою пояса чи мотузки: «А на пояскові булі такє наберкі, як і коробкі ...Як коробкі, да! З сосни. Малейкі» (с. Грицьки Дбр. Срн.)[31].

Такі невеличкі коробки для збирання ягід називали не коробками, а саме набирачами (чи похідними від цього терміну): «*...набирочкі такіє плєлі.. Ну такє драть, з сосни драли. Набирочки*» (с. Кам'яне Брзв. Срн.) «[А. Д. – А в шо збирали черніци?]. *Коробушечку таку малєньку.* [А. Д. – А як коробушечка називалась?] *Набєрушка*» (с. Карпилівка Клс. Срн.).

Більшість респондентів набирачами у вигляді невеликих коробочок користувалися в дитинстві: «*Наберушку. Плетяна з соснового. Сосну рєзалі, дерлі на такіє... Не коріння, а сосну просто оцю. Деруть ...То я наберушечку маленьку, батько спльов, а в коробку большу ми з матерою брали*» (с. Сновидовичі Рктн. Срн.)[32].

Сьогодні набирачі-коробки практично вийшли з ужитку: «*Тепер то вже, і тих наберок нема. А колісь булі наберкі, бралі в тиї наберкі, висіпалі в коробкі*» (с. Грицьки Дбр. Срн.). Зникнення таких ємностей респонденти пояснюють тим, що немає кому їх виготовляти: «(Набірушку – А. Д.) Із дранки теї самеї тепер, як і ту, коробку веліку. [А. Д. – І тепер так само?] *Тиє набірушки хто нам плете? Коробку ше сплетуть, коробку веліку, а тих малих вже, давно вже їх нема*» (с. Мушня Рктн. Срн.)[33]. Але основною причиною витіснення плетених набирачів із сучасного вжитку є велика кількість різноманітного посуду, що використовується для збирання ягід. Слід сказати, що в окремих селах такі набирачі все-таки ще побутують, ними користуються окремі мешканці старшого віку. **(Рис. 7–9)**

Найбільш поширеними ємностями для збирання ягід, що мнуться (чорниць, лохини, малини, ожини) були глиняні ємності, які респонденти називають «гладишки», «збанки», «глечики» («глєчікі», «глечечки», «лечики»), «глеки» («гльоки»), «горщики», «кухлики». **(Рис. 10–15)**

[24] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D2S1; ф. Володарка–2012, од. зб. Д–D5S1.
[25] ДНЦЗКСТК, ф. Володимирець–2009, од. зб. Д–D9S1.
[26] ДНЦЗКСТК, ф. Володарка–2012, од. зб. Д–D5S1.
[27] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–11–1; ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D14S3; ф. Володарка–2012, од. зб. Д–D5S1; ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D9S3.
[28] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–1-1.
[29] Там само, од. зб. Д–2–8.
[30] Там само, од. зб. Д–19–4.
[31] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D6S3.
[32] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–1–10.
[33] Там само, од. зб. Д–3–4.

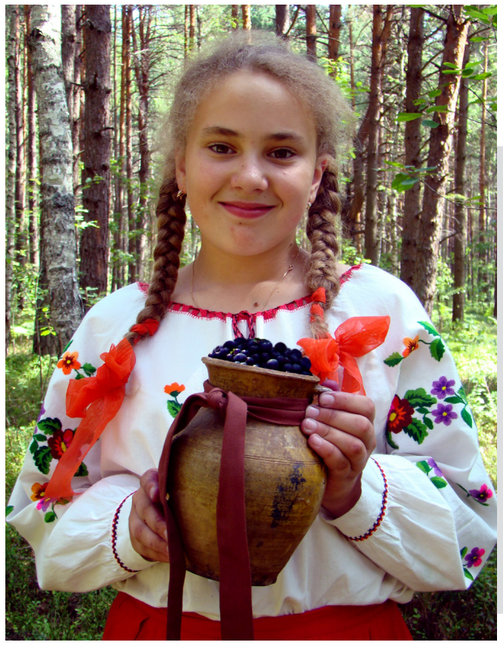


Рис. 10.
Дівчина із збанком з чорницею, *с. Пнівне К-К К-К. Фото О. Лукашевич. Архів МЕВП*

Рис. 11.
Дівчина із збанком-набирачем. *Архів МЕВП*

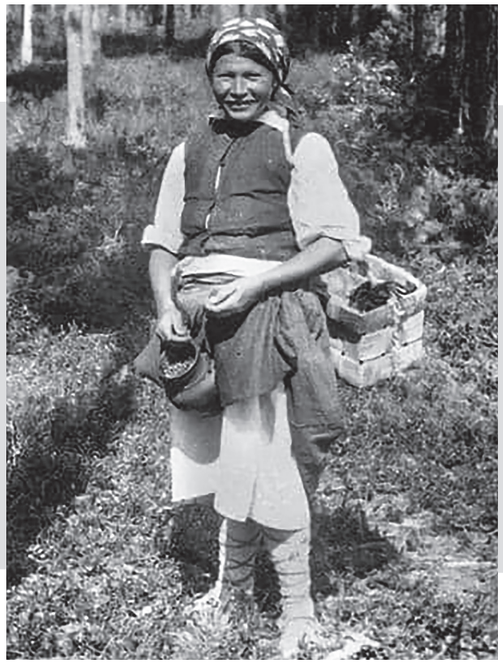


Рис. 12.
Ягідниця із гладишкою-набирачем і коробкою.
Фото з відкритих електронних ресурсів

Рис. 13.
Гладишка-набирач. *ВКМ*

Рис. 14.
Висипання ягід із гладишки, *с. Пнівне К-К К-К. Фото О. Лукашевич. Архів МЕВП*

Рис. 15.
Дівчина з набирачами: *керамічний збанок, гладишки із кореня черешні і сосни. Архів МЕВП*

На відміну від козубеньок і набирачів-коробочок, які виготовлялися спеціально для збирання ягід, основне призначення керамічного посуду – побутове, у ньому зберігали молоко, подавали до столу напої, готували їжу та ін. А влітку, йдучи до лісу, його пристосовували для збирання ягід. Лише в гончарному осередку с. Рокита (Дбч. Квл.) для збирання ягід виготовляли спеціальні гладишки / збанки, які називали «набірахи» / «набіраші». Вони невеликого розміру, опуклі, приземкуваті[34]. Така гладишка є у фондах ВКМ, де вона атрибутована саме як набирач. **(Рис. 13)** Посудина має доволі широке «горло», зручне для висипання зібраних ягід. Цікаво, що його діаметр більший за діаметр тулуба посудини, що зустрічається рідко. У музейних колекціях таких посудин доволі багато, але вони зберігаються у групах «кераміка», «гончарство».

В одних селах для збирання ягід використовували і гладишки, і глечики, в інших – лише одну із посудин – гладишку чи глечик. Найчастіше у якості набирача використовували саме «гладишку» («ладишка») **(Рис. 10, 13–15)**, яких багато у музейних колекціях.

Подекуди ягоди збирали не в гладишки, а в глечики / збанки: «*В гладешки ме не брали ягоди. Нє. А в тої збаночкі, із вухом*» (с. Олександрія К-К К-К)[35]; «*То колісь булі глєчікі. В мене ше й тепер той глєчік є. Я ходила по ягоди. Набірачок*» (с. Ремчиці Срн. Срн.)[36]. Друга назва глечика, яка побутувала у багатьох селах Правобережного Полісся, «збанок»: «К*олесь не було ниякого глечика, – збанок. Збанок з вушком*» (с. Качин К-К К-К)[37]; «*...такиї збаночки невелички куплєли і брали тиї збаночки*» (с. Самари Смр. Ртн.)[38].

У низці сіл посудину для збирання ягід називають «глек» або «гльок»: «*Колісь гльокі булі. Гльокі. То прив'язивалі*» (с. Глинне Брзс. Срн.)[39]; «*А такєй глек черепляний ...Да прив'язувалі, да й бралі*» (с. Немовичі Нмв. Срн.)[40]. Інколи брали навіть невеличкі горщики («горщєта»), призначені для приготування їжі: «*То вже, як горщик, да отак, літровий. А нє, повлітровий. Маленький*» (с. Луб'янка Плс. Чрнб. з. в.)[41].

Щодо розмірів керамічного посуду, який використовували для збирання ягід, то він був різний і вміщав зазвичай від одного до трьох літрів: «[А. Д. – А в гладишку скільки влазить?] *Ну, я не знаю, Ну, вони разниї бувають. Ну, до двох літрув, три*» (с. Морочне Зрчн. Врс.)[42].

[34] Кубицька Н. В. Вказ. праця. – С. 55, 61 100–101, 124, 127, 141.
[35] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D5S2.
[36] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D1S4.
[37] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D5S1.
[38] Архів МЕВП, ф. Ратне–2011, од. зб. Д–D3S1.
[39] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–8-6.
[40] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D3S5.
[41] ДНЦЗКСТК, ф. Володарка–2012, од. зб. Д–D4S2.

Малим дітям для збирання ягід давали посудини меншого розміру: «*Таки були глечики маленьки. Глечики або горщики були таки маленьки. Колись возили гончаре таки маленьки горщики і глечики таки. То таке вешали*» (с. Яполоть Кстп. Рівн.)[43]; «*Гладишкі такі, о! Отакє во. То ти здорови. Великі гладишкє, а я маленька, то мені малу давали гладишечку*» (с. Бронне Млнс. Рівн.)[44]. Такий підхід, як відзначає С. Сіренко[45], виконував ще й педагогічну функцію. Адже, традиція підрахунку не маси зібраних ягід, а кількості набраних збірників, дозволяла діткам не відставати від дорослих, що посилювали їх мотивацію до праці: «*Вішали на пояс, такі збаночки були ...Я знаю, у мене збаночок був, туда літр ягуд улазило. І я набірала їх десять тих збаночкув. Да така я довольна! Да сипала разом з матерою*» (с. Задовже Лкн. Врс.)[46].

Незважаючи на те, що дитячі набирачі були меншого розміру, вони все-одно були важкі, про що часто згадують респонденти: «*Набірушки... Колися... Ой, Боже, мой! ...Да помню, да мама нам поприв'язуває таки збаночки, ети глиняниє. А вони ж важкиє. Ну, чи ж то дітям ти збаночки? Хай і невелички, а всьо-равно глина, вона ж важка*» (с. Ниговищі Лкн. Врс.)[47].

Глиняний посуд намагалися дуже берегти, щоб не розбити. Матері особливо наказували діткам аби ті бережно ставились до посудини: «*Більшість, я знаю, бо все мати приказувала, цево: Гляде, не побей мині збанка! – Такєй гленяний. З такею шейкою. Вчепиш, і вже ж глядеш, бо вже ж поб'єш збанка*» (с. Видричі К-К К-К)[48]. Адже, щоб купити нову гладишку чи збанка, потрібно було віддати щось із власного господарства (с. Млини Овр. Крст.)[49].

Мешканка с. Олександрія (К-К К-К) розповідала, як сільський гончар Федір Денейчук (1905–1944 рр.), родина якого хоч і жила бідно, однак не взяв плати, а подарував їй, тоді ще маленькій дівчинці, збаночка на ягоди. Згодом вона стала дружиною його сина. І дотепер із великою вдячністю згадує про добрий вчинок свого майбутнього свекра, який не повернувся з війни[50].

У фондах краєзнавчих музеїв Волинської[51] і Рівненської областей, а також у МАНКУП, який зберігає колекції з різних регіонів Правобе-

[42] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D2S4.
[43] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D9S2.
[44] Там само, од. зб. Д–D2S4.
[45] Сіренко С. Вказ. праця. – С. 201.
[46] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D10S1.
[47] Там само, од. зб. Д–D16S1.
[48] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D4S1.
[49] ДНЦЗКСТК, ф. Лугини–2005, од. зб. Д–5–5.
[50] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D5S2.

режного Полісся, є плетені набирачі форма яких ідентична керамічним гладишкам. **(Рис. 4, 17–25)** У ВКМ, наприклад, така посудина надійшла ще у міжвоєний період із тодішнього Сарненського повіту. У польській інвентарній книзі вона записана як «кошик для збирання ягід» під назвою «глечик»[52]. **(Рис. 17)** Зібрані експедиційні матеріали дають можливість реатрибутувати цей предмет.

Рис. 16.
Набирач з кореня сосни.
ВКМ

Рис. 17.
Набирач з кореня сосни.
ЗКМ

Рис. 18.
Набирач з кореня сосни.
СІЕМ

Рис. 19-20.
Набирачі з кореня сосни.
К-КНКМ

Рис. 20.

[51] Мірошниченко-Гусак О. «Ой берітеся, ягідки... С. 57; Мірошниченко-Гусак О. Етнографічна колекція... С. 169.
[52] Дмитренко А. Вказ. праця. – С. 24, 28.

Рис. 21-24.
Набирачі з кореня сосни.
МАНКУП

Рис. 22.

Рис. 23.

Рис. 24.

Рис. 25.
Дітки зі скляними банками-набирачами, *с. Пнівне К-К К-К. Фото О. Лукашевич. Архів МЕВП*

Побутування плетених набирачів зафіксовано у багатьох поліських селах Волинської і Рівненської областей. Вони були надійнішими (не билися) і легшими, ніж глиняні: «І такеї плетяниї глечички бало з дерива плеле мужчени. З коріння якогось. Да такей він легинький» (с. Малі Телковичі Влдм. Врс.)[53].

Набирачі для ягід плели із коріння сосни: «*Лечичок ...Коринний. Він такий сплетьоний з кореня. З сосни*» (с. Млинок Зрчн. Врс.)[54]; «І*з коріння. З сосни дерли. Да плели мужчини*» (с. Перекаллє Зрчн. Врс.)[55].

[53] ДНЦЗКСТК, ф. Володимирець–2009, од. зб. Д–D7S1.
[54] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D9S8.
[55] Там само, од. зб. Д–D4S2.

Коріння заготовляли навесні і влітку, коли воно найбільш гнучке. З кінця серпня сосновий корінь для плетіння не брали, оскільки він ставав крихким[56]. Корінь заготовляли з молодих сосон, зокрема з тих, що росли не в гущині, а рідко, далеко одна від одної, і коли сам корінь ще тонкий: «*З соснового коріння, коріння! ...Ну, весною луччий, ото він. Витягається лучче. А він літом, то він вже товстим робиться. І вже не такий. Як називають по-нашому – жилавий, не такий, от. Не такий еластичний, жилавий*» (с. Бишляк Влдм. Врс.)[57]. При роботі корінь розколювали надвоє, щоб легше було плести. Таку посудину міг виготовити кожен чоловік у селі («Тут всі майстри були»).

Плетені набирачі із музейних колекцій найчастіше мають форму, наближену до форми керамічних гладишок: широкий тулуб, невисока широка шийка і розхилені вінця. Деякі посудини мають «вушко». **(Рис. 4, 16, 17)** Форма окремих посудин наближається до форми горщика. Вони не мають шийки, а тулуб переходить у розхилені вінця. **(Рис. 18, 19, 24)**

Респонденти найчастіше називають такі посудини просто «набірач» або ж «глечик» («лечик»), «кориньовий глечик», «коринний глечик», «збанок»: «*Ото вішали лечика. Кориньова*» (с. Борова Зрчн. Врс.)[58]; «*Такиї буле глечичкє колись коринниї. Сплетьони ...У нас називавса лечичок коринний*» (с. Млинок Зрчн. Врс.)[59]. В деяких селах такі посудини називали «шаєнчик», «шиянчик»: «*І були такі шиянчики плетені з етого, з коріння*» (с. Локниця Лкн. Врс.)[60].

Окремі інформанти ще користувалися такими плетеними набирачами: «*Вин в мене був, но в мене забрала небога*» (с. Борова Зрчн. Врс.)[61], інші лише бачили їх у жінок старшого віку: «*Колись, за Польщі, я то бачила у жонок, но в мене то не було. Бачила*» (с. Сенчиці Лкн. Врс.)[62]. Сьогодні окремі майстри виготовляють такі посудини лише як декоративні.

При побудові музейної експозиції чи виставки, присвяченій збиральництву, слід залучати предмети, які не були призначені для збирання ягід, але в різні десятиліття XX – початку XXI ст. використовувались як набирачі. Це різноманітні металеві, скляні та пластикові посудини використання яких підтверджують експедиційні матеріали.

[56] Матійчук М. Вказ. праця. – С. 14.
[57] ДНЦЗКСТК, ф. Володимирець–2009, од. зб. Д–D13S5.
[58] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D9S3.
[59] Там само, од. зб. Д–D9S8.
[60] Там само, од. зб. Д–D4S2.
[61] Там само, од. зб. Д–D9S3.
[62] Там само, од. зб. Д–D3S5.

Так, у повоєнні роки як посуд для збирання ягід використовували все, що мали: армійські котелки, каструльки, консервні банки та ін.: «*Ондо, шо небуть. Збаночку почепімо чи ондо ту, кострулю*» (с. Липники Лгн. Крст.)[63]; «*...залізний котєлок*» (с. Ниговищі Лкн. Врс.)[64]; «*А колись таки були котьолки. То колишниї*» (с. Кухітська Воля Зрчн. Врс.)[65]; «*Ми цево, я знаю, ми зроду ...Котьолкє, збанкє. От ...Нано котьолочка ...То ходели з котьолками*» (с. Видричі К-К К-К)[66].

З поширенням металевого посуду як набирачі інколи використовували металеві кружки різних розмірів. Вони мали вушка і легко кріпилися шнурочком на поясі. Маленькі кружки вішали дітям, а великі, літрові «кварти» – дорослим: «*...й кружечки чепляли*» (с. Бовсуни Лгн. Крст.)[67]; «*А то, як уже такий малий да хочеш у той лєс, то давали кружку, якусь кружку почипить*» (с. Яполоть Кстп. Рівн.)[68]; «*Ну, оце ж на пояс вішали кварту обично ...кварту літрову зачепив, почепив і збираєш*» (с. Симони Ємлч. Н-В)[69].

Із середини XX ст. для збирання ягід пристосовували металеві відерця, бачки (битончики): «*А потім вже в нас почале битончикі, такі малейкі. Ходети по ягоди. Вже ми брали битончика*» (с. Видричі К-К К-К)[70].

У 1960–80-х рр. значної популярності набули бляшані банки з-під повидла, халви («канцирки», «бачалки»): «*Хто що. Хто збаночка повесить. А хто канцирочку яку одриже*» (с. Полиці К-К К-К)[71]; «*З жесті ...З варення, з повідла. Од краски тепер*» (с. Дроздинь Стрс. Срн.)[72].

З поширенням скляного посуду до лісу брали півлітрові та літрові, а то й дво- чи трилітрові банки – «слоїки», «бакали», «літри»: «*А такі глєчикі бралі, тепер уже шкланиє*» (с. Велике Вербче Срн. Срн.)[73]; «*...колісь глєчікі булі, а теперішні слоїки*» (с. Велике Вербче Срн. Срн.)[74]; «*А потом стали банки. Да вже слоїчка літрового, чи пувлітрового, слоїка вже прив'яжеш да береш*» (с. Підлуби Ємлч. Н-В)[75]. **(Рис. 26)**

[63] ДНЦЗКСТК, ф. Лугини–2005, од. зб. Д–3–4.
[64] D16S4, од. зб. Д–D16S4.
[65] Там само, од. зб. Д–D7S1.
[66] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D4S1.
[67] ДНЦЗКСТК, ф. Лугини–2005, од. зб. Д–1–7.
[68] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D9S2.
[69] ДНЦЗКСТК, ф. Ємільчине–2011, од. зб. Д–D12S4.
[70] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D4S1.
[71] Там само, од. зб. Д–D2S1.
[72] ДНЦЗКСТК, ф. Лугини–2005, од. зб. Д–10–3.
[73] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д– D7S4.
[74] Там само, од. зб. Д–D7S3.
[75] ДНЦЗКСТК, ф. Ємільчине–2011, од. зб. Д–D3S1.

Рис. 26
Збирання ожини у пластикове відерце, *с. Різки Дбр. Срн. МАНКУП*

Рис. 27.
Збирання ожини у металеву банку, *с. Різки Дбр. Срн. МАНКУП*

В останні роки в якості набирачів використовують переважно пластиковий посуд – відерця (**Рис. 27)**, відрізані зверху пляшки або металеві банки з-під оселедців і навіть з-під фарби. **(Рис. 28)** Він легкий і не б'ється: «*А тепер вже банки, тепер вже є такі капронові вже. Бачки є, відерка*» (с. Ниговищі Лкн. Врс.)[76].

Рис. 28.
Запол із хустки, *с. Блажове Ркт. Срн. МАНКУП*

[76] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D16S4.

Зважаючи на масове використання гребінок для збирання ягід беруть невеликі відерця, щоб легше було пересипати зібрані ягоди: «Із вєдрами тими пластмасовими. Хто з вєдрами, хто, з тими гребльонками, шоб більш широко сипать. То в видерце се пластмасове набирають» (с. Бронне Млнс. Рівн.)[77].

У розповідях респондентів старшого віку простежується еволюція набирачів упродовж другої половини XX – початку XXI ст.: «*О, большинство набирушки плєли, а тепер, доченько, баночки купляють із тулькою*» (с. Залав'я Рктн. Срн.)[78]; «*В нас, знаєте, такєє були глєчикі череп'яни. А потом слоїки. А тепер вже видерка повно*» (с. Глинне Брзс. Срн.)[79]; «*Бо я вже чіпляла банку. Бо я тоже ходела в ліс. То я банку літрову чіпляла. А мати колись ходила, то якогось горщика, вона казала. Горщик. Кружка велека*» (с. Поляни Млнс. Рівн.)[80]; «*Вєдерце масове (пластмасове – А. Д.). А колісь глєчічкі*» (с. Перебороди Млц. Срн.)[81]; «*В глєчики, тепер уже одрізують бутилки. Набірач*» (с. Осова Дбр. Срн.)[82].

Однією з атрибутивних ознак ємностей для збирання ягід є спосіб їх кріплення. У більшості випадків різні форми набирачів прив'язували (вішали, чіпляли) на поясі за допомогою «вучипок» / «учипок». Для цього використовували мотузки, крайки, а з появою синтетичних матеріалів – капронові панчохи та ін.: «*Кругом обв'язала, таково прив'язала муцно, прив'язала на пояс. І давай брать ягоди*» (с. Осова Ємлч. Н-В)[83].

Великі глиняні набирачі старались прив'язати доволі широкою м'якою учипкою, бо вузькі мотузки, при наповненні посудини, врізалися в тіло: «А *такєй глек черепляний. Да на якому такому, не на шнурку, бо риже. На такому, шось м'якому*» (с. Немовичі Нмв. Срн.)[84]. Набирач, прив'язаний на поясі, називали «почипляний», «присаджений»: «*Ото збанка возьмеш, присадиш*» (с. Радове Лкн. Врс.)[85]; «*Ото прив'яже, он почипляний, прив'яже до пояса і сюди*» (с. Вежиця Стрс. Срн.)[86].

У гладишках і глеках учипку кріпили за «шийку», у глечиках і дзбанках – її додатково укріплювали, протягнувши ще й крізь «вушко».

[77] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D2S4.
[78] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–4–1.
[79] Там само, од. зб. Д–8–5.
[80] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D2S1.
[81] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D16S2.
[82] ДНЦЗКСТК, ф. Володимирець–2009, од. зб. Д–D10S6.
[83] ДНЦЗКСТК, ф. Ємільчине–2011, од. зб. Д–D2S6.
[84] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D3S5.
[85] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D6S3.
[86] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–15-4.

У плетених набирачах-коробочках учипку прив'язували до середини двох вужчих країв, а на поясі закріплювали ще однією мотузкою чи хустиною. Складно було прив'язати скляні банки, які мають невеличкі, слабо розширені, вінця. При найменшому послабленні учипки, банки падали і зібрані ягоди висипалися.

У с. Луб'янка (Плс. Чрнб. з. в.) зафіксований ще один спосіб кріплення керамічних набирачів: їх ставили у фартух і так прив'язували до пояса[87]. Подібний спосіб кріплення набирачів характерний для с. Путиловичі (Лгн. Крст.). Там кінці мотузок натягували за допомогою двох паличок[88]. До таких складних маніпуляцій ягідниці вдавалися, щоб випадково не розбити глиняну посудину. Крім того, глиняні набирачі самі по собі були важкими, а з ягодами їх вага подвоювалась, а то і потроювалась. Тому додаткове кріплення ніколи не було зайвим.

Проаналізувавши основні типи ємностей для збирання ягід, слід акцентувати увагу на співвідношенні збірних назв «набирач», «збірник» та ін. із їх різними типами.

1) В одних селах зафіксовано вживання збірної назви до всіх ємностей, з якими йшли до лісу – плетених, керамічних, скляних, металевих, пластикових: «*Назбірник. Да. І зара так кажуть. Так. Шоб не вішали, це назбірник*» (с. Сергіївка Ємлч. Н-В)[89]; «*Набірок ето було. І те ведеречко називалось набірок, і баночку прицепи, то то був набирок*» (с. Цепцевичі Срн. Срн.)[90]; «*Є такі відьорка, чи такі кружкі, чи такі глєчики були колись же ж. Набірки, ну, набирушкі*» (с. Шахи Дбр. Срн.)[91].

2) У багатьох селах Вараського і Сарненського районів набирачами називали лише плетені ємності у вигляді маленьких коробочок або гладишок: «*Колісь набєрушка ...З сосни ...коробкі, то називаютса бульшиє, а то набирушка називаласа*» (с. Біловіж Рктн. Срн.)[92]; «*...набирочкі такіє плєлі ...Ну такє драньз сосни драли ...Набирочки*» (с. Кам'яне Брзв. Срн.)[93]; «*Коробушечку таку малєньку. Набєрушка*» (с. Карпилівка Клс. Срн.)[94].

3) Часто респонденти проводять межу між плетеними ємностями, які називають набирачами, і глиняними, скляними, пластиковими, які

[87] ДНЦЗКСТК, ф. Володарка–2012, од. зб. Д–D4S2.
[88] ДНЦЗКСТК, ф. Лугини–2005, од. зб. Д–6-7.
[89] ДНЦЗКСТК, ф. Ємільчине–2011, од. зб. Д–D13S4.
[90] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D5S2.
[91] Там само, од. зб. Д–D11S1.
[92] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–2–8.
[93] Там само, од. зб. Д–10–4.
[94] Там само, од. зб. Д–19–4.

звуть глечиками, горщиками, банками, відерцями та ін.: «*Набєрушку … ілі гладишка*» (с. Блажове Ркт. Срн.)[95]; «*Колісь казалі набєрушка, а тепер вже банка. Банкі …Набєрушкі. Такіє булі з дерева, з сосни, такє малиє*» (с. Мушня Ркт. Срн.)[96]; «*Оте, шо вішалі – ведерце. Колісь набєрушка*» (с. Сновидовичі Ркт. Срн.)[97].

4) Подекуди набирачами називають глиняні ємності, а всі інші, то вже просто банка, відерце та ін.: «*Сьогодні банки, а тоді був набирак, називався. Із глини, глечики такі …значить, набирак, такі гладишки*» (с. Цепцевичі Срн. Срн.)[98]; «[А. Д. Ну, не казали, шо банка – набірач?] *Нє! Нє! Так казали – банка, да й усьо*» (с. Городок Врс. Врс.)[99].

5) В окремих селах набірачем гладишку чи іншу посудину називають тільки тоді, коли вже прив'язали її на поясі і починають збирати ягоди. Тобто, йдучи до лісу, беруть з собою гладишку, збанок, банку, відерце, а збирають ягоди вже у набирач: «*Збаночки пока не збирає, а коля причепить збирає, то набірашка*» (с. Самари Смр. Ртн.)[100].

6) У с. Будимля (Млц. Срн.) посудина для збирання ягід ставала набирачем (побиркою) тільки тоді, коли вже була повна, тобто, коли в неї набрали ягід: «*А колісь глєчічкі …як набрала, то вже побирка …Алє в нас, – о, глєчечка! А вже як набрала, тож побирку набрала*»[101].

7) Подекуди уточнювали, що набирачем посудину називали тільки тоді, коли йшли по ягоди з коробкою. А коли тільки з однією гладишкою, щоб зібрати невелику кількість ягід, то так і казали – гладишка ягід: «*Як уже пуйдеш із коробкою, то це набірач. А як пуйдеш з одною гладишкою, да назад ідеш, то гладишка …А як коробку береш, дак це набірача вже ти береш. Це вже гладишка – це набірач. Набрала – вісипала*» (с. Луб'янка Плс. Чрнб. з. в.)[102].

8) У багатьох селах існував ще й інший підхід до назви посудини для збирання ягід. Набирачем вона ставала тільки тоді, коли набрали повну коробку і ще й ту посудину, в яку збирали ягоди (гладишку, банку, ін.): «*Ну, кажуть, набірач, ну. А се набірач, се вже паслєдній. Паслєдня банка, послєдня – то вже набирач кажуть. То вже паслєдня. – А! Подожди! Ше набєрачка наберу да й. Да, набєрач, да*» (с. Більчаки Ссн. Рівн.)[103]; «Наберу такий кошіль ще й набіруху» (с. Сенчиці Лкн. Врс.)[104]; «*То то, як набере повну ту вереньку і набере збанка … то то кажуть набіруха*» (с. Радове Лкн. Врс.)[105].

В одних селах термін набирач добре відомий і вживається дотепер: «*В нас ше й зара так кажуть. Ну. Ой! Я вже набрала свого набіраха повного! В нас ше зара кажуть. Ми ше й зара говорим*» (с. Видричі К-К К-К)[106]; «*І зара кажемо набірах» (с. Хотешів К-К К-К)*[107]*. Багато респондентів уже не вживають назви набирач, але пам'ятають, шо так говорили мама чи бабуся: «По-моєму, набирач вона* (мама – А. Д.) *казала. Да. Набирач*» (с. Поляни Млнс. Рівн.)[108].

Часто в одному селі назва набирач відома, а в іншому – ні. Як от, наприклад, у с. Воронки і Степангород (Влдм. Врс.): «*То в Степангороді казали набираки. Набірка. Да, да. В нас казали глечичок. Глечик*» (с. Хиночі Влдм. Врс.)[109].

У багатьох селах збірну назву для позначення посудини для збирання ягід вже не пам'ятають / не знають: «[А. Д. Не казали набирач?] *Нє, нє, нє*» (с. Малахівка Лгн. Крст.).

У тих місцевостях, де було мало ягідників, ніяких посудин на пояс не вішали, а ягоди збирали просто у відро: «*…поставив ведеречко, да в ведеречко нащупав, да вкинув, да й знов далі пройшов. А вони ж не в сплошну*» (с. Неділище Ємлч. Н-В)[110].

Важлива атрибутивна ознака набирачів – використання їх як міри забраних ягід. Тобто, набравши гладишку, слоїка і т. д., казали, що набрали одного, два, три, п'ять, десять та ін. збірників, набирачів: «*Столько й столько набірачув набрала ягуд …Там, чи п'ять, чи восєм, чи десять набірачов набрала*» (с. Луб'янка Плс. Чрнб. з. в.)[111]; «*А скілько ти тиїх то набрала? – Стілько, стілько. Та каже 15, та каже 10, та 10, а та 12, всяко*» (с. Пульмо Шцк. Квл.)[112].

[95] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–3–6.
[96] Там само, од. зб. Д–3–4.
[97] Там само, од. зб. Д–2–8.
[98] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D5S1.
[99] ДНЦЗКСТК, ф. Володимирець–2009, од. зб. Д–D6S7.
[100] Архів МЕВП, ф. Ратне–2011, од. зб. Д–D3S1.
[101] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D16S2.
[102] ДНЦЗКСТК, ф. Володарка–2012, од. зб. Д–D4S6.
[103] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D12S3.
[104] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D3S5.
[105] Там само, од. зб. Д–D6S3.
[106] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D4S1.
[107] Там само, од. зб. Д–D10S3.
[108] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D2S1.
[109] ДНЦЗКСТК, ф. Володимирець–2009, од. зб. Д–D9S3.
[110] ДНЦЗКСТК, ф. Ємільчине–2011, од. зб. Д–D8S2.
[111] ДНЦЗКСТК, ф. Володарка–2012, од. зб. Д–D4S4.
[112] Архів МЕВП, ф. Шацьк–2013, од. зб. Д–D3S1.

У багатьох селах ягоди міряли тими посудинами, у які збирали ягоди – глечиками, гладишками, банками та ін.: «*Як хто каже. Десять, того, глечикув набирок. А генчи, каже, як того, банок*» (с. Малі Телковичі Влдм. Врс.)[113]; «*Кажуть, шо скільки ти набрала там літрив, чи глечиків, чи котьолків*» (с. Кухітська Воля Зрчн. Врс.)[114].

Щоб не збитися з підрахунку набраних посудин, користувалися давніми способами фіксації зробленого – паличками: «*Колесь ме пушле ...І найшла такєї ягоди... Кажу: Дусько! То ж ме не знатимо скіко набрали! Скіко збанків ... набрали! Кажу, знаєте шо, набрали збанок, весипали в кошилку і палочку раз – положели!*» (с. Річиця Збрд. Квл.)[115].

Коли ж, крім великої коробки набрали ще й посудину, у яку збирали ягоди, то тоді казали, що набрав певну кількість глечиків і набирача. Це свідчило про вдалий ягідний день, адже були заповнені всі посудини: «*От ...набрав десять чи двадцять тих глечикув ше й набируха. Да. Десять глечиків чи скільки там, чи п'ять там, чи п'ятнадцять, чи скільки там уже людина може набрати. А набируху набрали, то вже, шо не влізло в коробку чи кошіль, то-то вже набируха*» (с. Локниця Лкн. Врс.)[116].

З поширенням скляного посуду, який мав чітко фіксовану місткість, ягоди почали міряти літрами: «*Набирух. Да. Ну, а тепера вже п'ять літрув. Тепера кажуть п'ять літров, п'ять єто. Вже тепера в літрах*» (с. Прикладники Лкн. Врс.).

А от по тому, як ягоди висипались із набирача, прогнозували кількість ягід, які вдасться назбирати у той чи інший день – дивились, скільки ягідок пристало до дна і вірили, що стільки набіраків ще сьогодні набереш: «*Як ягудена останеться – одна, чи дві в тому. О! Ну, ше наберу п'ять. Чи тре. Скіко там – тре ягоденки останеться ...Останеться дві – значить ше наберу дві. Ну, вже, як пучті додому йдеш*» (с. Велимче Влмч. Квл.)[117].

Істотно відрізняються посудини для збирання ягід журавлини, які не деформуються при збиранні і транспортуванні. Зважаючи на те, що вони виготовлялися із підручних матеріалів, вони також не присутні у музейних збірках. Тому при побудові експозиції їх потрібно відтворити, щоб у повній мірі відобразити етнокультурні особливості збирання ягід.

[113] ДНЦЗКСТК, ф. Володимирець–2009, од. зб. Д–D7S1.
[114] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D7S1.
[115] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D13S3.
[116] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D4S2.
[117] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D6S3.

Журавлину зазвичай збирали у «запо'л», «за'пол», «полу», «припол», «фартух», «припаразку», «хустку», «збирач». Їх робили переважно із фартуха («запинки», «передника») чи великої хустки, які зав'язували на поясі. **(Рис. 28)** Нижні кінці піднімали і підв'язували до верхніх, утворюючи своєрідну торбу: «*В хустку, чи фартуха, чи шо. Она ж не давитса. То не ягоди, не черници*» (с. Великі Озера Дбр. Срн.)[118]; «*А журахвіни то у фартух. Вони не чавіліса*» (с. Велике Вербче Срн. Срн.)[119]. Цей давній спосіб збирання ягід журавлини характерний для всіх регіонів Правобережного Полісся.

В одних селах говорили, що збирали в запол, припол та ін.: «*Прив'язували хустку ...Тей, припол*» (с. Топільня Лгн. Крст.)[120]; «*Ну то ж запол називається ...То запол називавса*» (с. Познань Брзс. Срн.)[121]; «*Клюква. В запол. Чи хустка, чи хвартух. Шо є*» (с. Будимля Млц. Срн.)[122]; «*Шо небуть пудв'яжем, да й збираєм їх. Припол*» (с. Возлякове Слвч. Крст.)[123].

У низці сіл назви «запол», «припол» та ін. невідомі, а тканинні ємності для збирання журавлини називають як ту річ, з якої вони були зроблені, – «хустка», «хуста», «фартух»: «*Фартуха! Возьмеш тако, да зав'яжеш, да й собі береш ...В нас казалі фартух*» (с. Великі Цепцевичі Ант. Врс.)[124]; «*От такую хустину, а ні, такиї, як ми кажем, хвартухи шили, да зачіпляли. У набирачи, такиє коробочки, не брали ягоди, бо їх гребуть ...А нє, в хустку*» (с. Сварицевичі Дбр. Срн.)[125]; «*Платкє такі теплиї, здорови зав'язуєм, да в той платок*» (с. Кухітська Воля Зрчн. Врс.)[126].

Рідше запол робили із спідниці, передні пілки якої піднімали і підв'язували до пояса: «*Такі спідниці, о. Піднімали, зав'язували, збирали. Бо ж колись, хіба колись таке було, як, о було все такє во полотняниє, саморобки*» (с. Кухітська Воля Зрчн. Врс.)[127]; «*А журахлени аво! Спуднеця. Чи якого фартуха учепиш. І так у фартухє. Воне ж і не помнуться, і ничого*» (с. Качин К-К К-К)[128].

Інколи з полотна шили спеціальні торби-заполи, які також прив'язували на поясі: «*А клюкву в мишечкі такіє, заполи. Шилі торбочкі. Шилі з материї ...Да, торбочкі. З полотна шилі*» (с. Дроздинь Стрс.

[118] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D10S6.
[119] Там само, од. зб. Д–D7S4.
[120] ДНЦЗКСТК, ф. Лугини–2005, од. зб. Д–10–3.
[121] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–9–4.
[122] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D16S2.
[123] ДНЦЗКСТК, ф. Лугини–2005, од. зб. Д–16–4.
[124] ДНЦЗКСТК, ф. Володимирець–2009, од. зб. Д–D4S1.
[125] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D8S1.
[126] ДНЦЗКСТК, ф. Зарічне–2010, од. зб. Д–D7S1.
[127] Там само.
[128] ДНЦЗКСТК, ф. Камінь-Каширський–2012, од. зб. Д–D5S1.

Срн.)[129]; «*У торбочки такіє. Шити …Торбочкє шиємо таки, да прив'язуємо тако*» (с. Березина Врс. Врс.)[130]; «*А клюкву, то торбочку до пояса*» (с. Залужжя Дбр. Срн.)[131]. Тепер як набирач для журавлини використовують «капронові» мішки. **(Рис. 29)** Однак респонденти вважають, що у заполи було краще збирати журавлину, ніж у торби, оскільки вони розв'язувалися і падали, а запол тримався міцно.

Окремою атрибутивною ознакою заполів (припаразок) є їх місткість. Вони вміщали приблизно відро журавлини: «*А журахвіни збираємо у …припаразку таку …То в нас казали, на клюкву за'пол …Ну, таки за'пол. Прив'язуєтса хустка така суконна і вєдро набірається тоді. Да. Одін вєдро в одін запол*» (с. Борове Рктн. Срн.)[132]; «*В заполи. В хустку. Прив'язували таяк заполи. Таку велєку, шоб осюди зайшла, тат так отако пронімалі, да отако зав'яжем. Целоє ведро набером в той запол*» (с. Глинне Брзс. Срн.)[133].

Рис. 29.
Запол із мішка, *с. Познань Рктн. Срн. МАНКУП*

Заполи були не тільки ємностями для збирання журавлини, але й мірою зібраних ягід: «*Колісь моя баба пойде, то набере. Каже – в полу …да в полу набере, да каже: Набрала запол цєлий журахвин*» (с. Велике Вербче Срн. Срн.)[134]; «*У за'пол набереш. – Сколькі ти набрав за'полов?* – Та чотири, та п'ять, та скіки …І набрала чотири-п'ять за'полов і пушті мєшок клюкви» (с. Борове Рктн. Срн.)[135]; «Сколькі заполов. Ето як я ходіла по ягоди. Сколькі? – Два заполи, три заполи, п'ять заполов набрала. Так говорили. А тепер вже банкі пушлі» (с. Дроздинь Стрс. Срн.)[136].

В останні десятиліття заполи вийшли з ужитку жінок-ягідниць. Журавлину, як й інші ягоди, збирають у битончики, банки, відра: «*…чи баночка, чи там …такіє битончики …з ручкою*» (с. Красностав Лгн. Крст.)[137]; «*Ту саму банку, шо й ягоди* (чорниці – А. Д.)» (с. Балашівка Брзн. Рівн.)[138];

Із заполів, банок та ін. журавлину висипають переважно у мішки або ж у коробки і кошики: «*А береш-береш, да в мишечок ссіплеш, да і всьо*» (с. Великі Озера Дбр. Срн.)[139]; «*… збираємо, а тоді висипаємо в коробку*» (с. Ремчиці Срн. Срн.)[140]. Дуже часто журавлину зсипають у мішки, які носять по болотах за плечима. Для цього до двох «рогів» (унизу) і за «вічку» (зверху) прив'язують спеціальні учипки: «*…і сиплємо, то в мешок і за плєчи*» (с. Борове Рктн. Срн.)[141]; «*У мишок. Робили тут очипку, ну те, за рога, да за вічку. На плечах і носили*». Коли ж мішок ставав тяжким, його клали, збирали журавлину в запол чи в набирач і досипали у мішок: «*Вже важкий, то покладеш його і вже кругом ходиш. Ходиш, набрав набірача, приньос, висипав, да й знов так*» (с. Топільня Лгн. Крст.)[142].

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Аналіз ємностей для збирання ягід із музейних колекцій, що побутували на території Правобережного Полісся України дозволяє зробити наступні висновки:

1) З'ясовано, що у багатьох селах побутувала збірна назва для усіх типів ємностей, яка походила від терміну збирати – набирач, збірник та ін. І лише в окремих селах таку ємність називали мерчук – від слова міряти. Разом із тим, у багатьох селах збірної назви для ємностей на ягоди не знають. Другу групу складають села, де набирачами називали коробочки, плетені із соснового шпону, інколи – гладишки із соснового коріння. У багатьох місцевостях збірний термін невідомий і посудини для збирання ягід називали їх родовими назвами – глечики, збанки, гладишки, банки, слоїки, котелки, козубеньки та ін. Подекуди ємність ставала набирачем тільки після заповнення ягодами. Рідше ємність називали набирачем тоді, коли назбирали коробку і, наприклад, гладишку. Тоді казали, що набрав коробку і набирач.

2) Для збирання ягід на території Правобережного Полісся вико-

[129] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–14–4.
[130] ДНЦЗКСТК, ф. Володимирець–2009, од. зб. Д–D5S5.
[131] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D9S1.
[132] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–20–2.
[133] Там само, од. зб. Д–8-5.
[134] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D7S4.
[135] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–20–2.
[136] Там само, од. зб. Д–13–9.
[137] ДНЦЗКСТК, ф. Лугини–2005, од. зб. Д–14–1.
[138] ДНЦЗКСТК, ф. Березне–2013, од. зб. Д–D10S4.
[139] ДНЦЗКСТК, ф. Сарни–2008, од. зб. Д–D10S6.
[140] Там само, од. зб. Д–D1S4.
[141] ДНЦЗКСТК, ф. Рокитне–2006, од. зб. Д–20–2.
[142] ДНЦЗКСТК, ф. Лугини–2005, од. зб. Д–10–3.

ристовували ємності, спеціально виготовлені для збирання ягід (козубеньки з кори, плетені коробочки і гладишки) і пристосовані посудини (посудини із різних матеріалів).

3) Як свідчать музейні колекції та польові матеріали, для збирання ягід використовували ємності виготовлені з різних матеріалів: липової, вільхової, березової і соснової кори, соснового шпону (драниці, дранка) і коріння, керамічні, скляні, металеві, пластикові, із тканини та окремих елементів одягу (фартуха, хустки), мішків.

4) Залежно від того, з якого матеріалу виготовлені ємності, вони мали свої назви: з кори – корчик, козуб, козубенька, берестянка; із соснового шпону – набирушка, коробочка, коробушечка; із соснового коріння – глечик, лечичок, кориньовий глечик, коринний глечик, збанок, шаєнчик, шиянчик; керамічні посудини – гладишки, гльоки, клечики, збанки, горщики, кухлики та ін.; металеві – котьолки, кварти, битончики, банки, канцирки, бачалки та ін.; скляні – банки, слоїки, бакали, літри; пластикові – відра, банки та ін.; із тканини – запол, припол, фартух, припаразка, хуста, збирач.

5) Різнилися і форми ємностей для збирання ягід: кореньові і заполи із тканини нагадували торбинки; плетені із соснового шпону – прямокутні; керамічні були пристосованими і мали форму певного виду посуду: гладишки, глечики і збанки, горщики; форму гончарного посуду повторювали і ємності, плетені із соснового коріння; стандартну форму мають скляні, пластикові і металеві ємності.

6) Щодо способів кріплення, то усі ємності, хіба що за винятком козубеньок із кори, кріпили на талії за допомогою різних мотузок, поясків, капронових панчіх та ін. Інколи глиняні посудини підв'язували ще за допомогою фартуха.

7) Ємності для набирачів різнилися й розмірами. Керамічні посудини і кореньові гладишки містили 1–3 літра; коробочки, плетені із соснового шпону – 2–3 літра; металеві, скляні і пластикові посудини – 0,5–5 літрів; заполи вміщали відро.

8) Зважаючи на те, що більшість ягід мнуться, їх збирали у ємності жорсткої конструкції. Лише для збирання журавлини робили набирачі-заполи із підручних тканин.

9) Набирачі виконували ще й функцію міри зібраних ягід. Незалежно від місткості тієї чи іншої посудини, ягоди рахували набирачами: один, п'ять, десять і т. д. Такий підхід до обліку зібраних ягід сприяв певній рівності обрахунку праці дорослих ягідниць і дітей, яким завжди, залежно від віку, давали менший набирач. З поширенням скляного посуду, який має фіксовану місткість, зібрані ягоди почали рахувати літрами. Тепер, коли масово застосовують різноманітні пластикові ємності, зібрані ягоди часто рахують банками, відерцями та ін.

10) Значні зміни ємностей для збирання ягід почалися із повоєнних років, коли для збирання ягід почали використовувати будь-які металеві посудини: армійські котелки, консервні банки, битончики, банки з-під повидала та ін. З 1960-х рр. масового застосування набрали скляні ємності різного розміру, але переважно літрові. Наприкінці XX ст. поширилися різноманітні пластикові посудини: відеречка з-під оселедців та ін. продуктів, пластикові пляшки, зрізані зверху та ін.

Перспективними є дослідження ємностей для збирання ягід, що побутували на території Лівобережного Полісся і в Карпатах, де також розвинута культура збиральництва.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Архів МЕВП, *фф. Шацьк–2008, Шацьк–2009, Стобихва–2010, Ратне–2011, Шацьк–2013, Камінь-Каширський–2014.*

Веремійчик І. *Традиційні знаряддя праці, промисли і ремесла на Волині. – Луцьк, 1995. – 256 с.*

Гулей О. В. *Декоративно-прикладне мистецтво. – Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. – 152 с.*

Дмитренко А. *Збиральництво. Етнокультура Рівненського Полісся / Упор. В. П. Ковальчук. – Рівне: ПП ДМ, 2009. – С. 64–72.*

Дмитренко А. *Етнографічна колекція із Сарненщини у Волинському музеї в міжвоєнний період // Західне Полісся: історія та культура. Наук. зб. Вип. 1. – Рівне, 2004. – С. 123–130.*

Дмитренко А. *Жіночі трудові спеціалізації: збиральництво // Народна культура українців: життєвий цикл людини: Історико-етнологічне дослідження. У 5-ти т. / За ред. М. Гримич. – Т. 3: Зрілість. Жіноцтво. Жіноча субкультура. – Київ: Дуліби, 2012. – С. 20–51.*

Дмитренко А. *Матеріали з питань бджільництва, рибальства, мисливства і збиральництва у фондах Волинського краєзнавчого музею // Волинський музей: Історія і сучасність. Наук. зб. – Вип. ІІ. – Луцьк, 1999. – С. 56–58.*

Дмитренко А. *Традиції збиральництва на Житомирському Поліссі (За експедиційними матеріалами) // Науковий збірник «Велика Волинь»: Праці Житомирського науково-краєзнавчого товариства дослідників Волині. – Т. 35. – Житомир: Косенко, 2007. – С. 173–180.*

ДНЦЗКСТК, *фф. Лугини–2005, Рокитне–2006, Сарни–2008, Володимирець–2009, Зарічне–2010, Ємільчине–2011, Володарка–2012, Камінь-Каширський–2012, Березне–2013.*

За рік на популяризацію української кухні піде 2 млн. гривень *(2022) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.pravda.com.ua/news/2022/02/7/7323140/ (дата зверн. 09.02.2022).*

Зузяк Т. П. *Історія та теорія художнього плетіння з рослинних матеріалів в Україні (XIX–XX ст.). – Вінниця: Нілан-ЛТД, 2020. – 170 с.*

Кляп М. П., Шандор Ф. Ф. *Сучасні різновиди туризму: Навч. посібн. – Київ: Знання, – 2011. 334 с*

Кубицька Н. В. *Гончарські осередки Кульчина та Рокити кінця XIX–XX століть (Історія, типологія, художні особливості). Дис... канд. мистецтвознавства. – Львів, 2006. – 184 с. + 162 дод.*

Лащук Ю. Ф., Федоришкин К. И. *Плетение // Полесье. Материальная культура. – Киев, 1986. – С. 225–229.*

Любаренко А. А. *Плетіння з рослинних матеріалів: цікаві факти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.pyrohiv.com/news/pletinnya-z-roslinnikh-materialiv-tsikavi-fakti.html (дата зверн. 14.02.2022).*

Матійчук М. *З етнографічних експедицій у Чорнобильську зону та прилеглі райони, організованих Міністерством надзвичайних ситуацій України у 1996–1998 рр. 100 с. (2008) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://torba.etnoua.info/files/Z-etnografichnyh-ekspedycij-u-CHORNOBYLSKU-ZONU_MMatijchuk_2008.pdf. (дата зверн. 29.04.2020).*

Мірошниченко-Гусак Л. *Етнографічна колекція пам'яток Волинського краєзнавчого музею: основні типологічні групи// Науковий вісник СНУ імені Лесі Українки. Серія Історія. 2019. – С. 166–172.*

Мірошниченко-Гусак Л. *«Ой берітеся, ягідки, щоб були повнії коробки»» (Предмети збиральництва з фондів ВКМ) // Минуле і сучасне Волині й Полісся: народне мистецтво і духовність. Зб. наук. пр. – Луцьк, 2005. – С. 56–57.*

Піддубна Л. *Козуб (2020) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2667803366820862&set=pcb.267307714497727&type=3&theater (дата зверн. 24.06.2020).*

Роон Т. П. *Коренные народы. – Южно-Сахалинск, 2010. – С. 30. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://indigen.libsakh.tmweb.ru/korennye-narody-sakhalina/tradicionnye-zanjatija/sobiratelstvo/ (дата зверн. 17.01.2022).*

Сіренко С. *Ягідний промисел Любешівщини (за польовими дослідженнями) // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Любешівщина в історії України та Волині. Наук. зб. – Вип. 68. – Луцьк: ПП Іванюк В. П., 2020. – С. 200–205.*

Сіренко С. *Ягідний промисел Маневиччини (за польовими матеріалами) // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Маневиччина, Чарторийськ і Кукли в історії та культурі рідного краю. Наук. зб. – Вип. 71. – Луцьк–Маневичі, 2021. – С. 54–62.*

Сіренко С. В. *Допоміжні заняття: рибальство, мисливство, збиральництво, бджільництво // Комплексне дослідження народної культури постраждалих сіл Маневицького району Волинської області: звіт про НДР (остаточний) 16.07.19 / Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф; керівн. О. О. Васянович. – Київ, 2017. – С. 99–122. Обл. № 0219U101401.*

Федорова Е. Г. *Собирательство // Электронная антология «Культурное наследие Югры» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hmao.kaisa.ru/object/1809353004?lc=ru (дата зверн. 17.01.2022).*

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

Ант. Врс. – Антонівська ТГ Вараського р-ну Рвнс.
БКМ – КЗ «Березнівський краєзнавчий музей» Березнівської міської ради
Брз. Рівн. Березнівська ТГ Рівненського р-ну Рвнс.
Брзс. Срн. – Березівська ТГ Сарненського р-ну Рвнс.
ВКМ – Волинський краєзнавчий музей
Влдм. Врс. – ВолодимирецькаТГ Вараського р-ну Рвнс.
Влмч. Квл. – Велимчанська ТГ Ковельського р-ну Влн.
Влн. – Волинська область
Врв. Срн. – Вирівська ТГ Сарненського р-ну Рвнс.
Врс. Врс. – Вараська ТГ Вараського р-ну Рвнс.
Д – Дмитренко

Дбр. Срн. – Дубровицька ТГ Сарненського р-ну Рвнс.
Дбч. Квл. – Дубечненська ТГ Ковельського р-ну Влн.
ДНЦЗКСТК – Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф
Ємлч. Н-В – Ємільчинська ТГ Новоград-Волинського р-ну Жтм.
Жтм. – Житомирська область
Збрд. Квл. – Забродівська ТГ Ковельського р-ну Влн.
ЗКМ – КЗ «Краєзнавчий музей» Зарічненської селищної ради
Зрчн. Врс. – Зарічненська ТГ Вараського р-ну Рвнс.
Квс. – Київська область
К-К К-К – Камінь-Каширська ТГ Камінь-Каширського р-ну Влн.
К-КНКМ – Камінь-Каширський народний краєзнавчий музей
Клк. Лцк. – Колківська ТГ Луцького р-ну Влн.
Клс. Срн. – Клесівська ТГ Сарненського р-ну Рвнс.
Кнн. Врс. – Каноницька ТГ Вараського р-ну Рвнс.
Кстп. Рівн. – Костопільської ТГ Рівненського р-ну Рвнс.
Лгн. Крст. – Лугинська ТГ Коростенського р-ну Жтм.
Лкн. Врс. – Локницька ТГ Вараського р-ну Рвнс.
Лцк. Лцк. – Луцька ТГ Луцького р-ну Влн.
МАНКУП – Музей-архів народної культури Українського Полісся
МЕВП – Музей етнографії Волині та Полісся при Волинському національному університеті імені Лесі Українки
МКМ – Маневицький краєзнавчий музей
Млнс. Рівн. – Малинська ТГ Рівненського р-ну Рвнс.
Млц. Срн. – Миляцька ТГ Сарненського р-ну Рвнс.
Мнв. К-К – Маневицька ТГ Камінь-Каширського р-ну Влн.
Нмв. Срн. – Немовицька ТГ Сарненського р-ну Рвнс.
Овр. Крст. – Овруцька ТГ Коростенського р-ну Жтм.
Плс. Чрнб. з. в. – Поліський р-н Квс., Чорнобильська зона відчуження
Рвнс. – Рівненська область
Ркт. Срн. – Рокитнівська ТГ Сарненського р-ну Рвнс.
РОКМ – Рівненський обласний краєзнавчий музей
СІЕМ – Сарненський історико-етнографічний музей
Слвч. Крст. – Словечанська ТГ Коростенського р-ну Жтм.
Смр. Ртн. – Самарівська ТГ Ковельського р-ну Влн.
Срн. Срн. – Сарненська ТГ Сарненського р-ну Рвнс.
Ссн. Рівн. – Соснівська ТГ Рівненського р-ну Рвнс.
Стрс. Срн. – Старосільська ТГ Сарненського р-ну Рвнс.
Шцк. Квл. – Шацька ТГ Ковельського р-ну Влн.

УДК 929 Лифар:792.8745/749

Олена Іванова
завідувач науково-дослідного відділу експозиційно-виставкової роботи, Національний музей історії України (Київ, Україна)

Olena Ivanova
Head of the Research Department of Exposition and Exhibition Work The National Museum of the History of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

РОБОТИ ФОТОГРАФА БОРИСА ЛИПНИЦЬКОГО В МЕМОРІАЛЬНІЙ КОЛЕКЦІЇ СЕРЖА ЛИФАРЯ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЗІБРАННЯ НМІУ)

WORKS OF PHOTOGRAPHER BORYS LYPNYTSKYI FROM THE MEMORIAL COLLECTION OF SERGE LIFAR (BASED ON MATERIALS FROM THE NMHU COLLECTION)

Анотація
У роботі досліджено частину предметів із меморіальної колекції видатного французького танцівника і хореографа українського походження Сергія Лифаря (1905–1986), які пов'язані із іменем фотографа Бориса Липницького (1887–1971). Французький фотограф, українсько-єврейського походження, працював із багатьма відомими діячами балетного мистецтва, моди, письменниками, художниками. Особливу увагу Б. Липницький приділяв вихідцям із територій Російської імперії. Наприкінці 1920–1930-х рр. він активно фотографував Сержа Лифаря. В фондовій колекції НМІУ представлено фото та писемні джерела, які свідчать про їх хороші творчі та дружні стосунки.

Ключові слова:
Серж Лифар, Борис Липницький, «Російський балет С. Дягілєва», Гранд-опера.

Abstract
The article examines some items from the memorial collection of the famous French dancer and choreographer of Ukrainian origin Serhiy Lyfar (Serge Lifar) (1905–1986), which are associated with the name of photographer Borys Lypnytskyi (1887–1971). The French photographer of Ukrainian-Jewish origin worked with many famous figures of ballet, fashion, writers, and artists. Lypnytskyi paid special attention to people from the territories of the Russian Empire. In the late 1920s and 1930s he actively photographed Serge Lifar. The NMHU collection includes photos and written sources that testify to their good creative and friendly relations.

Keywords:
Serge Lifar, Borys Lypnytskyi, S. Diagilev's Russian Ballet, Palais Garnier.

18 травня 2021 р. у Національному музеї історії України була презентована виставка «Серж Лифар. Політ Ікара», підготована за матеріалами меморіальної колекції французького танцівника та хореографа українського походження Сержа Лифаря (1905–1986). Це другий виставковий проект, присвячений видатному українцю. Якщо перший був реалізований у 2003 р. і мав на меті познайомити українців із новим ім'ям, то другий вже мав складніше завдання. Автори побудували експозицію виставки, залучивши ті предмети, які окрім того, що дозволяють проілюструвати творчий та життєвий шлях талановитої людини, ще й показують його оточення, яке складалось із всесвітньовідомих зірок. Саме тому виставка презентує меморіальні предмети Анни Павлової, Сергія Дягілєва, роботи Лева Бакста, Коко Шанель, Пабло Пікассо. Це оточення допомагало Лифарю реалізуватись, воно було своєрідним віддзеркаленням його особистості та творчих принципів. Але особливо пильну увагу привертають імена митців українського походження. Одне із них – Борис Липницький (уроджений Хаїм (Юхим) Липницький) (1887–1971), французький фотограф українсько-єврейського походження.

Народився Борис Липницький у містечку Остер Чернігівської губернії, професійний шлях фотографа розпочав в Одесі, потім відкрив власне ательє в польському містечку Пултуськ Варшавської губернії. В 1921 р. перебрався до Парижа[1], де завдяки зустрічі з відомим на той час кутюр'є Полем Пуаре (1879–1944)[2], почав роботу в галузі моди. Видатний французький модельєр, внесок якого у реформування фешн-індустрії порівнюють із внеском Пабло Пікассо у розвиток мистецтва XX століття, високо оцінив талант Липницького і запросив його стати офіційними фотографом модного будинку.

Завдяки тим можливостям, які йому надала подібна робота, Б. Липницький знайомиться із заможними клієнтами Пуаре, з його друзями.

[1] [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/653648(назва з екрана, дата звернення: 24.05.2022).
[2] [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Поль_Пуаре (назва з екрана, дата звернення: 6.12.2021).

Скориставшись новими знайомствами, фотограф налагоджує співпрацю із французьким модними журналами та робить портфоліо для модних будинків Коко Шанель та Ельзи Скіапареллі. Крім того, створює серію фото самої Коко Шанель[3]. Звісно, роботи Б. Липницького не обмежувалися лише модною індустрією, на його фотографіях відображена паризька творча еліта довоєнного та повоєнного періоду. Це й Жозефіна Бейкер, Едіт Піаф, Андре Бретон[4]. Фотограф часто подорожував із своїми героями та їхніми родинами в місця відпочинку – Довіль, Монте-Карло, і знімав їх у родинному колі в невимушеній атмосфері. Тобто, створював не лише «парадні» портрети, а й знімки, які ілюстрували особисте життя зірок.

Окремою сторінкою в творчості фотографа стають фотознімки відомих художників, яких він досить часто фіксує за роботою в їхніх майстернях. Подібні фото вперше почали з'являтися ще наприкінці XIX ст. Вони користувалися великою популярністю як серед художників, так і поціновувачів їх талантів. Перші прагнули показати себе у всій красі перед можливими клієнтами, другі – намагалися побачити загадковий, ексцентричний світ художників і в такий спосіб долучитися до їхньої творчості. А фотографи досить часто ставили собі на меті піднести тоді ще досить молоде мистецтво фотографії до рівня так званого «справжнього» мистецтва – живопису й скульптури. Борис Липницький вносить величезний вклад у такий тип фотознімків, створивши портрети багатьох сучасних йому художників. Упродовж всього творчого життя він знімає Анрі Матісса, Сальвадора Далі, Василя Кандинського, Марка Шагала, Жоржа Брака, Пабло Пікассо, Моріса Утрілло[5]. Саме завдяки роботам Б. Липницького ми маємо можливість бачити «за роботою» митців, творчість яких стала світовим надбанням.

Особливу увагу Борис Липницький приділяв своїм співвітчизникам, створивши цілу серію фотопортретів емігрантів із території Російської імперії: композитора Ігоря Стравінського, художниці Наталі Гончарової, балетної танцівниці Ольги Спесивцевої та багатьох інших. З-поміж усіх окрему нішу його творчості зайняв Серж Лифар, якого він активно знімає наприкінці 1920–1930-х рр. Це період найбільшого піднесення в кар'єрі С. Лифаря як танцівника, і початок та злет його роботи як хореографа. І всі найважливіші етапи у цьому зростанні можуть бути проілюстровані знімками видатного фотографа[6].

[3] [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.amuse-a-muse.com/uk/2020/04/борис-липницький /amp/ (назва з екрана, дата звернення: 26.11.2021).
[4] [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://data.bnf.fr/en/14796749/boris_lipnitzky/ (назва з екрана, дата звернення: 24.05.2022).
[5] [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.amuse-a-muse.com/uk/2020/04/борис-липницький /amp/ (назва з екрана, дата звернення: 26.11.2021).

У фондовій колекції НМІУ зберігається низка музейних предметів, пов'язаних з іменем Бориса Липницького, серед яких, звісно, на особливу увагу заслуговують фотографії. Підбірка фото нараховує шість одиниць зберігання. Найраніше фото[7] датується 1928 р., на ньому зображено С. Лифаря у балетній постановці «Ода»[8]. **(Рис. 1, 2)** Саме цей знімок експонується на виставці.

Рис. 1.
Фото. Серж Лифар у балеті «Ода».
1928 р., Париж

Рис. 2.
Логотип фотостудії Б. Липницького. 1928 р., Париж

[6] [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://data.bnf.fr/en/14796749/boris_lipnitzky/(назва з екрана, дата звернення: 24.05.2022).
[7] Ф-23651 / Акт приймання № 6947 від 17.03.2010 // НМІУ. – Фонди.
[8] Балет «Ода» – балет в двох актах, хореографія Леоніда Мясіна, музика Миколи Набокова, сценарій Бориса Кохно, написаний на основі оди Михайла Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве...», 1743 р. Перший показ балету відбувся на сцені Театру Сари Бернар в Парижі 6 червня 1928 р.

У 1928 р. С. Лифар був провідним танцівником балетної трупи «Російський балет» Сергія Дягілєва. Він виконував усі головні чоловічі партії. Балет «Ода» не був особливою подією у сезоні 1928 р. Найбільшою подією була вистава «Аполлон Мусагет»[9].

Балет створений на музику Ігоря Стравінського (1882–1971), хореографію вистави здійснив Джорж Баланчін (1904–1983). Автором ідеї балету був також І. Стравінський. Ідея дуже проста – Аполлон, якого називали Мусагет, тобто наставник муз, навіює кожній її мистецтво. І хоча в давньогрецькій міфології було дев'ять муз, І. Стравінський врешті-решт обрав лише трьох, найбільш пов'язаних із мистецтвом хореографії. Для оформлення вистави С. Дягілєв запросив невідомого французького художника-примітивіста Андре Бошана (1873–1958), який був садівником за професію. С. Дягілєв звернув увагу на роботи художника на виставці у Парижі в 1921 р. Художник через створення для головного героя Аполлона червоного костюма-туніки і золотистого пояса та вінка – символів божественного походження – домігся яскравої насиченості образу. За спогадами біографа Габріель Шанель Анрі Гіделя, саме Коко Шанель виконувала замовлення на шиття костюмів до вистави. Як зазначають її біографи, вона власноручно виготовила костюми, зокрема і цей[10]. Костюм Аполлона є окрасою виставки «Серж Лифар. Політ Ікара» та привертає увагу відвідувачів[11].

Прем'єра вистави відбулась у Парижі, в театрі Сари Бернар, 12 червня 1928 р. Головну роль у балетній постановці – Аполлона – виконував С. Лифар. Балет мав величезний успіх, що було обумовлено, зокрема і високою виконавською майстерністю та акторською грою Сержа Лифаря. В колекції представлено два фотознімки роботи Б. Липницького, які зафіксували С. Лифаря в образі Аполлона. На першому фото С. Лифар зображений одягненим у сценічний костюм, сидить напівобернений до глядача[12]. **(Рис. 3)** Друге фото, як свідчить напис на ньому, здійснений рукою С. Лифаря, зроблено після спектаклю. На фото поруч із С. Лифарем сидить видатний французький поет та публіцист Поль Валері (1871–1945)[13]. **(Рис. 4, 5)**

[9] Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. – М., 1993. – С. 245.
[10] Іванова О. В., Іванова О. П. Мистецька спадщина Сергія Лифаря в колекції НМІУ // Матеріали щорічної науково-практичної конференції Музею історії м. Києва. – Випуск 10. – Київ, 2010. – С. 37–51.
[11] Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. – М., 1993. – С. 241.
[12] Ф-23596 / Акт приймання № 6820 від 23.09.2009 // НМІУ. – Фонди.
[13] Ф-23630 / Акт приймання № 6820 від 23.09.2009 // НМІУ. – Фонди.

Рис. 3.
Фото. Серж Лифар в образі Аполлона.
1928 р., Париж

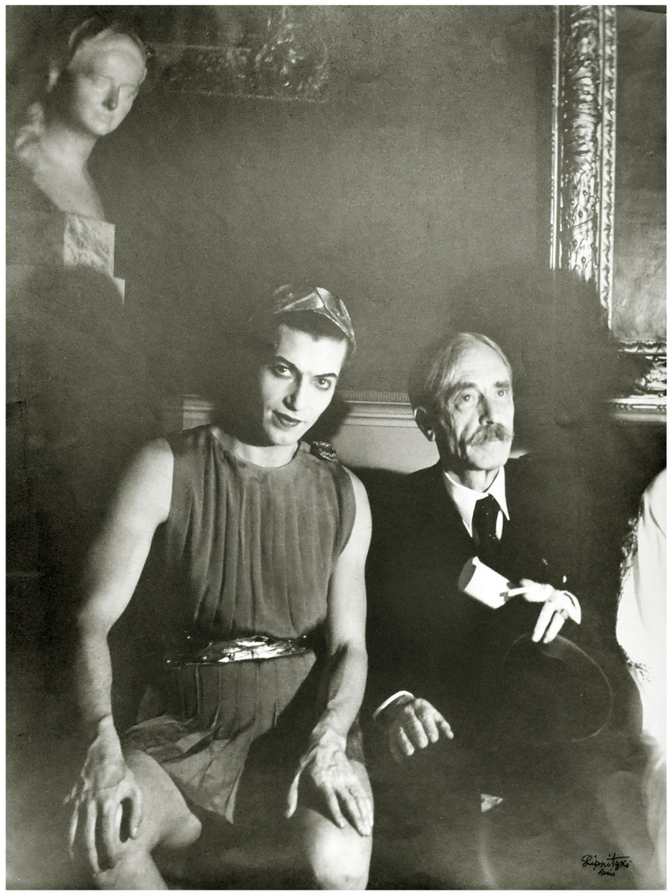


Рис. 4.
Фото. Серж Лифар з французьким поетом і публіцистом Полем Валері після спектаклю «Аполлон Мусагет»,
1928 р., Париж

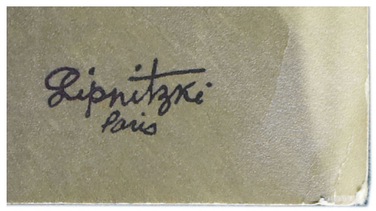


Рис. 5.
Авторський підпис Б. Липницького на фото

Крім безпосередньо фотографій, у меморіальній збірці Сержа Лифаря є музейні предмети, які свідчать про його дружні, не лише професійні стосунки з фотографом. Зокрема, до таких предметів можна віднести театральну програму[14] виступів трупи С. Дягілєва в Гранд-опера, датовану 20 грудням 1928 р.[15]. **(Рис. 6)**

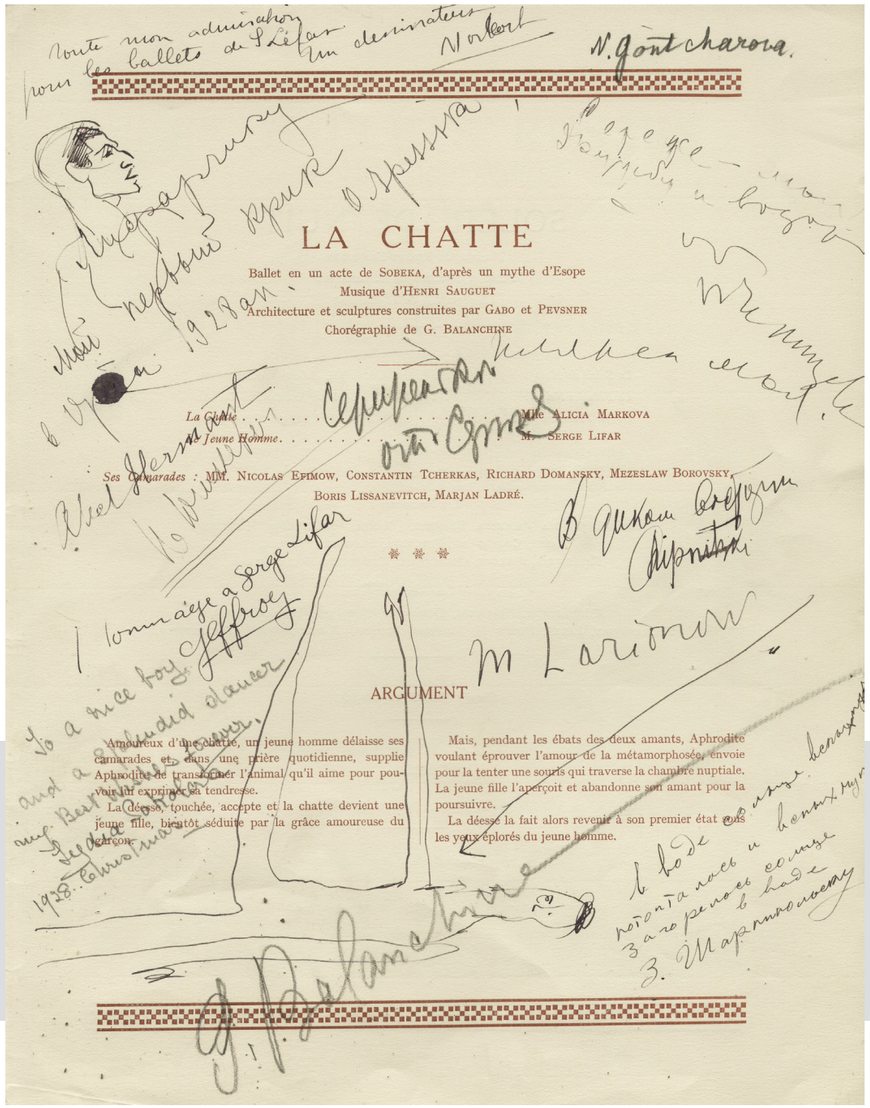


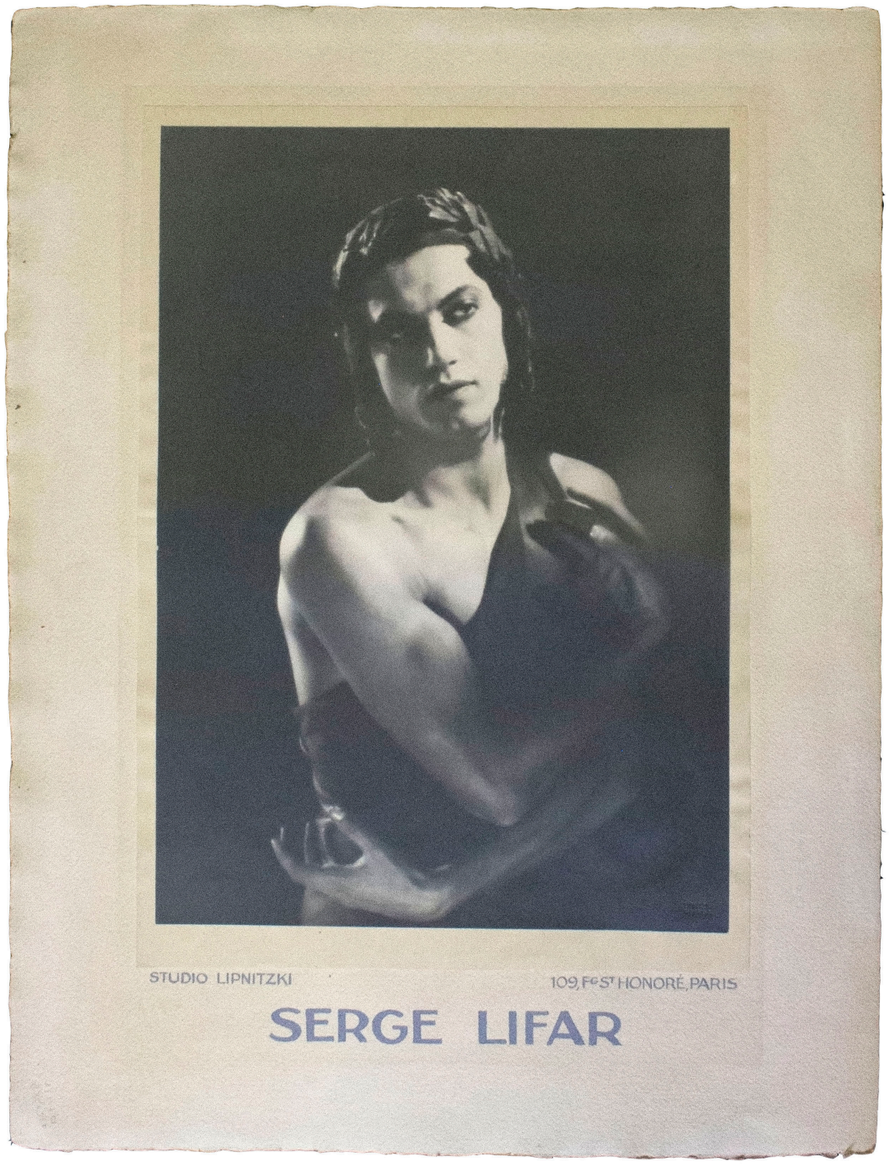
Рис. 6.
Програма виступів «Російського балету Сергія Дягілєва» в Гранд-опера
(з автографом Б. Липницького). 1928 р. Париж

[14] Л-7744 / Акт приймання № 8037 від 29.10.2014 // НМІУ. – Фонди.
[15] Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. – М., 1993. – С. 234–237.

Програма міститься на двох аркушах і включає назви балетних вистав та іншу відповідну інформацію. На третій сторінці, де надруковано вихідні дані балету «Кішка»[16], знаходиться велика кількість рукописних написів, підписів та малюнків із привітаннями Сержу Лифарю від найвідоміших людей із його оточення. Це передовсім такі особистості, як Сергій Дягілєв, Ольга Спесивцева (балетна танцівниця та його багаторічна партнерка на сцені), художники Наталія Гончарова, Михайло Ларіонов, хореограф Джорж Баланчин. Серед цих визначних осіб своє місце зайняв підпис та напис російською мовою Бориса Липницького, який свідчить про його ставлення до творчості Сержа Лифаря: «В диком восторге»[17].

Наступні предмети належать до періоду життя Сержа Лифаря, коли він приймає пропозицію взяти участь у постановці «Творіння Прометея», яка здійснювалася в Гранд-опера. В 1929 р. помирає Сергій Дягілєв, і його театральна антреприза «Російський балет» припиняє існування. Для Сержа Лифаря настає переломний момент у кар'єрі, оскільки він втрачає роботу, але отримує запрошення від адміністрації Гранд-опера. Його запрошують як танцівника до одної балетної постановки. Він приймає цю пропозицію. Хореографію балету повинен був створити Джорж Баланчин, який раптово захворів і не зміг вчасно взятися до роботи. Як стверджував Серж Лифар в своїй автобіографічній книзі «Мемуари Ікара», він був змушений взяти на себе обов'язки і хореографа. Спектакль, поставлений на музику Л. Бетховена до 100-річчя з дня його смерті, став першою самостійною хореографічною постановкою Сержа Лифаря, в якій він, як танцівник, зіграв провідну партію. Прем'єра відбулася 30 грудня 1929 р., після якої він отримав визнання і як балетмейстер, і як танцівник. Після успіху цього балету Серж Лифар був запрошений до Гранд-опера як провідний танцівник, хореограф і художній керівник балетної трупи на постійну основу. Як він сам зазначав у своїх спогадах – це було його друге народження після «Російського балету»[18]. Після здійснення першої постановки Серж Лифар поставив близько 200 оригінальних балетів та дивертисментів, чим збагатив репертуар Гранд-опера і відіграв значну роль у розвитку балетного мистецтва Франції. Завдяки його зусиллям та фанатичній любові до балету, паризька опера стала всесвітньо відомим митецьким закладом[19].

У фондовому зібранні НМІУ зберігається частина предметів, що належать до першої хореографічної постановки Сержа Лифаря «Творіння Прометея». Це передовсім афіші[20] і фото авторства Бориса Липницького. Фотознімків два, датовані вони 1929–1930 рр. **(Рис. 7, 8)** На першому фото Серж Лифар зображений в анфас у сценічному костюмі, до пояса, із складеними на грудях руками[21]. На другому в повний зріст[22].



[16] «Кішка» – балет в одному акті. Вперше виконаний 30 квітня 1927 р. у Театрі Монте-Карло. Сценарій Б. Кохно за мотивами байки Езопа. Музика А. Соге, хореографія – Д. Баланчина, сценічна архітектура і скульптурні конструкції Н. Габо та А. Певзнера. Основні виконавці – Серж Лифар, Алісія Маркова.
[17] Іванова О. П. Серж Лифар. Життя для танцю: буклет. – Київ, 2011. – С. 27.
[18] Лифарь С. Мемуары Икара. – М.: Искусство, 1995. – С. 57.
[19] Іванова О. П. Серж Лифар. Життя для танцю: буклет. – Київ, 2011. – С. 3.

[20] Іванова О. П. Образотворчі джерела в меморіальній колекції Сергія Лифаря (на матеріалах НМІУ) // Праці Центру пам'яткознавства: зб. наук. пр. – Київ, 2018. – С. 126–134.
[21] Ф-23597 / Акт приймання № 6820 від 23.09.2009 // НМІУ. – Фонди.
[22] Ф-23595 / Акт приймання № 6820 від 23.09.2009 // НМІУ. – Фонди.

Рис. 7, 8.
Фото. Серж Лифар в образі головного героя із вистави «Творіння Прометея»,
19291–1930 рр.

8 лютого 1933 р. в одному із кафе Монмартра відбулася урочиста вечеря на честь Сержа Лифаря та кордебалету Національного оперного театру. В його меморіальній колекції цю подію ілюструє меню, на одному із аркушів якого поставили підписи учасники заходу. Серед численних підписів є і підпис Бориса Липницького[23].

9 червня 1935 р. у Гранд-опера відбулася прем'єра балету «Ікар», який вважається найбільшим досягненням у хореографічному доробку Сержа Лифаря. За цей балет він перший серед чоловіків отримав звання «Етуаль» (із фр. – «зірка»). До цього подібні звання отримували виключно танцівниці. «Ікар» – зовсім нове явище в балетному мистецтві. У ньому С. Лифар зміг показати можливості руху тіла, які можна порівняти лише з мелодією. У новому балеті він доводить, що танець – це не просто розвага, а мистецтво, яке може віддзеркалювати внутрішній стан душі, драматичні події. Балет «Ікар» – творіння самого Сергія Лифаря. Танцював він самостійно, без партнерки та кордебалету. «Ікар» – ритмопластичний монобалет із надзвичайно красивих поз і рухів. У виставі оркестр замінено на ударні установки – барабани та цимбали, які визначають особливий ритм. «Ікар» – стилізований під античність автопортрет самого Лифаря, який пройшов шлях від учнівства до висот майстерності, від невизнання до всесвітньої слави[24].

Існує значна кількість фотознімків із зображенням Сержа Лифаря в образі Ікара. Автором більшості із них був саме Борис Липницький. На жаль, у фондовій колекції НМІУ немає жодного оригінального фото, лише копії. Уявлення про ці роботи дає інший музейний предмет, включений до музейного зібрання – обкладинка журналу «Ілюстрована Росія» від 15.02.1936 р.[25], у центрі якої вміщено чорно-білу репродукцію фотостудії Липницького. На репродукції Серж Лифар зображений в образі Ікара із схрещеними спереду крилами[26]. **(Рис. 9)**

Рис. 9.
Обкладинка журналу «Ілюстрована Росія», № 8 (562) з фотографією Студії Липницького «Сергій Лифар.
Балетмейстер і перший танцівник Великої Опери в своєму новому балеті «Ікар».
15.02.1936 р. Париж.

[23] Л-7743 / Акт приймання № 8037 від 29.10.2014 // НМІУ. – Фонди.

[24] Станішевський Ю. О. Українець Серж Лифар – зірка світового балету. – Київ, 2009. – С. 11–20.
[25] Іванова О. П. Серж Лифар. Життя для танцю: буклет. – Київ, 2011. – С. 35.
[26] ЛД-8291 / Акт приймання № 7035 від 22.06.2010 // НМІУ. – Фонди.

Останнє в колекції НМІУ фото, зроблене Б. Липницьким, датується 1960-ми рр. **(Рис. 10)**

Рис. 10.
Обкладинка журналу . Фото. Серж Лифар у своєму кабінеті з посмертною маскою Анни Павлової та гіпсовим зліпком її ноги в руках.
1960-ті рр. Париж

Фото сюжетне, на якому зображено видатного артиста балету та хореографа Сержа Лифаря у своєму кабінеті з посмертною маскою Анни Павлової (1881–1931) та гіпсовим зліпком її ноги в руках[27]. Окремо слід зауважити, що в меморіальній колекції Сержа Лифаря представлено ряд рідкісних артефактів, які напряму стосуються легендарної російської балерини. Крім тих, з якими він зображений на фото, до музею в 2002 р. було передано пуант Анни Павлової[28], подарований її чоловіком Віктором Дендре Сержу Лифарю в 1930 р., фото в образі Лебедя з хореографічного етюду «Вмираючий лебідь», датоване 1922 р. Всі ці предмети теж включені до експозиції виставки.

Борис Липницький був надзвичайно обдарованим майстром із особливим поглядом на об'єкти фотографування. Він знімав свої моделі, намагаючись показати їх в природному ракурсі та оточенні. Докладав значних зусиль, щоб знайти небуденний, театральний ракурс, але водночас намагався уникнути фальшивих поз. Відсутність театральної, награної штучності яскраво ілюструють саме фото Сержа Лифаря, де він в образі та в сценічних костюмах. Ці фото ймовірніше знімалися в студії і були постановочними, але справляють враження присутності на сцені. Вони максимально вдало демонструють акторський талант Сержа Лифаря і обдарованість фотомайстра Бориса Липницького. Його роботи вражають глибоким психологізмом, реалістичністю та бажанням із допомогою фіксації майже невловимої емоції, жесту показати особливість людини, що на знімку. Його фото – це й легкість, і, водночас, максимальна концентрація уваги на об'єкті фотофіксації. Його роботи із зображенням Сергія Лифаря є окрасою колекції фотознімків із фондового зібрання НМІУ.

[27] Ф-23600 / Акт приймання № 6877 від 07.12.2009 // НМІУ. – Фонди.
[28] Іванова О. В., Іванова О. П. Мистецька спадщина Сергія Лифаря в колекції НМІУ // Матеріали щорічної науково-практичної конференції Музею історії м. Києва. – Випуск 10. – Київ, 2010. – С. 37–51.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Акт приймання № 6820 *від 23.09.2009 «Матеріали передані графинею Алефельдт-Лорвіг» // НМІУ. – Фонди.*

Акт приймання № 6877 *від 07.12.2009 «Матеріали передані графинею Алефельдт-Лорвіг» // НМІУ. – Фонди.*

Акт приймання № 6947 *від 17.03.2010 «Матеріали передані графинею Алефельдт-Лорвіг» // НМІУ. – Фонди.*

Акт приймання № 7035 *від 22.06.2010 «Матеріали передані графинею Алефельдт-Лорвіг» // НМІУ. – Фонди.*

Акт приймання № 8037 *від 29.10.2014 «Матеріали передані графинею Алефельдт-Лорвіг» // НМІУ. – Фонди.*

Григорьев С. Л. *Балет Дягилева. 1909–1929. – Москва: АРТ СТД РФ, 1993. – 383 с.: ил. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Поль_Пуаре (назва з екрана, дата звернення: 6.12.2021).*

УДК 7383.071.1Цвілик(477.86):069.5

[Електронний ресурс]. *– Режим доступу: https://www.amuse-a-muse.com/uk/2020/04/борис-липницький /amp/ (назва з екрана, дата звернення: 26.11.2021).*

[Електронний ресурс]. *– Режим доступу: https://data.bnf.fr/en/14796749/boris_lipnitzky/ (назва з екрана, дата звернення: 24.05.2022).*

[Електронний ресурс]. *– Режим доступу: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/653648 (назва з екрана, дата звернення: 24.05.2022).*

Іванова О. В., Іванова О. П. *Мистецька спадщина Сергія Лифаря в колекції НМІУ // Матеріали щорічної науково-практичної конференції Музею історії м. Києва. – Випуск 10. – К.: «Кий», 2010. – 410 с.*

Іванова О. *Театральні афіші і плакати, пов'язані з творчістю С. М. Лифаря, у колекції Національного музею історії України // Національний музей історії України: поступ у третє тисячоліття. – К.: ТОВ «ІІІ, Лтд», 2004. – 302 с.*

Іванова О. П. *Серж Лифар. Життя для танцю: буклет. – Київ: Фенікс, 2011. – 64 с.*

Іванова О. П. *Образотворчі джерела в меморіальній колекції Сергія Лифаря (на матеріалах НМІУ) // Праці Центру пам'яткознавства: Зб. наук. пр. – К., 2018. –296 с.*

Лифарь С. *Мемуары Икара. – Москва: Искусство, 1995. – 358 с.*

Станішевський Ю. О. *Українець Серж Лифар – зірка світового балету. – К.: «Видавнича група «Сучасність», 2009. – 179 с.*

Віра Коткова
молодша наукова співробітниця,
Національний музей народної архітектури та побуту України

Vira Kotkova
Research Associate,
The National Museum of Folk Architecture and Folkways of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

КОСІВСЬКА МАЛЬОВАНА КЕРАМІКА ПАВЛИНИ ЦВІЛИК У КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ

KOSIV PAINTED CERAMICS BY PAVLYNA TSVILYK IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND FOLKWAYS OF UKRAINE

Анотація

У грудні 2019 р. косівську мальовану кераміку внесли до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО, чим ще раз підкреслили необхідність вивчення особливостей та збереження її неповторної техніки. Фондова колекція косівської кераміки Національного музею народної архітектури та побуту України (далі НМНАПУ) налічує близько тисячі музейних предметів. Окремої уваги заслуговують збірки авторських робіт народних майстрів косівської кераміки. У статті зроблено огляд та каталогізацію фондової колекції косівської мальованої кераміки Павлини Йосипівни Цвілик у зібранні НМНАПУ.

Ключові слова:
косівська мальована кераміка, нематеріальна спадщина, фондова колекція, каталогізація.

Abstract

In December 2019, Kosiv painted ceramics was included in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO, which once again emphasized the need of its preservation as well as the studying the features of this unique technique. The collection of Kosiv painted ceramics of the National Museum of Folk Architecture and Folkways of Ukraine includes about a thousand museum objects. The assemblages of works of Kosiv painted ceramics folk artists deserve special attention. This article provides an overview and catalogue of the assemblage of Kosiv painted ceramics by Pavlyna Yosypivna Tsvilyk in the collection of the National Museum of Folk Architecture and Folkways of Ukraine.

Keywords:
Kosiv painted ceramics, intangible heritage, fund collection, catalogue.

Косівська кераміка – це здебільшого вироби, створені за унікальною технікою гравіювання, або ж ритування, по підсушеному черепку, покритому білою глиною, і розписані червоними, жовтими та зеленими фарбами[1].

Як зазначається на сайті ЮНЕСКО, традиція косівської розписної кераміки, до якої належать посуд, обрядові предмети, іграшки та плитка, виникла у XVIII ст., досягши найбільшого розквіту в середині XIX ст[2]. Виробництво косівської кераміки розвинулося у трьох центрах: Пістині, Косові (із селами Старим Косовом, Смодною, Вербовцем, Москалівкою, Монастирським) і Кутах (із селом Старими Кутами).

Головним осередком народного гончарства спершу було с. Пістинь. Тут сформувалися власні керамічна школа, стиль та традиція. Сюжетні розписи пістинських майстрів ближчі до народного примітиву, а мотиви орнаменту – переважно трикутники та їхні комбінації, що вкривають стінки посудин і береги мисок. Розвиток косівської кераміки з початку XIX ст. позначений помітним прагнення майстрів до техніки ріжкування, а далі – до ритованих геометризованих орнаментів, сюжетних, фігурних мотивів та сакральних композицій, властивих розписам Пістині.

Із XIX ст. центр гончарства перемістився до м. Косова. Там завдяки майстрам О. Бахматюку, родині Баранюків – Петру, Михайлові, Йосипу, а також Гнатові Кощуку, Михайлу Білецькому та ін. у середині XIX ст. виникла й розвинулася школа **косівської кераміки**, почали формуватися її впізнавані ознаки:

- триколірна гама (жовта, зелена, коричнева барви), пов'язана зі сприйняттям природи (сонце, гори, земля);
- зображення життя гуцулів, їхніх вірувань і традиційного побуту;
- використання біблійних сюжетів та зображення святих, церков і дзвіниць[3].

[1] Лащук Ю. Гуцульська кераміка / За заг. ред. Н. Д. Манучарової. – Київ: Держбудвидав УРСР, 1956. – 82 с., рис. (серія «Українське народне декоративне мистецтво», вип. 7).
[2] Tradition of Kosiv painted ceramics [Електронний ресурс]: UNESCO. – Режим доступу: https://ich.unesco.org/en/RL/tradition-of-kosiv-painted-ceramics-01456 (дата звернення: 10.09.2020).
[3] Бекетова І. Традиції косівської мальованої кераміки – відгомін віків [Електронний ресурс]: Автентична Україна. – Режим доступу: https://authenticukraine.com.ua/blog/tradicii-kosivskoi-malovanoi-keramiki (дата звернення: 10.09.2020).

У середині XIX ст. в Косові виробилася власна система фляндрованих та ріжкованих малюнків, витриманих у червоно-біло-зеленій гамі, якими прикрашали миски, тарілки, свічники, частково й кахлі. Ці техніки декорування гармонійно співіснували з основною – ритуванням[4].

До 1950 рр. народний гончарський промисел у Косові підтримувало старе покоління висококваліфікованих майстрів, тобто він функціонував за рахунок незначного домашнього приватного виробництва.

У середині та другій половині XX ст. завдяки відомим родинним династіям Совіздранюків, Цвіликів, Тим'яків, Рощиб'юків у Косові розпочалися процеси відродження і становлення гончарного промислу. Творчість представників династії Совіздранюків має велике значення для культурної спадщини Косова, оскільки протягом XX ст. вони творили «обличчя» косівської кераміки[5].

22 квітня 1891 р. у спадкових гончарів Йосипа Совіздранюка та його дружини Марини Совіздранюк (дівоче прізвище – Волощук) у м. Косові народилася Павлина Йосипівна Цвілик[6]. Дівчинка мала шість братів та сестер, а її сім'я жила досить бідно. Тому знайомитися з гончарством Павлина почала з дитинства в майстерні свого діда, допомагаючи йому з виготовленням керамічного посуду. Дідусь дівчинки – Михайло Волощук, був для неї першим мудрим і щирим вчителем[7]. «Пам'ятаю, – згадувала П. Й. Цвілик, – восьмирічною дівчинкою я цілими днями просиджувала біля гончарного круга, на якому дід Михайло Волощук виготовляв горщики, миски, тарілки, глечики. Після того довго була під враженням від баченого, довго виношувала думку самій спробувати щось зробити»[8].

За часів панування Австро-Угорщини та Польщі Павлина не змогла здобути навіть початкової освіти[9]. Вона, як і багато таких самих майстрів – вихідців із народу, самотужки торувала свій шлях, силою таланту перетворювала ремесло на справжнє натхненне мистецтво. Від природи наділена художнім смаком і творчою фантазією, Павлина самостійно, без будь-якої освіти, пробивалася до знань[10].

[4] Косівська мальована кераміка [Електронний ресурс]: Наукова бібліотека Київського національного університету культури і мистецтв. – Режим доступу: http://lib.knukim.edu.ua/proekti-biblioteki/proekt-skarbi-nacii/kosivska-malovana-keramika/ (дата звернення: 10.09.2020).
[5] Там само.
[6] Альфа і омега [Електронний ресурс]: Портал Косівщини. – Режим доступу: http://kosiv.info/kosivschina/famous-kosiv/663-oleksij-grygorovych-solomchenko (дата звернення: 10.09.2020).
[7] Павлина Цвілик [Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва. – Режим доступу: http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/tsvilik-pavlina/ (дата звернення: 10.09.2020).
[8] Павлина Цвілик: альбом / Авт.-упоряд. О. Слободян. – Київ: Мистецтво, 1982. – 101 с.: іл.
[9] Козак-Ділета І. Павлина Йосипівна Цвілик: Спочатку була глина... [Електронний ресурс]: Портал Косівщини. – Режим доступу: http://kosiv.info/arts-menu/arts-masters/166-2009-11-23-23-38-44.html (дата звернення: 10.09.2020).

Талановита майстриня виготовляла миски, полумиски, глечики, баклаги, свічники, скульптури, дитячі іграшки[11]. **(Рис. 1)**

Рис. 1.
Баклажок.
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст. Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис. Інв. № КВ-143/298 КС-749. НМНАПУ

Рис. 2.
Таріль настінний.
Авт. Цвілик П. Й. 1960 р. Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис. Інв. № КН-216/89 КС-1849. НМНАПУ

Невеликі за розміром вироби (баранчики, півники, дзбанки, миски, тарілки, баклаги, двійняки, колачі тощо) декорувала рослинним розписом (розетки, квітучі галузки), зображенням тварин і традиційними сюжетними сценами (гуцульські танці, музики, мисливці тощо)[12]. **(Рис. 2)**

Найбільше Павлині Йосипівні подобалися гуцульські миски та пічні кахлі, розмальовані різними орнаментами із квітів, галузок, коників, рибок, оленів, півників, козликів і людських постатей. На старих розписаних та гравійованих пічних кахлях і мисках її захоплювали сюжетні сцени із зображенням процесів праці, побутові й жанрові композиції[13].

Дівчині було лише 19 років, коли вона стала відомою на весь край майстринею. 1910 р. кілька її керамічних робіт експонувалися на виставці у Відні, спеціалісти їх високо оцінили[14].

[10] Слободян О. Павлина Цвілик: володарка керамічного царства [Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва. – Режим доступу: http://uartlib.org/pavlina-tsvilik-volodarka-keramichnogo-tsarstva/ (дата звернення: 10.09.2020).
[11] Сусак І. Пам'яті Павлини Цвілик. – Гуцульський край. – № 19. – 20.05.2016 [Електронний ресурс]: Іванна Козак-Ділета. Сторінка майстрині. – Режим доступу: https://dileta.kosiv.biz/memory-pavlyna-cvilyk/ (дата звернення: 10.09.2020).
[12] Цвілик Павлина Йосипівна [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/ Цвілик_Павлина_Йосипівна (дата звернення: 18.07.2022).
[13] Козак-Ділета І. Вказ. праця.

Приблизно в 1920-х рр. Павлина створила майолікові сервізи для голландських художників, що відпочивали на косівському курорті. Ці сервізи складалися з тарелів, мисок, фруктовниць, навіть керамічних кошиків для винограду, розписаних традиційним гуцульським орнаментом[15]. Тоді ж майстриня почала працювати над розписом кахель, де використовувала декоративні мотиви із сюжетними сценками, зображала птахів, тварин і особливу увагу приділяла композиціям із квітково-рослинними орнаментами. **(Рис. 3)**

Рис. 3.
Таріль настінний.
Авт. Цвілик П. Й. Перша пол. XX ст. Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис. Інв. № КН-143/102 КС-694. НМНАПУ

Рис. 4.
Скульптура «Гуцулка».
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст. Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис. Інв. № КН-143/161 КС-745. НМНАПУ

Із 1925 р. її чоловіком та помічником став коломиєць Григорій Цвілик. Подружжя виготовляло найрізноманітніші вироби, прикрашені традиційними елементами народного орнаменту: «копитцями», «зубцями», «ільчатим письмом», квадратами, «серденьками» тощо. Окрім ужиткового посуду, вони робили й невеличкі скульптурки для дітей. Це здебільшого були свисточки у вигляді зозульок, півників, баранчиків[16]. Павлина Цвілик також ліпила маленькі фігурки гуцулів і гуцулок, образами яких, імовірно, надихнулася у творчості пістинського майстра Петра Кошака, і розмальовувала їх кольоровими глинами. Свої твори Павлина Йосипівна зазвичай підписувала. Виробам цієї майстрині притаманний неспокійний мерехтливий ефект, створений за допомогою використання яскравого жовтого кольору на значній площині орнаменту[17]. **(Рис. 4)**

[14] Павлина Цвілик [Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва...
[15] Козак-Ділета І. Вказ. праця.
[16] Павлина Цвілик [Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва...
[17] Цвілик Павлина Йосипівна [Електронний ресурс]: Вікіпедія...

У 1930-х рр. у Гуцульщині з'явилося багато спекулянтів, які скуповували вироби в народних умільців, а потім перепродавали їх, добряче на цьому збагачуючись. Крім того, вони нав'язували майстрам міщанські смаки, що негативно впливало на розвиток народного мистецтва. Та Павлина і Григорій Цвілики залишалися вірними традиціям видатних гончарів Гуцульщини П. Баранюка, О. Бахматюка, Д. Зондюка, П. Кошака, продовжуючи їх розвивати і збагачувати[18].

1933 р. на виставці домашніх художніх промислів у Кутах вироби Павлини та Григорія Цвіликів були нагороджені дипломом першого ступеня та золотою медаллю. За рік на виставці у Ворохті їхні твори знову одержали високу оцінку[19]. У роки тимчасової окупації П. Цвілик творчо не працювала.

Після Другої світової війни асортимент виробів подружжя Цвіликів став ще різноманітнішим. Декоративно-побутовий та скульптурний посуд, настінні прикраси, скульптуру малих форм вони збагачували новими пластичними формами та орнаментально-квітковими розписами, що символізували життя народу на Прикарпатті. **(Рис. 5)**

Рис. 5.
Скульптура-кашпо «Баран».
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-143/157 КС-743.
НМНАПУ

[18] Слободян О. Вказ. праця.
[19] Павлина Цвілик [Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва...

Прагнучи надати декоративним композиціям своєрідного сучасного художньо-образного звучання, Григорій і Павлина почали вводити в малюнок рослинного орнаменту мотив білогрудого голуба – символу миру. Цікаве декоративне оздоблення птаха бачимо на настінному тарілі з високими заокругленими берегами (КН-143/103 КС-695). Його тулуб і крила розписані багатьма хвильками та крапочками, які разом із кулястими квітами й галузками створюють цілісний орнаментальний малюнок[20]. **(Рис. 6)**

Рис. 6.
Таріль настінний.
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис. Інв. № КН-143/103 КС-695.
НМНАПУ

Після смерті чоловіка помічницею Павлини стала її онучка, Надія Василівна Вербівська, якій майстриня в останні роки життя передала увесь свій багатий досвід, а вироби їм випалював гончар зі Старих Кутів Кароль Чесньовський[21].

У 1950-ті рр. косівська майстриня плідно працювала над створенням декоративної виставкової кераміки. Це здебільшого були вази з виразною формою та барвистим орнаментом. У одних найопуклішу форму поверхні зосереджено в центральній частині, в інших – у нижній та верхній; деякі вироби мають накривки та великі вушка, на яких П. Цвілик розміщувала основні сюжетні та анімалістичні мотиви, ор-

[20] Слободян О. Вказ. праця.
[21] Кушнір О. Гончарська династія Совіздранюків (присвячується 80-річчю Надії Вербівської) [Електронний ресурс]: Кафедра дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. – Режим доступу: https://web.archive.org/ web/ 20160423191150/http:/art-kipdm.if.ua/ 2014/10/14/ 1028/ (дата звернення: 10.09.2020).

ганічно пов'язані з рослинно-геометричним орнаментом і позначені чіткістю, простотою, високим художнім смаком.

Нова грань таланту майстрині розкрилася 1955 р. у скульптурно-декоративній пластиці. Це умовно трактовані зображення тварин і птахів – оленів, баранців, півників, павичів[22]. **(Рис. 7)**

Рис. 7.
Скульптура «Баран».
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст. Глина, полива. Випалювання.
Інв. № КН-216/45 КС-1812. НМНАПУ

Високу оцінку твори П. Цвілик отримали на Всесвітній виставці в Брюсселі (1958); на виставці народного мистецтва в Софії (1958), куди майстриня надіслала власні 40 робіт; на радянській промисловій виставці в Нью-Йорку (1959)[23]. 1959 р. на запрошення міжнародної Академії кераміки Радянський Союз брав участь у міжнародній виставці в м. Остенде (Бельгія). Від СРСР виставили 80 робіт дев'ятьох авторів, дві з них належали Павлині Йосипівні[24].

1958 р. П. Цвілик вступила до Спілки художників Української РСР. Вона була учасницею республіканських, всесоюзних, закордонних та всесвітніх виставок[25].

1960 р. у зв'язку з Декадою української літератури й мистецтва в Москві та за значні творчі досягнення в галузі збереження і розвитку художніх традицій української кераміки Павлину Йосипівну нагородили орденом «Знак Пошани»[26].

[22] Козак-Ділета І. Вказ. праця.
[23] Павлина Цвілик [Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва...
[24] Козак-Ділета І. Вказ. праця.
[25] Цвілик Павлина Йосипівна [Електронний ресурс]: Вікіпедія...
[26] Козак-Ділета І. Вказ. праця.

Влітку 1962 р. у Празі відкрилася Всесвітня виставка кераміки. Серед експонатів було представлено й вироби П. Цвілик – глечик, ваза та баранці. За ці роботи вона отримала срібну медаль[27].

Невтомна керамістка займалася улюбленою справою аж до смерті. Народна майстриня художньої кераміки з Косова відійшла у засвіти 31 березня 1964 р.

П. Цвілик належала до старшого покоління гуцульських народних майстрів. Проте її справу продовжують династія косівських гончарів Рощиб'юків (від Михайла Рощиб'юка та його дружини Ганни – сестри П. Цвілик), донька майстрині – Стефанія Заячук, онуки – Надія Вербівська й Ірина Серьогіна-Заячук, а нині й правнучка – косівська керамістка Оксана Кабин-Вербівська[28].

Спадщина уславленої косівської художниці стала об'єктом дослідження мистецтвознавців, які в наукових працях та статтях неодноразово підкреслювали значення її творчого доробку в розвитку української ужиткової кераміки. Вивченню творів П. Цвілик присвятили свої роботи такі визнані знавці гуцульської кераміки, як О. Соломченко, Ю. Слободян, Ю. Лащук, В. Молинь, Т. Івашків.

Роботи керамістки стали частиною скарбниці української культури як непересічні творіння, що втілюють найкращі традиції народного мистецтва минулого, неповторну красу прикарпатського краю. Так, у Національному музеї Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського зберігаються 122 твори майстрині[29]. В колекції НМНАПУ є її 26 робіт. Також твори Павлини Йосипівни зберігаються в інших українських музеях та приватних колекціях.

Значну кількість чудових екземплярів мальованої кераміки П. Цвілик, які є у фондовій колекції НМНАПУ, передав закладу український мистецтвознавець, член Національної спілки художників України та Національної спілки народних майстрів України, заслужений працівник культури України, лауреат премії імені Юрія Шкрібляка Олексій Григорович Соломченко. Він народився 6 червня 1920 р. в с. Казимирівці (нині Горохове) Кагарлицького р-ну Київської обл. Навчався в Одеському художньому училищі[30]. Ще у післявоєнні роки, коли насаджувалося загальне осудження народної творчості, О. Соломченко заходився створювати в Косові училище ужиткового мистецтва, вишукуючи молодь, яка продовжувала б традиції творення краси. Обіймаючи посаду дирек-

[27] Слободян О. Вказ. праця.
[28] Цвілик Павлина Йосипівна [Електронний ресурс]: Вікіпедія...
[29] Цвілик Павлина Йосипівна [Електронний ресурс]: Вікіпедія...
[30] Соломченко Олексій Григорович [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/ Соломченко_Олексій_Григорович (дата звернення: 10.09.2020).

тора Косівського художньо-промислового училища, Олексій Григорович заснував музей народного мистецтва, яким завідував понад 40 років[31]. Завдяки зусиллям мистецтвознавця, який все життя присвятив збиранню, дослідженню та популяризації народного мистецтва Гуцульщини, музейна збірка протягом багатьох років поповнювалася творами відомих майстрів і стала справжньою скарбницею гуцульського мистецтва. Нині музейна колекція налічує понад 2500 експонатів[32]. Музей Косівського художньо-промислового училища став академічним підрозділом навчального закладу, навчально-виховним і популяризаторським осередком гуцульського мистецтва не лише для студентів та викладачів, а й для широкої аудиторії, представленої громадськістю міста, району, області, України, та численних зарубіжних гостей і наукових співробітників різних музеїв.

О. Соломченко опублікував понад 1020 наукових праць, видав монографії «Гуцульське народне мистецтво і його майстри» (1959), «Народні таланти Прикарпаття» (1969), «Сучасні художні промисли Прикарпаття» (1979) та ін., путівники «Народне мистецтво Гуцульщини», «Писанки Українських Карпат» (2004) та ін. Така його натхненна праця захоплювала карпатською тематикою мистецтвознавців із Києва, Львова, Москви, Ленінграда (нині Санкт-Петербург)[33].

Співробітники НМНАПУ, зацікавлені феноменом косівської кераміки, при формуванні музейного зібрання також неодноразово зверталися до О. Соломченка, який із задоволенням допомагав науковим працівникам закладу поповнювати фондову збірку чудовими зразками мальованої кераміки відомих косівських майстрів. У фондах НМНАПУ зберігається 16 предметів авторства П. Цвілик, переданих музею саме О. Соломченком[34]. Решту творів уславленої косівської майстрині передали закладу її дочка С. Заячук та онука Н. Вербівська.

Зазвичай П. Цвілик наносила декор на побілковану поверхню виробу. Орнаментальні мотиви виконувала площинно, зеленими, коричневими та жовтими фарбами. Для розпису використовувала анімалістичні та флористичні мотиви, які вільно розміщувала всією центральною поверхнею, майже не залишаючи білого тла на сферичних формах виробів[35].

[31] Альфа і омега...
[32] Молинь В. До історії викладання художньо-професійних дисциплін у Косівському училищі (1945–1970 рр.) // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип. 33. – 2017. – С. 84–96.
[33] Молинь В. Скарбниця гуцульського мистецтва // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск VII. – 2009. – С. 57–66.
[34] Національний музей народної архітектури та побуту України. – Фондово-облікова документація. – Акт приймання на постійне зберігання до фондів № 116 від 28.11.1973 р.
[35] Кара-Васильєва Т. В. Творці дивосвіту. – Київ: Радянська школа, 1984. – 175 с.

У колекції НМНАПУ зберігається декілька декоративних робіт майстрині, створених на основі традиційних для українського гончарства форм: куманець, близнята, боклажок, сметанники, глечики, горщики. Кухоль (КН-143/141 КС-732) прикрашений характерним для П. Цвілик орнаментом із листя, квітів, заячих вушок та очок, обрамлений смугою тарничок. **(Рис. 8)**

Рис. 8.
Кухоль.
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст. Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-143/141 КС-732.
НМНАПУ

Рис. 9.
Горщик (сметанник).
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-143/143 КС-734.
НМНАПУ

Майстриня розробила оригінальні мотиви багатопелюсткових квіток, що складаються із крапочок, ромбиків, хвилястих ліній, рисочок, трикутничків та листочків найрізноманітніших форм. Яскраво проявляється цей стиль на горщику (КН143/143 КС-734), де в орнаменті органічно чергуються квіти та гілки листя, промальовані з характерною для П. Цвілик легкістю та точністю. **(Рис. 9)**

Схожий орнамент бачимо й на колачі (куманці) (КН-143/135 КС-726). Віночок створено зі стилізованих листків та квіток, обрамлених орнаментом із кульок та півкульок, з'єднаних у подвійні лінії. **(Рис. 10)**

Рис. 10.
Колач (куманець).
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-143/135 КС-726.
НМНАПУ

Спільною рисою всіх робіт П. Цвілик є точність дозування фарб, тонкість та ажурність ліній, вміле розміщення малюнка по формі гончарного виробу.

Вигадуючи численні композиції із простих елементів, Павлина Йосипівна щоразу створювала нові квіткові візерунки. Так, близнята (КН-143/301 КС-752) оздоблені великими кулястими квітами, а на шийці зображена орнаментальна смужка з кульок. **(Рис. 11)**

Рис. 11.
Близнята.
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-143/301 КС-752.
НМНАПУ

Завдяки такому прийому художниця досягала монолітності форми та її органічного зв'язку з малюнком. При цьому, попри мініатюрний, як на близнят, розмір, виріб має об'ємний та колоритний вигляд.

Цікавим є таріль із поясним зображенням гуцула з люлькою в капелюсі та кептарі (КН-141/104 КС-696). **(Рис. 12)**

Рис. 12.
Таріль настінний.
Авт. Цвілик П. Й. Поч. XX ст.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-143/104 КС-696.
НМНАПУ

Рис. 13.
Тарілка декортивна.
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-143/313 КС-755.
НМНАПУ

На берегах виробу міститься характерний для П. Цвілик ажурний стилізований рослинний орнамент із напівквітів, виконаний із притаманною для майстрині точністю та вигадливістю.

Під час дослідження особливо цікавими виявилися дві тарілки з портретами Павлини та Григорія Цвіликів (КН-143/313 КС-755 та КН-143/98 КС-691). На першій – портрет Григорія Цвілика, зображений на денці на зеленому тлі у обрамлені орнаменту, нанесеного характерним для П. Цвілик способом – поєднанням крапочок, пелюсточок та рисочок у вигадливій рослинній композиції. **(Рис. 13)**

Орнамент, створений із притаманною майстрині точністю та акуратністю, має легкий та ажурний вигляд. На другій тарілці на денці зображено портрет П. Цвілик у тому самому стилі, що й портрет її чоловіка. **(Рис. 14)**

Рис. 14.
Тарілка декоративна.
Авт. Цвілик Г. Сер. XX ст.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-143/98 КС-691.
НМНАПУ

Тривалий час вважалося, що на тарілці – автопортрет П. Цвілик, а означені вироби – Інв. № КН-143/141 КС-732. парні, створені майстринею для своєї родини чи як подарунок чоловікові. Проте під час дослідження тарілок на зворотному боці посудини із зображенням П. Цвілик було виявлено напис, який раніше не могли розшифрувати повністю. В результаті детального вивчення цей напис ідентифіковано як: «Павлїни Цвілик жінки Григория 09/10 1938 Косів Гуцульський Gregori Cvilyk». **(Рис. 15)**

Рис. 15.
Підпис Г. Цвілика на звороті декоративної тарілки із зображення П. Цвілик

З огляду на означений напис, авторка розвідки припустила, що тарілка із зображенням Павлини створив Г. Цвілик, імовірно, у відповідь на тарілку з його портретом, яку для чоловіка зробила П. Цвілик. Такий висновок підкріплено й фактом, що Павлина, не отримавши навіть початкової освіти, підписувала власні роботи коротко, лише власним прізвищем. Цей розлогий напис, ще й із використанням латинки, не притаманний роботам майстрині. Крім того, при дослідженні орнаменту на тарілці КС-691 виявлені патьоки ангобу та неохайність нанесення візерунка. Простий орнамент на берегах виробу, грубуватість ліній, патьоки ангобу – все це нетипово для робіт П. Цвілик, яка майстерно малювала витончені та ажурні візерунки. Натомість для Г. Цвілика, який здебільшого займався саме формуванням виробів, такий художній рівень виконання малюнка є можливим. Тож у результаті дослідження робіт авторка зробила висновок, що настінну тарілку КН-143/98 КС-691 створив Григорій Цвілик, і на ній зображено портрет, а не автопортрет П. Цвілик.

У майстрині був невеликий набір матеріалів: звичайна червона й біла глина, жовта та зелена фарби. Проте, майстерно оперуючи ними, П. Цвілик досягала в розписі значного художнього ефекту. Щоб орнаментика краще вирізнялася на виробі, майстриня зазвичай робила тло з ангобу білого кольору. Тому кавуш (КН-143/132 КС-723) з музейної колекції НМНАПУ особливо виділяється серед інших творів художниці завдяки темно-коричневому тлу для орнаменту. Той у означеній роботі П. Цвілик має ще яскравіший та ажурніший вигляд. **(Рис. 16)**

Рис. 15.
Кавуш.
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст.
Глина, ангоб, олива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-143/132 КС-723.
НМНАПУ

Рідше майстриня обирала геометричні орнаменти. Так, для оздоблення обкладинок до альбому (КН-216/66 КС-1832) П. Цвілик використала із властивим їй відчуттям ритму, рівноваги, симетрії поєднання геометричних орнаментів із флористичними мотивами. **(Рис. 17)**

Рис. 17.
Обкладинки до альбому.
Авт. Цвілик П. Й. 1930-ті рр.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис.
Інв. № КН-216/66 КС-1832.
НМНАПУ

На одній із обкладинок у центрі бачимо косицю з листочками, пасочками, зубчиками, обрамлену рамкою з підківок. На другій – геометричний орнамент, який органічно поєднаний із формою обкладинки, що надає роботі особливої витонченості та мелодійності.

Декілька бабчерів (пасківників), створених П. Цвілик, передала на зберігання до фондової колекції НМНАПУ її донька С. Заячук. Вони цікаві тим, що не мають мальованого орнаментування. Натомість поверхня бабчерів ззовні покрита прозорою поливою, яка зберігає природний охристий колір виробів. Пасківники створено в 1930-х рр. одночасно із класичними розписними виробами. Бабчери не мають жодних розписів чи малюнків, проте виріб, карбований «пальцями», зберігає вишуканість, властиву всім творам П. Цвілик. При цьому основний корпус посудини гармонійно переходить у пластичну витончену вузьку ручку, а рельєфний орнамент, поєднуючись із вальцеподібною формою бабчера, створює злагодженість пластичних мас, надаючи художньої довершеності всьому виробу. **(Рис. 18)**

Рис. 18.
Бабчер (пасківник). *Авт. Цвілик П. Й. 1930-ті рр.*
Глина, полива. Випалювання.
Інв. № КН-409/159 КС-3427.
НМНАПУ

У фондовій колекції НМНАПУ також зберігаються скульптурні роботи художниці, виконанні з тими самими майстерністю та художнім смаком, що особливо простежуються в майстерному поєднання форми з орнаментальним оформленням. Цікавими є форма й розпис декоративного баранця-підвазонника (КН-143/158 КС-744). **(Рис. 19)**

Рис. 19.
Баранець-підвазонник.
Авт. Цвілик П. Й. Сер. XX ст.
Глина, ангоб, полива. Випалювання, розпис. Інв. № КН-143/158 КС-744.
НМНАПУ

Поверхня виробу цілком прикрашена казковим плетивом рослинних мотивів, серед яких особливо виділяються квіти з фантастичними пелюстками. Дрібні листочки, пуп'янки, «серденька», розташовані поміж ними, надають малюнкові ніжності та невагомості.

Творчий доробок уславленої майстрині має виняткове значення для розвитку української ужиткової кераміки зокрема та українського народного декоративного мистецтва загалом. Так, на визнання важливості та

непересічності творчості П. Цвілик Українське державне підприємство поштового зв'язку «Укрпошта» випустило ювілейний маркований конверт. Спецпогашення конверта, присвячене 125-річчю від дня народження відомої майстрині косівської кераміки, відбулося в залі обслуговування центру поштового зв'язку № 5 Косова – рідного міста знаної керамістки, яка тут жила і працювала. Ювілейний конверт пам'яті П. Цвілик вийшов 400-тисячним тиражем та є у обігу в усіх регіонах України[36].

Павлина Йосипівна була яскравою та неординарною представницею майстрів косівської кераміки, які своєю творчістю засвідчували тяглість традиції виготовлення косівської кераміки. Роботи, творчість та технологія виготовлення керамічних виробів П. Цвілик потребують збереження, подальшого вивчення та популяризації не тільки серед мистецтвознавців та наукової спільноти, а й серед широкого загалу задля забезпечення збереження традиції косівської кераміки як нематеріальної культурної пам'ятки України.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Альфа і омега *[Електронний ресурс]: Портал Косівщини. – Режим доступу: http://kosiv.info/kosivschina/famous-kosiv/663-oleksij-grygorovych-solomchenko (дата звернення: 10.09.2020).*

Бекетова І. *Традиції косівської мальованої кераміки – відгомін віків [Електронний ресурс]: Автентична Україна. – Режим доступу: https://authenticukraine.com.ua/blog/tradicii-kosivskoi-malovanoi-keramiki (дата звернення: 10.09.2020).*

Кара-Васильєва Т. В. *Творці дивосвіту. – Київ: Радянська школа, 1984. – 175 с.*

Козак-Ділета І. *Павлина Йосипівна Цвілик: Спочатку була глина... [Електронний ресурс]: Портал Косівщини. – Режим доступу: http://kosiv.info/arts-menu/arts-masters/166-2009-11-23-23-38-44.html (дата звернення: 10.09.2020).*

Косівська мальована кераміка *[Електронний ресурс]: Наукова бібліотека Київського національного університету культури і мистецтв. – Режим доступу: http://lib.knukim.edu.ua/proekti-biblioteki/proekt-skarbi-nacii/kosivska-malovana-keramika/ (дата звернення: 10.09.2020).*

Кушнір О. *Гончарська династія Совіздранюків (присвячується 80-річчю Надії Вербівської) [Електронний ресурс]: Кафедра дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. – Режим доступу: https://web.archive.org/ web/ 20160423191150/http:/art-kipdm.if.ua/ 2014/10/14/1028/ (дата звернення: 10.09.2020).*

Лащук Ю. *Гуцульська кераміка / За заг. ред. Н. Д. Манучарової. – Київ: Держбудвидав УРСР, 1956. – 82 с., рис. (серія «Українське народне декоративне мистецтво», вип. 7).*

Молинь В. *До історії викладання художньо-професійних дисциплін у Косівському училищі (1945–1970 рр.) // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип. 33. – 2017. – С. 84–96.*

Молинь В. *Скарбниця гуцульського мистецтва // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск VII. – 2009. – С. 57–66.*

Національний музей народної архітектури та побуту України. *– Фондово-облікова документація. – Акт приймання на постійне зберігання до фондів № 116 від 28.11.1973 р.*

Павлина Цвілик *[Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва. – Режим доступу: http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/tsvilik-pavlina/ (дата звернення: 10.09.2020).*

Павлина Цвілик: а*льбом / Авт.-упоряд. О. Слободян. – Київ: Мистецтво, 1982. – 101 с.: іл.*

Слободян О. *Павлина Цвілик: володарка керамічного царства [Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва. – Режим доступу: http://uartlib.org/pavlina-tsvilik-volodarka-keramichnogo-tsarstva/ (дата звернення: 10.09.2020).*

Соломченко Олексій Григорович *[Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/ Соломченко_Олексій_Григорович (дата звернення: 10.09.2020).*

Сусак І. *Пам'яті Павлини Цвілик. – Гуцульський край. – № 19. – 20.05.2016 [Електронний ресурс]: Іванна Козак-Ділета. Сторінка майстрині. – Режим доступу: https://dileta.kosiv.biz/memory-pavlyna-cvilyk/ (дата звернення: 10.09.2020).*

Цвілик Павлина Йосипівна *[Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/ Цвілик_Павлина_Йосипівна (дата звернення: 18.07.2022).*

Tradition of Kosiv painted ceramics *[Електронний ресурс]: UNESCO. – Режим доступу: https://ich.unesco.org/en/RL/tradition-of-kosiv-painted-ceramics-01456 (дата звернення: 10.09.2020).*

[36] Сусак І. Вказ. праця.

Олена Кохан
кандидат історичних наук
старший науковий співробітник
Національного музею історії України
(Київ, Україна)

Olena Kokhan
Candidate of Historical Sciences (PhD)
Senior Researcher,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

АФІШІ ТА ДОКУМЕНТИ З КОЛЕКЦІЇ НМІУ, ЩО ВИСВІТЛЮЮТЬ ДІЯЛЬНІСТЬ НЕПРОФЕСІЙНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ГУРТІВ КИЄВА В 1920-х РОКАХ

POSTERS AND DOCUMENTS FROM THE COLLECTION OF THE NMHU WHICH ILUCIDATE THE ACTIVITY OF NON-PROFESSIONAL THEATRICAL GROUPS IN KYIV IN THE 1920s

Анотація

Метою статті є висвітлення питання роботи непрофесійних театральних гуртів, що діяли в Києві у 1920-х рр. на основі матеріалів із фондової колекції Національного музею історії України. Зокрема, здійснено огляд афіш, що дають часткове уявлення про репертуар деяких київських театральних гуртків, а також документ, яким регулювався час їхньої роботи.

Ключові слова:

театр, Київ 1920-х рр., Перший залізничний театр, Другий залізничний театр, театр 4-ої артшколи, Софійський гурток любителів російської драми, театральні афіші.

Abstract

The article aims to review the activity of non-professional theaters and theatrical groups in Kyiv in the 1920s based on the documents from the collection of the National Museum of the History of Ukraine. The posters have been reviewed which give a partial idea of the repertoire of some Kyiv theatrical groups as well as the document that regulated the time of their work.

Keywords:

theater, Kyiv in the 1920s, First Railway Theater, Second Railway Theater, Theater of the 4th Art School, Sophia club of Lovers of Russian Drama, theatrical posters.

Постановка проблеми. Стаття присвячена проблемі діяльності непрофесійних театрів і театральних гуртків Києва в перші роки встановлення радянської влади на території України. Здійснено огляд театральних афіш та документів із колекції Національного музею історії України, що частково висвітлюють вказану тему.

Аналіз досліджень і публікацій. Процесам перетворень та змін у культурному житті України у 1920-х рр. присвячена не одна монографія та не одна стаття як українських, так і російських авторів. Пропонована стаття ґрунтується, зокрема, на матеріалах праці Т. О. Комаренко, М. А. Шипович «Влада і літературно-мистецька інтелігенція радянської України: 20-ті роки XX ст.» та монографії В. А. Бабюха «Политическая цензура в советской Украине в 1920–1930-е гг.» У першій роботі авторами проведено комплексне дослідження взаємовідносин між представниками радянської влади та українськими акторами, письменниками, літераторами, художниками та режисерами. Також висвітлено процес реформування культурно-мистецького життя в перші роки існування радянської влади в Україні. Праця поділена на три розділи:

1) загальний огляд проблеми першої половини 1920-х рр.;

2) вплив політики українізації на літературно-мистецьку інтеліген-

ЦІЮ та 3) посилення політичного й ідеологічного тиску на діячів мистецтва й літератури в кінці 1920-х рр.

У той же час, монографія «Политическая цензура в советской Украине в 1920–1930-е гг.» продовжує аналіз політичної ситуації в Україні, зокрема й у контексті роботи діячів культури, не лише у 1920-х рр., а й у 1930-х рр. У ній, на основі архівних документів, проілюстровано, як цензура впливала на книговидавництва, театри, масові заходи, а через них – і на свідомість людей.

Дослідженням діяльності українських театрів у 1920-х рр. займалися такі українські вчені, як О. І. Бонь, Ю. П. Богуцький, Г. С. Брега, С. В. Герегова та багато інших. Чимало цих публікацій зібрано в «Енциклопедії історії України», виданої співробітниками Інституту історії НАН України.

Якщо про відомі професійні театри Києва початку 1920-х рр., такі як «Березіль» і театр імені Т. Шевченка, написано не одну статтю й монографію, то про непрофесійні театри література практично відсутня. Небагато інформації про них можна зустріти в довіднику «Киев. Энциклопедический справочник». У ньому є лише загальна інформація, яка не містить дані про заробітну плату акторів, умови прийому їх до гуртка та багато інших важливих питань, які допомогли б краще зрозуміти мету їхньої діяльності.

У Національному музеї історії України знаходиться лише декілька афіш, із яких можна дізнатися прізвища акторів та режисерів, репертуар та час, коли ставилися вистави.

Виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми. Пропонована стаття заповнює важливу лакуну в українському театрознавстві першої половини XX ст., де переважна більшість праць орієнтується на виміри теоретичні, і де практично відсутні дослідження, в яких явище українського театру Києва доби «Розстріляного відродження», – який, з одного боку у 1920-ті рр. переживав етап свого відродження, а з іншого все більше відчував на собі тиск партійно-ідеологічної цензури, – осмислювалося б у його проекціях на практиці музейної репрезентації тогочасної культури.

Фондова колекція Національного музею історії України, в якій зберігається багато важливих із цього погляду експонатів, дозволяє «прочитати» історію українського театрального життя Києва у 1920-ті рр. як історію іманентного протистояння органічно національного та декретовано партійного, як засадничий конфлікт між вільним творчим самовиявом драматургів, режисерів, акторів та ортодоксальною одновимірністю настанов більшовицьких ідеологів, які й на «театральному фронті», як вони висловлювалися, зводили все розмаїття творчих пошуків театральних митців до потреб обслуговувати утилітарні завдання державної пропаганди.

Формулювання цілей статті. Основними цілями статті є:

1) огляд політичної ситуації в Києві на початку 1920-х рр., що безпосередньо впливала на формування непрофесійних театральних гуртів у місті;

2) огляд діяльності й, частково, репертуару непрофесійних театрів і театральних гуртків, що діяли в місті в зазначений час.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У 1920 р. Українська Народна Республіка офіційно припинила своє існування, відповідно, контроль над усім культурним життям країни перейшов до Народного Комісаріату Освіти, який було створено 29 січня 1919 р. спеціальним декретом тимчасового уряду радянської України. Вже на початку 1920 р. усіх акторів, художників, композиторів та інших працівників культури було взято на облік із метою контролю за їхньою діяльністю й творчістю, а всі театри, кінотеатри, кіностудії тощо було націоналізовано[1].

Наступним кроком радянської влади став вихід постанов і декретів, що надавали можливості для діяльності культурних діячів, а також було встановлено нагороди й звання за їхню успішну роботу. Зокрема, 31 серпня 1920 р. РНК УСРР було прийнято декрет «Про поліпшення становища вчених спеціалістів і заслужених працівників літератури й мистецтва», згідно з яким надавалися можливості для необхідного матеріального забезпечення певних осіб, які були внесені до списку заслужених. Серед театральних діячів до цього списку потрапили М. К. Заньковецька, П. К, Саксаганський, І. О. Мар'яненко та М. І. Донець. У жовтні наступного року урядом УСРР при ВУКСВ (Всеукраїнському комітеті сприяння вченим) було створено спеціальну комісію, до якої ввійшли працівники науки та мистецтва, що займалися питанням покращення матеріальних умов для вчених і митців. Окрім того, урядом УСРР були затверджені почесні звання Заслуженого артиста / художника УСРР та народного артиста / художника УСРР[2]. Протягом 1920-х рр. на території Радянської України діяло 40 літературно-художніх організацій, що об'єднували письменників, художників, музикантів та акторів[3].

Разом із припиненням діяльності більшості українських театрів, що працювали до 1920 р., з'явилися нові, часто непрофесійні. Серед них були три театри зі схожими назвами: Залізничний театр, Перший і Другий залізничні театри, а також театр 4-ої артшколи, Софійський гурток любителів російської драми та інші. В колекції Національного музею історії України знаходиться декілька афіш вказаних театрів початку 1920-х рр.

Залізничний театр було створено в 1918 р. на Солом'янці. Його організатором і режисером став С. В. Кабузан – колишній соліст театру «Соловцов». Колектив театру грав п'єси російської класики та інших зарубіжних авторів, таких як В. Сарду і Б. Томас. Вистави проходили в різних місцях – у Лук'янівському народному домі в театрі «Шутка», в їдальні Головних залізничних майстерень, у Народній аудиторії, а також на товарній станції. Залізничний театр проіснував недовго – до 1919 р[4].

Другий залізничний театр працював впродовж 1918–1927 рр. у Клубі службовців Управління Південно-Західної залізниці, яке розміщувалося на вулиці Хрещатик, 7 у будинку, що не зберігся. Театр був створений Р. Д. Пушечниковим і мав неофіційні назви «Стайня» та «Театр під мостом». У середині 1920-х рр. його було перейменовано на «Український пересувний театр». Протягом 1923–1926 рр. у театрі працювали такі відомі актори як І. Замичковський, П. Саксаганський та М. Садовський. За час діяльності Другого залізничного театру на сценах було зіграно «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Шельменка-денщика» і «Сва-

[1] Комаренко Т. О., Шипович М. А. Влада і літературно-мистецька інтелігенція радянської України: 20-ті роки XX ст. Серія «Історичні зошити». – Київ: Інститут історії України, 1999. – С. 4–5.

[2] Там само. – С. 9–10.

[3] Там само. – С. 22.

[4] Киев. Энциклопедический справочник. Под редакцией А. В. Кудрицкого. Главная редакция Украинской Советской Энциклопедии. – Киев. 1982. – С. 179–180.

тання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького та багато інших п'єс відомих українських письменників[5].

Перший залізничний театр також був створений Р. Д. Пушечниковим навесні 1918 р., а вже в 1923–1924 рр. його було перетворено на колектив художньої самодіяльності Головних залізничних майстерень. Спочатку театр працював у приміщенні колишньої Народної аудиторії на вулиці Бульварно-Кудрявській, 26, а з весни 1919 р. – в їдальні Головних залізничних майстерень. У театрі грали такі актори як М. Бецький, З. Жураховська, М. Комісаров та багато інших. У репертуарі Першого залізничного театру були п'єси: «Зарево», «Рабочая слободка», «Дни нашей жизни» тощо[6].

У 1923 р. керівником Першого залізничного театру став А. М. Бучма — відомий український актор, режисер і педагог. Сам він народився у Львові в сім'ї залізничника й після закінчення чотирикласного училища працював на різних роботах. Після 1917 р. почав навчання в Київському музично-драматичному театрі ім. М. Лисенка, а вже в 1919 р. очолив «Новий Львівський театр». Серед відомих ролей Амвросія Бучми – Джіммі Хіґґінс (в однойменній п'єсі Е. Сінклера), Пузир (у п'єсі «Хазяїн» І. Карпенка-Карого), Дудар (у п'єсі «Диктатура» І. Микитенка) та багато інших. Одними з найвідоміших його режисерських робіт стали кінофільм «За стіною» (1928 р.) та вистави «Назар Стодоля» (1951 р.) і «Наталка Полтавка» (1953 р.)[7].

Як вже було зазначено, в колекції Національного музею історії України зберігається декілька афіш Першого залізничного театру. Одна з них – афіша двох вистав, що відбулися 27 і 28 січня 1923 р. Перша вистава «Дни нашей жизни» – драма в чотирьох діях Л. Андрєєва, друга – «Волна (безпечальная)» – драма в чотирьох діях В. Ришкова. Ці твори, написані в кінці 1900-х рр., були поставлені Філатовим, який і зіграв у них. Серед інших акторів — Баранова, Киселевський, Мацкевич, Нілова та інші[8]. **(Рис. 1)**

Рис. 1.
Афіша Першого залізничного театру від 27 і 28 січня 1923 р.

Друга афіша Першого залізничного театру – за 19 і 20 травня 1923 р. Тоді Любиним було поставлено дві вистави «Без вины виноватые» О. Островського і «Гибель надежды»[9]. **(Рис. 2)**

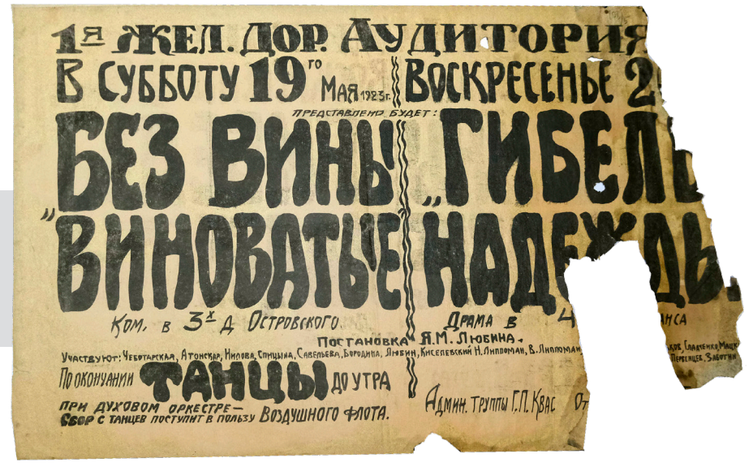
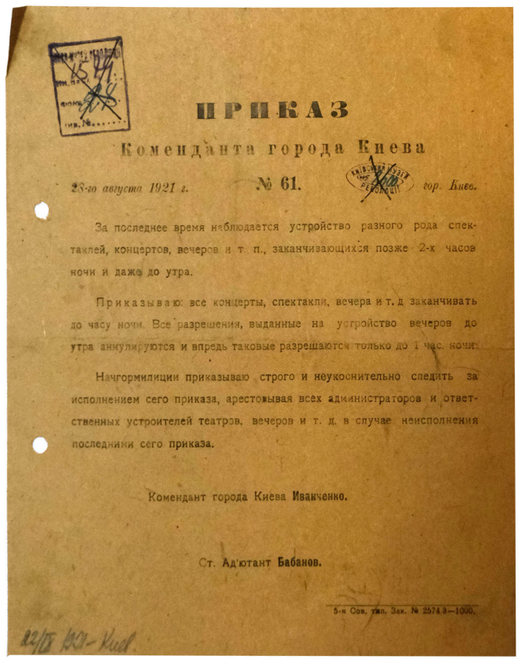


Рис. 2.
Афіша Першого залізничного театру від 19 і 20 травня 1923 р.

Третя афіша – із зазначенням п'єс, що були поставлені 16 і 17 грудня того ж року Фебером – «Шут на троне» і «Трактирша»[10]. **(Рис. 3)**

[5] Там само. С. 109.
[6] Там само. С. 427–428.
[7] Брега Г. С. Бучма Амвросій Максиміліанович // Енциклопедія історії України. Т. 1: А–В / Редколегія: В. А. Смолій (голова) та інші. НАН України. Інститут історії України. – Київ: «Наукова думка», 2003. – С. 421.
[8] Афіша Першого залізничного театру від 27 і 28 січня 1923 р. // Національний музей історії України. Фонди. До ЛД-1708.
[9] Афіша Першого залізничного театру від 19 і 20 травня 1923 р. // Національний музей історії України. Фонди. До ЛД-1708.
[10] Афіша Першого залізничного театру від 16 і 17 грудня 1923 р. // Національний музей історії України. Фонди. До ЛД-1708.

Рис. 3.
Афіша Першого залізничного театру від 16 і 17 грудня 1923 р.


ПРИКАЗ
Коменданта города Киева
28-го августа 1921 г. № 61. гор. Киев.

За последнее время наблюдается устройство разного рода спектаклей, концертов, вечеров и т. п., заканчивающихся позже 2-х часов ночи и даже до утра.

Приказываю: все концерты, спектакли, вечера и т. д заканчивать до часу ночи. Все разрешения, выданные на устройство вечеров до утра аннулируются и впредь таковые разрешаются только до 1 час. ночи.

Начгормилиции приказываю строго и неукоснительно следить за исполнением сего приказа, арестовывая всех администраторов и ответственных устроителей театров, вечеров и т. д. в случае неисполнения последними сего приказа.

Комендант города Киева Иванченко.

Ст. Адъютант Бабанов.

5-я Сов. тип. Зак. № 2574.8—1000.

Рис. 4.
«Приказ коменданта города Киева № 61» від 28 серпня 1921 р.

Усі вистави із вказаних вище афіш, починалися о 8 годині вечора, а після їхнього завершення відбувалися танці під гру оркестру духової музики, що тривали до ранку. З огляду на це, варто зазначити, що ще 28 серпня 1921 р. у Києві вийшов наказ за підписами коменданта і старшого ад'ютанта міста із забороною проведення вистав, концертів, творчих вечорів та інших подібних заходів пізніше першої години ночі – чого не бачимо на афішах Першого залізничного театру, опублікованих на два роки пізніше виходу цього наказу. Всіх, хто порушував цей наказ, мали арештовувати. **(Рис. 4)**[11]

Серед названих непрофесійних театрів Києва лише Другий залізничний театр працював до 1927 р., Залізничний та Перший залізничний театри припинили свою діяльність ще на початку 1920-х рр. Декілька акторів цих театрів, після їхнього закриття, створили 4-ту артшколу, що й зазначено на афішах, представлених у колекції музею. Ця продовжувала давати вистави у другій половині 1920-х рр. у Кадетському гаю міста Києва.

У колекції Національного музею історії України знаходяться дві афіші трупи акторів-залізничників 4-тої артшколи: афіша комедії у чотирьох діях «Хорошо сшитый фрак». **(Рис. 5)**[12] і афіша двох драм «Обрыв» і «Пламя». **(Рис. 6)**[13] Вистави починались о дев'ятій годині вечора і, так само, як і бачимо в афішах Першого залізничного театру, після завершення вистав, під музику духового оркестру залізничників, тривали танці до ранку, незважаючи на жодні заборони.

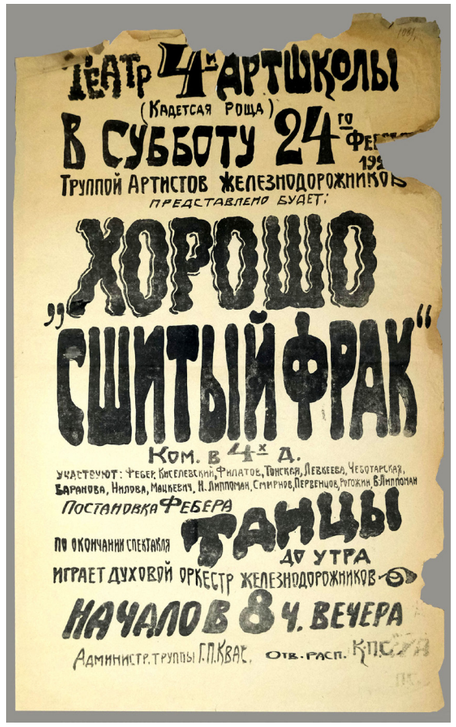


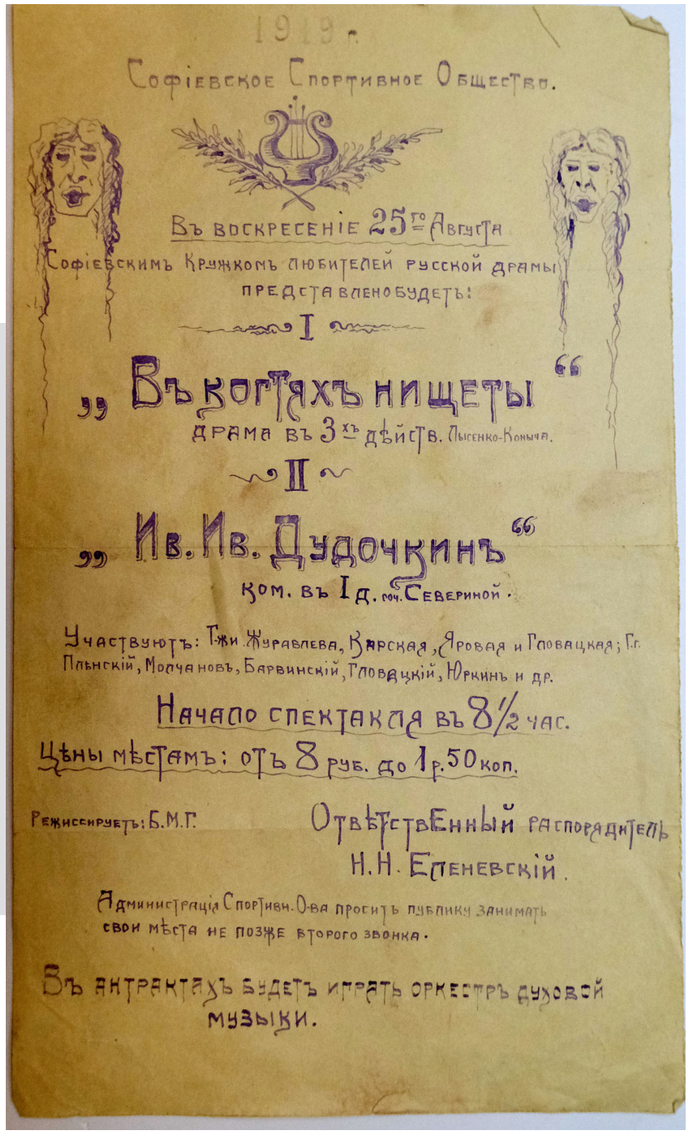
Рис. 5.
Афіша театру 4-ої артшколи. 1920-ті рр.

Рис. 6.
Афіша театру 4-ої артшколи. 1920-ті рр.

[11] «Приказ коменданта города Киева № 61» від 28 серпня 1921 р. // Національний музей історії України. Фонди. Л-1559.

[12] Афіша театру 4-ої артшколи. 1920-ті рр. // Національний музей історії України. Фонди. До ЛД-1708.
[13] Афіша театру 4-ої артшколи. 1920-ті рр. // Національний музей історії України. Фонди. До ЛД-1709.

Ще одним театральним гуртком, створеним у 1919 р., був Софійський гурток любителів російської драми, актори якого ставили вистави в колишньому «Домі Бергоньє», збудованому в 1875 р. У колекції Національного музею історії України знаходиться афіша двох вистав цього гуртка: «В когтях нищеты» і «Ив. Ив. Дудочкин», що відбулися 25 серпня 1919 р. На афіші зазначено, що початок першої вистави відбувся о 8:30, а в антрактах грав оркестр духової музики. **(Рис. 7)**[14] Сьогодні в цьому будинку знаходиться Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки.


1919 г.

Софіевское Спортивное Общество.

Въ воскресенiе 25го Августа

Софіевскимъ Кружкомъ любителей русской драмы

представленобудетъ:

I

„Въ когтяхъ нищеты"

драма въ 3хъ дѣйств. Лысенко-Конычи.

II

„Ив. Ив. Дудочкинъ"

ком. въ 1 д. соч. Севериной.

Участвуютъ: Тжи Журавлева, Варская, Яровая и Головацкая; Гг. Пльнскій, Молчановъ, Барвинскій, Головацкій, Юркинъ и др.

Начало спектакля въ 8½ час.

Цѣны мѣстамъ: отъ 8 руб. до 1р. 50 коп.

Режиссируетъ: Б.М.Г. Отвѣтственный распорядитель Н.Н. Еленевскій.

Администрація Спортивн. О-ва проситъ публику занимать свои мѣста не позже второго звонка.

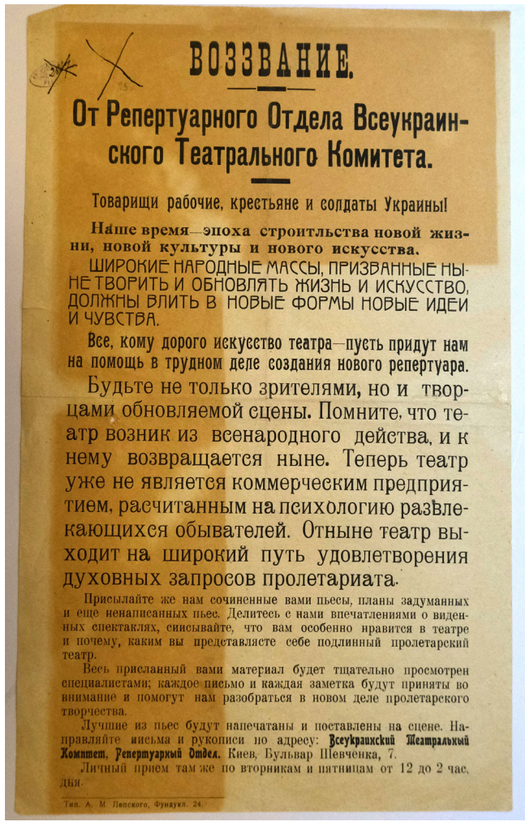
Въ антрактахъ будетъ играть оркестръ духовой музыки.

Рис. 7.
Афіша Софійського гуртка любителів російської драми

[14] Афіша Софійського гуртка любителів російської драми // Національний музей історії України. Фонди Л-3581.

Як можемо бачити із назв театральних гуртків, вони спонукали людей робітничих професій активно долучатися до творчості. Ще на початку лютого 1919 р. при Відділі мистецтв Народного Комісаріату Праці було створено Всеукраїнський театральний комітет, який займався організацією театрів на території УСРР. Важливим завданням Комітету був підбір театрального репертуару у відповідності до тогочасного «соціального й психологічного духу»[15].

У колекції Національного музею історії України знаходиться звернення Репертуарного відділу Всеукраїнського театрального комітету до робітників, селян та солдатів України з проханням надсилати їм готові п'єси і плани задуманих, але ще не написаних п'єс за адресою: м. Київ, бульвар Тараса Шевченка, 7. Найкращі ж п'єси обіцяли друкувати і ставити на сцені, оскільки, за їхніми словами: «Отныне театр выходит на широкий путь удовлетворения духовных запросов пролетариата». **(Рис. 8)**[16]


ВОЗЗВАНИЕ.

От Репертуарного Отдела Всеукраинского Театрального Комитета.

Товарищи рабочие, крестьяне и солдаты Украины!

Наше время—эпоха строительства новой жизни, новой культуры и нового искусства.

ШИРОКИЕ НАРОДНЫЕ МАССЫ, ПРИЗВАННЫЕ НЫНЕ ТВОРИТЬ И ОБНОВЛЯТЬ ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО, ДОЛЖНЫ ВЛИТЬ В НОВЫЕ ФОРМЫ НОВЫЕ ИДЕИ И ЧУВСТВА.

Все, кому дорого искусство театра—пусть придут нам на помощь в трудном деле создания нового репертуара.

Будьте не только зрителями, но и творцами обновляемой сцены. Помните, что театр возник из всенародного действа, и к нему возвращается ныне. Теперь театр уже не является коммерческим предприятием, расчитанным на психологию развлекающихся обывателей. Отныне театр выходит на широкий путь удовлетворения духовных запросов пролетариата.

Присылайте же нам сочиненные вами пьесы, планы задуманных и еще ненаписанных пьес. Делитесь с нами впечатлениями о виденных спектаклях, сиисывайте, что вам особенно нравится в театре и почему, каким вы представляете себе подлинный пролетарский театр.

Весь присланный вами материал будет тщательно просмотрен специалистами; каждое письмо и каждая заметка будут приняты во внимание и помогут нам разобраться в новом деле пролетарского творчества.

Лучшие из пьес будут напечатаны и поставлены на сцене. Направляйте письма и рукописи по адресу: **Всеукраинский Театральный Комитет, Репертуарный Отдел.** Киев, Бульвар Шевченка, 7.

Личный прием там же по вторникам и пятницам от 12 до 2 час. дня.

Тип. А. М. Лапского, Фундукл. 24.

Рис. 8.
Афіша Софійського гуртка любителів російської драми

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Підсумовуючи, можемо сказати, що на початку 1920-х рр., у зв'язку зі зміною влади в Україні та впровадженням нової ідеології, суттєво змінюється й репертуар українських театрів, зокрема й київських. У цей час у Києві, так само як і в інших містах України, почали з'являтися невеликі непрофесійні театри й театральні гуртки, що залучали людей робітничих професій до участі в них.

Перспектива подальших досліджень бачиться у створенні виставкового, а в перспективі й експозиційного проекту, який би пов'язав українське театральне

[15] Бабюх В. А. Политическая цензура в советской Украине в 1920–1930-е гг. монография // М-во образ. и науки России, Казан. нац. исслед. технол. ун-т. – Казань: издательство КНИТУ, 2012. – С. 89.
[16] «Воззвание от Репертуарного Отдела Всеукраинского Театрального Комитета» // Національний музей історії України. Фонди. Л-1497.

життя Києва 1920-х рр. із цілим процесом переходу української культури від етапу домодерного до періоду індустріального й навіть авангардного. Цей процес відбувався, з одного боку, в умовах надзвичайно творчого піднесення, спричиненого енергетикою пробудженого Українською революцією соціуму, який розпочав інтенсивний етап свого націєтворення, з іншого – це відбувалося в умовах дедалі зростаючого тиску імперського центру, який, використовуючи марксистську риторику, по суті прагнув повернути українську культуру, і театр зокрема, у ситуацію передреволюційну, коли український театр мав обслуговувати лише «нижчі поверхи» соціальних запитів, зосереджуючись на етнографізмі, огрубленій кумедності, фальшивій романтиці. У такий спосіб, подальші дослідження в цьому напрямі мають з'ясувати ті механізми, за допомогою яких Кремль, формально визнаючи право української культури, і зокрема українського театру, на існування, фактично повертав усе в добу Емського циркуляру.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Афіша Першого залізничного театру від 27 і 28 січня 1923 р. *// Національний музей історії України. Фонди. ЛД-1708.*

Афіша Першого залізничного театру від 19 і 20 травня 1923 р. *// Національний музей історії України. Фонди. До ЛД-1708.*

Афіша Першого залізничного театру від 16 і 17 грудня 1923 р. *// Національний музей історії України. Фонди. До ЛД-1708.*

Афіша Софійського гуртка любителів російської драми *// Національний музей історії України. Л-3581.*

Афіша театру 4 ої артшколи. 1920 ті рр. *// Національний музей історії України. Фонди. До ЛД-1708.*

Афіша театру 4 ої артшколи. 1920-ті рр. *// Національний музей історії України. Фонди. До ЛД-1709.*

Бабюх В. А. *Политическая цензура в советской Украине в 1920–1930-е гг. монография // М-во образ. и науки России, Казан. нац. исслед. технол. ун-т. – Казань: издательство КНИТУ, 2012. – С. 89.*

Брега Г. С. *Бучма Амвросій Максиміліанович. С. 421 // Енциклопедія історії України. Т. 1: А–В / Редколегія: В. А. Смолій (голова) та інші. НАН України. Інститут історії України. – Київ: «Наукова думка», 2003. – 688 с.*

«Воззвание от Репертуарного Отдела Всеукраинского Театрального Комитета» *// Національний музей історії України. Фонди. Л-1497.*

Киев. Энциклопедический справочник. *Под редакцией А. В. Кудрицкого. Главная редакция Украинской Советской Энциклопедии. – Киев. 1982. – 704 с.*

Комаренко Т. О., Шипович М. А. *Влада і літературно-мистецька інтелігенція радянської України: 20-ті роки XX ст. Серія «Історичні зошити». – Київ: Інститут історії України, 1999. – 63 с.*

«Приказ коменданта города Киева № 61» від 28 серпня 1921 р. *// Національний музей історії України. Фонди. Л-1559.*

Наталія Кошова
наукова співробітниця
науково-дослідного відділу збереження фондів
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Nataliia Koshova
Research Fellow,
Research Department of Preservation of Funds,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ЛЮБОМИР РИХТИЦЬКИЙ – ТВОРЕЦЬ ПІДПІЛЬНОЇ ПОШТИ УКРАЇНИ: ФІЛАТЕЛІЯ ППУ В УКРАЇНСЬКИХ МУЗЕЙНИХ ФОНДАХ

LIUBOMYR RYKHTYTSKYI AS A CREATOR OF THE UNDERGROUND POST OF UKRAINE (UPU): UPU'S PHILATELY IN UKRAINIAN MUSEUM FUNDS

Анотація

У статті висвітлено життя і діяльність Любомира Рихтицького, який пов'язав своє життя і творчість еміграційного періоду з культурно-національним відродженням України. Розглянуто важливий аспект його діяльності, що стосується створення Підпільної Пошти України, а також колекції і виставки філателії ППУ в різних музеях України.

Ключові слова:
українська еміграція в ХХ ст., Національний музей історії України, філателія.

Abstract

The article elucidates the life and activities of Liubomyr Rykhtytskyi, who devoted his life and work during the emigration period to the cultural and national revival of Ukraine. An important aspect of his activity, which relates to the creation of the Underground Post of Ukraine, as well as the collections and exhibitions of philately of the UPU in various museums of Ukraine are considered.

Ключові слова:
Ukrainian emigration in the 20th century, National Museum of the History of Ukraine, philately.

Мета розвідки – привернути увагу до багатогранної діяльності відомого культурного діяча української діаспори, письменника, журналіста, кіносценариста, видавця Любомира Рихтицького та акцентувати на важливій ролі, яку відіграла створена ним Підпільна Пошта України (далі ППУ) у просуванні української державницької ідеї у світі.

Завдання дослідження – уточнити біографічні дані Л. Рихтицького; продемонструвати на прикладі колекцій та виставкових проєктів окремих музеїв України те, як тематика Підпільної Пошти України – цього недержавного видавництва, відгукуючись на важливі події історії України та вшановуючи визначних осіб у її історії, сприяла консолідації української діаспори в її боротьбі за незалежну Україну.

Актуальність статті – філателія ППУ була важливою ідеологічною зброєю в щоденній боротьбі за майбутню незалежну українську державу, за збереження української ідентичності, мови й культури в діаспорі. Численні виставки і колекції музеїв України є свідченням тих зусиль, що доклали діячі української діаспори, й зокрема Л. Рихтицький, для відродження вільної України.

Л. Рихтицький відомішій як автор романів, повістей, оповідань, кіносценаріїв, а також як журналіст і публіцист. Видавництва української діаспори за кордоном випустили 26 томів його творів[1]. Літературну творчість Л. Рихтицького в Україні почали досліджувати після 1990 р. Проте недостатньо відомою залишається його графічна творчість та роль у творенні і становленні ППУ, для потреб якої він залучав відомих українських художників, і сам малював марки.

Енциклопедія українознавства не містить окремої статті про нього. Є лише згадка в статті «Філателія» в абзаці, присвяченому ППУ: «керівник Л. Рихтицький». У Вікіпедії можна знайти статтю про Степана Любомирського (псевдонім Л. Рихтицького), проте згадки про ППУ немає. В Енциклопедії української діаспори у статті, присвяченій діячеві, є лише згадка про створену ним серію поштових марок «Української підпільної Пошти»[2]. До того, що про філателістичну діяльність і графіку Л. Рихтицького мало

[1] Любомир Рихтицький (Степан Любомирський) [Електронний ресурс]: Дрогобиччина. Вікова спадщина. – Режим доступу: https://drohobychyna.com.ua/section/osobistosti/lyubomir-rihtickiy-stepan-lyubomirskiy/ (дата звернення: 26.12.2021).

[2] У «Енциклопедії українознавства» міститься згадка про Любомира Рихтицького як керівника ППУ, див.: Кікта С. Філателія. Підпільна Пошта України (ППУ) // Енциклопедія українознавства: словникова частина / Гол. ред. В. Кубійович. – Т. 9. – Львів, 2000. – С. 3507; Любомирський Степан. [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD (дата звернення: 22.12.2021); Рихтицький Любомир // Енциклопедія української діяспори: у 7-ми томах, 4-х книгах / Гол. ред. Василь Маркусь; Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці. – Т. 1: Сполучені Штати Америки. Кн. 2. – Нью-Йорк–Чикаго, 2012. – С. 332.

знають, спричинився і він сам. Представник української діаспори, художник і мистецтвознавець Богдан Стебельський згадує, що коли він, готуючи матеріал до 60-річчя діяча, звернувся до Л. Рихтицького з письмовим проханням написати дещо про себе і про свій шлях, той у своїй лаконічній відповіді нічого не згадав про ППУ[3].

Найбільш інформативним і ілюстрованим джерелом про керівника ППУ та його діяльність є видання «Літопис УПА. Підпільна пошта України», т. 4.

У колекції Національного музею історії України у групі «Філателія»[4] зберігається значна кількість марок і наліпок ППУ. Після здобуття Україною незалежності музейне зібрання поповнилося колекціями марок: від Президента УНР в екзилі Миколи Плав'юка, від співорганізатора ППУ, відомого діяча української діаспори, воїна УПА Степана Ґоляша – через колишнього командувача УПА Василя Кука. Пізніше надійшли марки від Фундації ім. О. Ольжича в м. Києві. Музейна колекція складається з великих і малих аркушів, поштових блоків, марок та наліпок. На всіх предметах зібрання зазначено «Підпільна Пошта України».

Окрім Національного музею історії України, марки й блоки ППУ зберігаються у фондах Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького[5], в Національному музеї історії України у Другій світовій війні[6], в інших українських музеях, збірки яких поповнювалися здебільшого завдяки приватним колекціям, переданим у дар – наприклад, Музеєві визвольних змагань Прикарпатського краю[7]. А Тернопільському обласному краєзнавчому музею марки подарував співорганізатор ППУ, відомий діяч української діаспори С. Ґоляш[8]. Також Івано-Франківський краєзнавчий музей у своїх фондах зберігає марки, видані у вигляді великих та малих аркушів, поштових блоків, зчіпок і марок із купонами[9]. За останні роки деякі музеї до низки «круглих дат»: на відзначення подій Української Революції 1917–1921 рр., річниці загибелі Р. Шухевича, підготували різні тематичні виставки, і частину експозицій складали марки ППУ. Найактивніше проявили себе музеї Тернополя. Згаданий краєзнавчий музей сформував філателістичну збірку, присвячену 100-річчю перших поштових марок України[10], а для деяких виставок заклад залучає приватні колекції[11]. А Тернопільський обласний художній музей використав приватну колекцію для своєї експозиції філателістичних знаків із серії «Підпільна Пошта України»[12]. Оновив свою виставку «Волинь в Українській революції 1917–1921 років» і Волинський краєзнавчий музей[13]. Марки й листівки ППУ присвячені Листопадовому зриву 1 листопада 1918 р. та проголошенню у Львові ЗУНР. Музей історії міста Києва до 100-річчя української марки підготував із матеріалів своїх фондів виставку, частину якої було присвячено історії та меті ППУ[14]. Експозицію[15] з фондової збірки Музею історії м. Болехова імені Романа Скворія виклали в інтернет у вільний доступ. 2019 р. у Львові Укрпошта організувала спецпогашення марок до 70-річчя з дня створення ППУ і 101-шої річниці утворення ЗУНР[16]. Також погашення марок і конвертів відбулося в день 100-річчя Л. Рихтицького – 21 квітня 2021 р., на його батьківщині, у Дрогобичі[17]. Діяч зображений на марках і конвертах у молодому та старшому віці. Здійснив видання засновник і виконавець авторського проєкту «Козацька пошта» Андрій Пилюх.

[3] Любомирський Степан (Любомир Рихтицький 1921–1983) [Електронний ресурс]: Національна історична бібліотека України. – Режим доступу: https://nibu.kyiv.ua/exhibitions/438/ (дата звернення: 20.11.2021).

[4] Філателія [Електронний ресурс]: Національний музей історії України. – Режим доступу: https://nmiu.org/fondy-muzeiu/obrazotvorche-mystetstvo/filateliia (дата звернення: 26.12.2021).

[5] Денисова Т. Прапори українського чорноморського флоту у виданнях підпільної пошти України зі збірки національного музею у Львові ім. А. Шептицького [Електронний ресурс]: Флот Української Держави та УНР в 1917–1921 рр. – Режим доступу: https://sites.google.com/site/navalhistoryofukraine/tradiciie/denisova-t-prapori-ukraienskogo-cornomorskogo-flotu-u-vidannah-pidpilnoie-posti-ukraieni-zi-zbirki-nacionalnogo-muzeu-u-lvovi-im-a-septickogo (дата звернення: 22.12.2021).

[6] Український визвольний рух у колекції поштових марок [Електронний ресурс]: Національний музей історії України у Другій світовій війні. – Режим доступу: https://collections.warmuseum.kiev.ua/theme/Warmus/pages/history/ (дата звернення: 12.12.2021).

[7] Визвольних змагань Прикарпатського краю Музей [Електронний ресурс]: Енциклопедія Сучасної України. – Режим доступу: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=33970 (дата звернення: 26.12.2021).

[8] У музеї Тернополя представлені унікальні марки часів УПА (фото) [Електронний ресурс]: Тернополяни. – Режим доступу: https://ternopoliany.te.ua/zhittya/51676-u-muzei-ternopolia-predstavleni-unikalni-marky-chasiv-upa-foto (дата звернення: 12.12.2021).

[9] Виставка «Українська філателія. Підпільна Пошта України» [Електронний ресурс]: Галицький кореспондент. – Режим доступу: https://gk-press.if.ua/vystavka-ukrayinska-filateliya-pidpilna-poshta-ukrayiny (дата звернення: 26.12.2021).

[10] Поштові символи держави [Електронний ресурс]: Тернопільський обласний краєзнавчий музей. – Режим доступу: https://tokm.com.ua/novyny/poshtovi-symvoly-derzhavy.html (дата звернення: 26.12.2021).

[11] У Тернопільському музеї відкрили виставку до 100-річчя Української революції [Електронний ресурс]: облаСТь. – Режим доступу: https://oblast-te.com.ua/u-ternopilskomu-muzeyi-vidkryly-vystavku-do-100-richchya-ukrayinskoyi-revolyucziyi/ (дата звернення: 26.12.2021).

[12] Філателістичну виставку до 70-ї річниці загибелі Романа Шухевича відкрили в Тернополі [Електронний ресурс]: Суспільне мовлення України. – Режим доступу: https://suspilne.media/17865-pidpilna-posta-ukraini-cu-seriu-marok-mozna-pobaciti-na-filatelisticnij-vistavci-v-ternopoli/ (дата звернення: 26.12.2021).

[13] Волинський краєзнавчий музей запрошує філателістів та всіх небайдужих до історії України відвідати оновлену виставку «Волинь в Українській революції 1917–1921 років» [Електронний ресурс] Волинська обласна державна адміністрація. Офіційний сайт. – Режим доступу: https://voladm.gov.ua/article/volinskiy-krayeznavchiy-muzey-zaproshuye-filatelistiv-ta-vsih-nebayduzhih-do-istoriyi-ukrayini-vidvidati-onovlenu-vistavku-volin-v-ukrayinskiy-revolyuciyi-19171921-rokiv/ (дата звернення: 26.12.2021).

[14] «Україна – Київ: поштові знаки». Виставка / «Ukraine – Kiev: postsigns». Exhibition [Електронний ресурс]: Музей історії міста Києва. – Режим доступу: http:www.kyivhistorymuseum.org/uk/vystavkovi-proekty/poshtovi-znaki.html (дата звернення: 26.12.2021).

[15] Онлайн-виставка марок з фондозбірки музею «Підпільна пошта України» [Електронний ресурс]: Музей історії м. Болехова ім. Романа Скворія. – Режим доступу: https://museum.bolekhiv-rada.gov.ua/photo-gallery/136-onlajn-vistavka-marok-z-fondozbirki-muzeju-pidpilna-poshta-ukrayini.html (дата звернення: 16.12.2021).

У 2021 р. тривало створення експозицій і організація заходів, якими вшановували пам'ять керівника ППУ. На виставці із приватної колекції доцента Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Володимира Галика було представлено зубковані та незубковані блоки марок ППУ із зображенням Івана Франка (серії «Франко-Революціонер», «Франко-Каменяр» та «Франко-Мойсей»), видані до 50-х роковин від смерті письменника 1966 р. в Німеччині[18]. До Дня незалежності України родина американського професора українського походження Володимира Пилишенка подарувала Центральній міській бібліотеці м. Дніпра унікальну колекцію марок, зокрема, й марки ППУ, присвячені річницям заснування ОУН[19]. До речі, 2019 р. В. Пилишенко подарував територіальній громаді м. Дніпра свою величезну15-тисячну бібліотеку, на базі якої створили Бібліотеку української діаспори імені сенатора Джона Маккейна[20].

На 2022 р. заплановано видання великого кольорового каталогу марок ППУ на 437 сторінок, яке готує австралієць українського походження, віцепрезидент Союзу українських філателістів та нумізматів Георгій Федик[21].

Л. Рихтицький і заснована ним ППУ міцно пов'язані. Як пише Зенон Боровець, діяч був «її промотором і невтомним трудівником <...>, із смертю якого у 1983 р. Підпільна Пошта припинила своє існування»[22].

ППУ – це пошта бездержавного українського народу. Українці створили декілька таких поштових «відомств» на волонтерських засадах. Ці організації стали своєрідною альтернативою державної поштової служби та виконували одну із властивих класичній пошті функцій – графічну пропаганду своєї країни та її досягнень через марки. Головну ж функцію – оплату пересилань, здійснювали державні поштові відомства тих країн, у яких масово опинилися українці після воєнних лихоліть і вимушеної політичної еміграції. Все ж ППУ зуміла досягти того, що українські емігранти мали можливість наклеювати на конверти поряд із офіційними державними марками також марки ППУ: «В очах української діаспори це виглядало, наче ППУ "орендує" поштові структури вільних держав світу. При цьому кожен, хто розповсюджував чи використовував марки ППУ, чітко усвідомлював, що таким чином він складає кошти для матеріальної підтримки підпілля ОУН і збройної визвольної боротьби на теренах України. ППУ була єдиною у світі підпільною поштою, яка справно функціонувала!»[23]

Таким чином світ дізнавався про існування окупованої Москвою України та її підневільного статусу. І в цьому – велика заслуга Л. Рихтицького, С. Ґоляша та їхніх однодумців. ППУ заснували 1949 р. в Мюнхені в межах Закордонного поштового відділу, який був складовою Закордонних частин Організації українських націоналістів-революціонерів (ОУН-р). Для випуску марок і блоків використовували друкарні, що діяли в різних містах американської окупаційної зони: Мюнхені, Реґенсбурзі, Новому Ульмі, Зальцбурзі. І, як зазначає Т. Денисова, «якість кольорових фарб, друку, інших технічних характеристик видань свідчить про добре обладнання друкарень і фаховість їхнього персоналу»[24].

Зацікавлення випуском українських марок на еміграції зародилося в Л. Рихтицького 1946 р. під час перебування в таборі для військовополонених британських військ біля італійського містечка Ріміні. Його та інших вояків Української дивізії «Галичина» відправили туди на тимчасове поселення до вирішення їхньої подальшої долі Організацією Об'єднаних Націй. Саме тоді Л. Рихтицький став членом новоствореного Товариства українських філателістів-вояків «Український філателіст». Дуже швидко означена організація розрослася до понад 100 осіб. Перші марки і блок надрукували 19 серпня 1946 р., вони містили напис «Українська таборова пошта – Італія». Загалом у Ріміні до закриття табору в червні 1947 р. видали 28 марок і один блок. Про українські таборові марки відгукувалися тодішні італійські, французькі й англійські видання, зокрема італійський філателістичний місячник «Іль Франкоболльо»[25]. Українці – учасники національно-визвольних змагань, були інтерновані як вояки Першої української дивізії Української національної армії. Дуже швидко на території знищеного військового аеродрому спорудили церкву, театр, різні майстерні.

[16] До 101-ї річниці ЗУНР у Львові погасили марку (фото) [Електронний ресурс]: Вголос. Інформаційне агентство. – Режим доступу: https://vgolos.ua/news/do-101-yi-richnytsi-zunr-u-lvovi-pogasyly-marku-foto_1096895.html (дата звернення: 26.12.2021).

[17] Головкевич М. Сьогодні минає 100 років від дня народження Любомира Рихтицького [Електронний ресурс]: Фейсбук. – Режим доступу: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2924577867856491&id=100009129181833 (дата звернення: 26.12.2021).

[18] Виставка «Франкіана у поштовій і непоштовій марці в Україні та закордоном» [Електронний ресурс]: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – Режим доступу: https://dspu.edu.ua/news/vystavka-frankiana-u-poshtovij-i-neposhtovij-marci-v-ukrayini-ta-zakordonom/ (дата звернення: 26.12.2021).

[19] Філатов: «До Дніпра прибуде унікальна колекція марок, що охоплює останні 120 років української історії [Електронний ресурс]: Дніпро. Дніпровська міська рада. – Режим доступу: https://dniprorada.gov.ua/uk/articles/item/46016/filatov-do-dnipra-pribude-unikalna-kolekciya-marok-scho-ohoplyue-ostanni-120-rokiv-ukrainskoi-istorii (дата звернення: 26.12.2021).

[20] Бібліотека української діаспори імені сенатора Джона Маккейна [Електронний ресурс]: Дніпровські міські публічні бібліотеки. Департамент гуманітарної політики. – Режим доступу: http://www.library.dp.ua/?id=61 (дата звернення: 26.12.2021).

[21] Алін А. Через 21 місяць я радий повідомити, що 1 етап каталогу Підпільної пошти України (ППУ) завершено... [Електронний ресурс]: Київське товариство філателістів. Фейсбук-сторінка. – Режим доступу: https://www.facebook.com/ukraineundergroundpost/posts/437123981141724 (дата звернення: 26.12.2021).

[22] Боровець З. Вступне слово // Підпільна пошта України. Літопис УПА. – Т. 47 / Ред. З. Боровець. – Торонто–Львів: Літопис УПА, 2009. – С. 7 [Електронний ресурс]: Чтиво. Електронна бібліотека. – Режим доступу: https://shron2.chtyvo.org.ua/Litopys_UPA/Tom_47_Pidpilna_Poshta_Ukrainy.pdf (дата звернення: 26.12.2021).

[23] Там само. – С. 8–9.

[24] Денисова Т. Вказ. праця.

Там, крім випуску марок, Л. Рихтицький займався літературною діяльністю, був відповідальним редактором і фейлетоністом новоствореної газети «Життя в таборі», малював[26]. Переїхавши з Італії до німецького міста Реґенсбурґа, він почав навчатися водночас на двох факультетах, і в 1949 р. доля звела його з відомим філателістом, також українцем, Юліяном Максимчуком. Як згадує С. Ґоляш, Л. Рихтицький прислухався до порад нового знайомого, і, мабуть, під його впливом заснував ППУ. Вже до кінця 1949 р. з'явилися чотири марки, присвячені ОУН, фірмовий листовий папір і власна урядова печатка[27].

Життєвий шлях Л. Рихтицького розпочався в Дрогобичі, коли Галичина стала частиною міжвоєнної Польщі. Уродженець цього давнього міста закінчив місцеву народну школу і дрогобицьку гімназію, після чого вирушив до Львова продовжувати навчання. Щодо інформації про навчальний заклад, до якого вступив юнак, є розбіжності в Енциклопедії української діаспори, Вікіпедії, «Літописі УПА» та на сайті бібліотеки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка[28].

Під час Другої світової війни 22-річний Л. Рихтицький пішов добровольцем боротися за незалежну Україну у складі дивізії СС «Галичина». Відразу, в липні 1943 р., почав інше навчання – артилерійський вишкіл для старшин неподалік від Праги. Після війни він опинився в італійських таборах. Звільнившись від статусу військовополоненого та ставши вільною людиною, переїхав до Німеччини, де поринув у свою майже безперервну роботу з ППУ аж до своєї раптової смерті 1983 р.

Німецький період життя і діяльності Л. Рихтицького тривав не дуже довго. На початку 1950-х рр. він із родиною переїхав у США – спочатку в Детройт, а згодом у Чикаго. В Америку перебрався і С. Ґоляш. Саме там діяльність ППУ завдяки злагодженій і самовідданій роботі цих двох українців досягла найбільшого розквіту.

Це простежується за ритмом появи видань ППУ. За підрахунками Олександра Малицького, найбільша кількість з'явилася у три роки поспіль: 1967 р. – 34, 1968 р. – 48 (найбільша річна кількість видань) і 1969 р. – 35. Після 1973 р. відбувся стрімкий спад, по 1–2 видань. Зокрема, 1981 р. побачило світ одне видання, наступного – жодного, а в рік смерті Л. Рихтицького – також одне[29].

Останнє видання присвятили 40-річчю з часу заснування Антибільшовицького блоку народів[30], створеного з ініціативи ОУН-р.

Щодо кількості надрукованого за увесь час є незначні розбіжності. С. Ґоляш подає такі дані випусків марок: «453 свої видання, в цьому майже 4000 марок, частина яких була на близько 500 пропам'ятних блоках»[31].

Редактор американського часопису «Свобода» – найдавнішої у світі українськомовної газети, письменник Лев Хмельковський пише про «близько 7000 марок (враховуючи й різновиди), а основних типів – 3.700, а ще 470 пропам'ятних блоків»[32].

Л. Рихтицький залучив до виготовлення марок визначних митців, які творили славу українського малярства у вільному світі: Святослава Гординського, Едварда Козака, Михайла Черешньовського, Роберта Лісовського, Мирона Білинського, Юрія Костіва, Михайла Курила, Мирона Левицького, Михайла Дмитренка, Степана Короленка[33] та інших.

Творці ППУ вважали, що виготовлення та видання марок, наліпок, блоків є продовженням їхньої боротьби за майбутню вільну Україну, звільнення її від окупації Радянського Союзу, проти національного гноблення і русифікації. Про це свідчить тематика марок ППУ. Недаремно Л. Рихтицький із однодумцями звернулися до українців з-поза «залізної завіси»: «Ваші діти навчатимуться історії України і її боротьби із марок ППУ!»[34].

Окрім важливої філателістичної діяльності, видавець був активним і у громадському житті української еміграції – долучався до багатьох українських суспільно-політичних і культурних організацій. Був членом об'єднання українських письменників, митців, акторів, журналістів, науковців за кордоном – «Асоціації діячів української культури»[35], комбатантської організації «Братство колишніх вояків 1-ї Української дивізії Української національної армії».

[25] Ріміні 1945–1947. Перша українська дивізія Української національної армії у британському полоні в Італії: матеріали до історії дивізії / Упоряд. В. Ревуцький; Братство українських вояків 1-ої української дивізії УНА; Головна управа. – Збірник II. – Київ: Смолоскип, 2005. – С. 219, 220, 241, 223.

[26] Там само. – С. 83, 85, 131, 134, 191–203; Елерсон С. Сон літньої ночі. – Ріміні: Життя в таборі, 1946. – 72 с. [Електронний ресурс]: Diasporiana.org.ua. Електронна бібліотека. – Режим доступу: https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/21703/file.pdf (дата звернення: 26.12.2021).

[27] Ґоляш С. Життєписні дані про сл. п. Степана Любимира Рихтицького // Підпільна пошта України. Літопис УПА. – Т. 47 / Ред. З. Боровець. – Торонто–Львів: Літопис УПА, 2009. – С. 17–19 [Електронний ресурс]: Чтиво. Електронна бібліотека. – Режим доступу: https://shron2.chtyvo.org.ua/Litopys_UPA/Tom_47_Pidpilna_Poshta_Ukrainy.pdf? (дата звернення: 26.12.2021).

[28] «Письменник з діаспори»: Любомир Рихтицкиий. До 95-річчя від дня народження [Електронний ресурс]: Бібліотека Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Режим доступу: https://dspu.edu.ua/biblioteka/2016/06/23/%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA-%D0%B7-%D0%B4%D1%96%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%B8-%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%80-%D1%80%D0%B8%D1%85%D1%82/ (дата звернення: 26.12.2021).

[29] Малицький О. Огляд видань марок і пропам'ятних блоків Закордонного Поштового Відділу Підпільної Пошти України // Підпільна пошта України. Літопис УПА. – Т. 47 / Ред. З. Боровець. – Торонто–Львів: Літопис УПА, 2009. – С. 11-12 [Електронний ресурс]: Чтиво. Електронна бібліотека. – Режим доступу: https://shron2.chtyvo.org.ua/Litopys_UPA/Tom_47_Pidpilna_Poshta_Ukrainy.pdf? (дата звернення: 26.12.2021).

[30] Вечір АБН Української станиці АП АБН в Чікаґо, Іллиной. З відзначенням 40-річчя постання АБН. Субота, 3-го грудня 1983 р. – С. 10. [Електронний ресурс]: Diasporiana.org.ua. Електронна бібліотека. – Режим доступу: https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/15680/file.pdf (дата звернення: 26.12.2021).

[31] Ґоляш С. Вказ. праця. – С. 18.

[32] Хмельковський Л. Закордонні марки України [Електронний ресурс]: Нова Доба. – Режим доступу: https://novadoba.com.ua/220961-zakordonni-marky-ukrayiny.html (дата звернення: 26.12.2021).

[33] Малицький О. Вказ. праця. – С. 16.

Л. Рихтицький – також автор проєкту «Пропам'ятна медаль Святого Архистратига Михаїла, виготовлена до 20-річчя створення стрілецької дивізії «Галичина»[36]. Був членом ОУН та 8-го відділу Організації оборони чотирьох свобід України. Діяльність Л. Рихтицького гідно відзначали, його нагородили військовими відзнаками «Хрест відродження», «Воєнний Хрест»[37]. Помер Л. Рихтицький 16 липня 1983 р. в м. Чикаго.

Вже в незалежній Україні пам'ять про політично-культурного діяча діаспори та його внесок у майбутнє України вшанували в рідному місті Дрогобичі. На будинку по вул. Вокзальній, 7, де мешкав Л. Рихтицький в 1939–1942 рр., за ініціативи краєзнавця Р. Пастуха встановили пам'ятну таблицю[38].

Філателія ППУ, що зберігається й експонується в музеях України, поєднала в собі художні та ідеологічні аспекти. В різних музейних виставкових проєктах марки ППУ є пізнавально-ілюстративним матеріалом для вивчення історії України. Діяльність Л. Рихтицького, зокрема, у створенні і поширенні марок ППУ– це його внесок у постання незалежної України 1991 р.

[34] Підпільна пошта України (ППУ) [Електронний ресурс]: Національна історична бібліотека України. – Режим доступу: https://nibu.kyiv.ua/exhibitions/455/ (дата звернення: 26.12.2021).
[35] Діячів української культури Асоціація [Електронний ресурс]: Енциклопедія сучасної України. – Режим доступу: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=26507 (дата звернення: 26.12.2021).
[36] Семотюк Я. Українські військові нагороди. Ордени, хрести, медалі, відзнаки та нашивки. – Т. XL – Вид. 2-ге, доп. – Торонто: Наукове товариство ім. Шевченка в Канаді, 2004. – С. 27 [Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва. – Режим доступу: https://uartlib.org/downloads/ViyskoviNagorodi_uartlib.org.pdf (дата звернення: 12.12.2021).
[37] Тинченко Я. Ю. Офіцерський корпус Армії Української Народної Республіки (1917–1921). – Кн. 2. – Київ: Темпора, 2011. – С. 344, 356. 365, 370.
[38] Пам'ятники, пам'ятні таблиці та знаки Дрогобича. Довідник / Упоряд. Сивохіп Г., Кульчицький Ю. – Дрогобич: Швидкодрук, 2016. – 78 с. [Електронний ресурс]: Issuu — платформа електронного видавництва. – Режим доступу: https://issuu.com/drohobyczerzeitung9/docs/pam_39_yatniki_pam_39_yatni_doshki_ (дата звернення: 26.12.2021); Пастух Р. Талант, офірований Україні // Любомир Рихтицький у дослідженнях і публіцистиці. – Дрогобич: Посвіт, 2021. – С. 84–85.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Алін А. *Через 21 місяць я радий повідомити, що 1 етап каталогу Підпільної пошти України (ППУ) завершено... [Електронний ресурс]: Київське товариство філателістів. Фейсбук-сторінка. – Режим доступу: https://www.facebook.com/ukraineundergroundpost/posts/437123981141724 (дата звернення: 26.12.2021).*

Бібліотека української діаспори імені сенатора Джона Маккейна *[Електронний ресурс]: Дніпровські міські публічні бібліотеки. Департамент гуманітарної політики. – Режим доступу: http://www.library.dp.ua/?id=61 (дата звернення: 26.12.2021).*

Боровець З. *Вступне слово // Підпільна пошта України. Літопис УПА. – Т. 47 / Ред. З. Боровець. – Торонто–Львів: Літопис УПА, 2009. – С. 7–10 [Електронний ресурс]: Чтиво. Електронна бібліотека. – Режим доступу: https://shron2.chtyvo.org.ua/Litopys_UPA/Tom_47_Pidpilna_Poshta_Ukrainy.pdf (дата звернення: 26.12.2021).*

Вечір АБН Української станиці АП АБН в Чікаґо, Іллиной. *З відзначенням 40-річчя постання АБН. Субота, 3-го грудня 1983 р. – 17 с. [Електронний ресурс]: Diasporiana.org.ua. Електронна бібліотека. – Режим доступу: https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/15680/file.pdf (дата звернення: 26.12.2021).*

Визвольних змагань Прикарпатського краю Музей *[Електронний ресурс]: Енциклопедія Сучасної України. – Режим доступу: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=33970 (дата звернення: 26.12.2021).*

Виставка «Українська філателія. Підпільна Пошта України» *[Електронний ресурс]: Галицький кореспондент. – Режим доступу: https://gk-press.if.ua/vystavka-ukrayinska-filateliya-pidpilna-poshta-ukrayiny (дата звернення: 26.12.2021).*

Виставка «Франкіана у поштовій і непоштовій марці в Україні та закордоном» *[Електронний ресурс]: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – Режим доступу: https://dspu.edu.ua/news/vystavka-frankiana-u-poshtovij-i-neposhtovij-marci-v-ukrayini-ta-zakordonom/ (дата звернення: 26.12.2021).*

Волинський краєзнавчий музей запрошує філателістів та всіх небайдужих до історії України відвідати оновлену виставку «Волинь в Українській революції 1917–1921 років» *[Електронний ресурс] Волинська обласна державна адміністрація. Офіційний сайт. – Режим доступу: https://voladm.gov.ua/article/volinskiy-krayeznavchiy-muzey-zaproshuye-filatelistiv-ta-vsih-nebayduzhih-do-istoriyi-ukrayini-vidvidati-onovlenu-vistavku-volin-v-ukrayinskiy-revolyuciyi-19171921-rokiv/ (дата звернення: 26.12.2021).*

Головкевич М. *Сьогодні минає 100 років від дня народження Любомира Рихтицького [Електронний ресурс]: Фейсбук. – Режим доступу: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2924577867856491&id=100009129181833 (дата звернення: 26.12.2021).*

Ґоляш С. Життєписні дані про сл. п. Степана Любимира Рихтицького *// Підпільна пошта України. Літопис УПА. – Т. 47 / Ред. З. Боровець. – Торонто–Львів: Літопис УПА, 2009. – С. 17–19 [Електронний ресурс]: Чтиво. Електронна бібліотека. – Режим доступу: https://shron2.chtyvo.org.ua/Litopys_UPA/Tom_47_Pidpilna_Poshta_Ukrainy.pdf? (дата звернення: 26.12.2021).*

Денисова Т. *Прапори українського чорноморського флоту у виданнях підпільної пошти України зі збірки національного музею у Львові ім. А. Шептицького [Електронний ресурс]: Флот Української Держави та УНР в 1917–1921 рр. – Режим доступу: https://sites.google.com/site/navalhistoryofukraine/tradiciie/denisova-t-prapori-ukraienskogo-cornomorskogo-flotu-u-vidannah-pidpilnoie-posti-ukraieni-zi-zbirki-nacionalnogo-muzeu-u-lvovi-im-a-septickogo (дата звернення: 22.12.2021).*

Діячів української культури Асоціація *[Електронний ресурс]: Енциклопедія сучасної України. – Режим доступу: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=26507 (дата звернення: 26.12.2021).*

До 101-ї річниці ЗУНР у Львові погасили марку (фото) *[Електронний ресурс]: Вголос. Інформаційне агентство. – Режим доступу: https://vgolos.ua/news/do-101-yi-richnytsi-zunr-u-lvovi-pogasyly-marku-foto_1096895.html (дата звернення: 26.12.2021).*

Кікта С. *Філателія. Підпільна Пошта України (ППУ) // Енциклопедія українознавства: словникова частина / Гол. ред. В. Кубійович. – Т. 9. – Львів, 2000. – С. 3507.*

Любомир Рихтицький (Степан Любомирський) *[Електронний ресурс]: Дрогобиччина. Вікова спадщина. – Режим доступу: https://drohobychyna.com.ua/section/osobistosti/lyubomir-rihtickiy-stepan-lyubomirskiy/ (дата звернення: 26.12.2021).*

Любомирський Степан (Любомир Рихтицький 1921–1983) *[Електронний ресурс]: Національна історична бібліотека України. – Режим доступу: https://nibu.kyiv.ua/exhibitions/438/ (дата звернення: 20.11.2021).*

Любомирський Степан. *[Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD (дата звернення: 22.12.2021).*

Малицький О. *Огляд видань марок і пропам'ятних блоків Закордонного Поштового Відділу Підпільної Пошти України // Підпільна пошта України. Літопис УПА. – Т. 47 / Ред. З. Боровець. – Торонто–Львів: Літопис УПА, 2009. – С. 11–16 [Електронний ресурс]: Чтиво. Електронна бібліотека. – Режим доступу: https://shron2.chtyvo.org.ua/Litopys_UPA/Tom_47_Pidpilna_Poshta_Ukrainy.pdf? (дата звернення: 26.12.2021).*

Онлайн-виставка марок з фондозбірки музею «Підпільна пошта України» *[Електронний ресурс]: Музей історії м. Болехова ім. Романа Скворія. – Режим доступу: https://museum.bolekhiv-rada.gov.ua/photo-gallery/136-onlajn-vistavka-marok-z-fondozbirki-muzeju-pidpilna-poshta-ukrayini.html (дата звернення: 16.12.2021).*

Пам'ятники, пам'ятні таблиці та знаки Дрогобича. *Довідник / Упоряд. Сивохіп Г., Кульчицький Ю. – Дрогобич: Швидкодрук, 2016. – 78 с. [Електронний ресурс]: Issuu — платформа електронного видавництва. – Режим доступу: https://issuu.com/drohobyczerzeitung9/docs/pam_39_yatniki_pam_39_yatni_doshki_ (дата звернення: 26.12.2021).*

Пастух Р. *Талант, офірований Україні // Любомир Рихтицький у дослідженнях і публіцистиці. – Дрогобич: Посвіт, 2021. – С. 84-85.*

«Письменник з діаспори»: *Любомир Рихтицкиий. До 95-річчя від дня народження [Електронний ресурс]: Бібліотека Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Режим доступу: https://dspu.edu.ua/bibliteka/2016/06/23/%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA-%D0%B7-%D0%B4%D1%96%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%B8-%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%80-%D1%80%D0%B8%D1%85%D1%82/ (дата звернення: 26.12.2021).*

Поштові символи держави *[Електронний ресурс]: Тернопільський обласний краєзнавчий музей. – Режим доступу: https://tokm.com.ua/novyny/poshtovi-symvoly-derzhavy.html (дата звернення: 26.12.2021).*

Рихтицький Любомир *// Енциклопедія української діяспори: у 7-ми томах, 4-х книгах / Гол. ред. Василь Маркусь; Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці. – Т. 1: Сполучені Штати Америки. Кн. 2. – Нью-Йорк–Чикаго, 2012. – С. 332.*

Ріміні 1945–1947. *Перша українська дивізія Української національної армії у британському полоні в Італії: матеріали до історії дивізії / Упоряд. В. Ревуцький; Братство українських вояків 1-ої української дивізії УНА; Головна управа. – Збірник II. – Київ: Смолоскип, 2005. – 282 с.*

Семотюк Я. *Українські військові нагороди. Ордени, хрести, медалі, відзнаки та нашивки. Т. XL – Вид. 2-ге, доп. – Торонто: Наукове товариство ім. Шевченка в Канаді, 2004. – С. 27 [Електронний ресурс]: Бібліотека українського мистецтва. – Режим доступу: https://uartlib.org/downloads/ViyskoviNagorodi_uartlib.org.pdf (дата звернення: 12.12.2021).*

Тинченко Я. Ю. *Офіцерський корпус Армії Української Народної Республіки (1917–1921). – Кн. 2. – Київ: Темпора, 2011. – 422 с.*

«Україна – Київ: поштові знаки». *Виставка / «Ukraine – Kiev: postsigns». Exhibition [Електронний ресурс]: Музей історії міста Києва. – Режим доступу: http:www.kyivhistorymuseum.org/uk/vystavkovi-proekty/poshtovi-znaki.html (дата звернення: 26.12.2021).*

У музеї Тернополя представлені унікальні марки часів УПА (фото) *[Електронний ресурс]: Тернополяни. – Режим доступу: https://ternopoliany.te.ua/zhittya/51676-u-muzei-ternopolia-predstavleni-unikalni-marky-chasiv-upa-foto (дата звернення: 12.12.2021).*

УДК359(476)+069.013

У Тернопільському музеї відкрили виставку до 100-річчя Української революції *[Електронний ресурс]: областЬ. – Режим доступу: https://oblast-te.com.ua/u-ternopilskomu-muzeyi-vidkryly-vystavku-do-100-richchya-ukrayinskoyi-revolyucziyi/ (дата звернення: 26.12.2021).*

Український визвольний рух у колекції поштових марок *[Електронний ресурс]: Національний музей історії України у Другій світовій війні. – Режим доступу: https://collections.warmuseum.kiev.ua/theme/Warmus/pages/history/ (дата звернення: 12.12.2021).*

Філателістичну виставку до 70-ї річниці загибелі Романа Шухевича відкрили в Тернополі *[Електронний ресурс]: Суспільне мовлення України. – Режим доступу: https://suspilne.media/17865-pidpilna-posta-ukraini-cu-seriu-marok-mozna-pobaciti-na-filatelisticnij-vistavci-v-ternopoli/ (дата звернення: 26.12.2021).*

Філателія *[Електронний ресурс]: Національний музей історії України. – Режим доступу: https://nmiu.org/fondy-muzeiu/obrazotvorche-mystetstvo/filateliia (дата звернення: 26.12.2021).*

Філатов: *«До Дніпра прибуде унікальна колекція марок, що охоплює останні 120 років української історії [Електронний ресурс]: Дніпро. Дніпровська міська рада. – Режим доступу: https://dniprorada.gov.ua/uk/articles/item/46016/filatov-do-dnipra-pribude-unikalna-kolekciya-marok-scho-ohoplyue-ostanni-120-rokiv-ukrainskoi-istorii (дата звернення: 26.12.2021).*

Хмельковський Л. *Закордонні марки України [Електронний ресурс]: Нова Доба. – Режим доступу: https://novadoba.com.ua/220961-zakordonni-marky-ukrayiny.html (дата звернення: 26.12.2021).*

Олександр Лук'янов
Старший науковий співробітник
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Oleksandr Lukianov
Senior Researcher,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ ЗНАКІВ РОЗРІЗНЕННЯ У ВІЙСЬКОВО-МОРСЬКИХ СИЛАХ УКРАЇНИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ)

FEATURES OF IMPLEMENTATION OF INSIGNIA IN THE MILITARY AND MARINE FORCES OF UKRAINE (BASED ON THE MATERIALS OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE)

Анотація

У статті здійснено огляд матеріалів із фондової колекції Національного музею історії України, що були передані співзасновниками Військово-Морських Сил України – першим командувачем ВМС України віце-адміралом Борисом Кожиним та адміралом Ігорем Тенюхом. Розглядаються особливості появи та становлення символіки і знаків розрізнення у Військово-Морських Силах. Серед матеріалів унікальні зразки перших нарукавних знаків 1992 р., адміральська тужурка, погони різних типів та головний убір адмірала ВМС України. На основі переданих речей здійснено спробу висвітлити та проаналізувати події довкола затвердження та прийняття знаків розрізнення українського флоту. В статті досліджуються основні процеси, що впливали на утвердження елементів військово-морської символіки в контексті історичного розвитку української держави.

Ключові слова:

знаки розрізнення, військова символіка, Борис Кожин, Ігор Тенюх, Спілка офіцерів України, Військово-Морські Сили України, Чорноморський флот, НМІУ.

Abstract

The article reviews the materials from the collection of the National Museum of the History of Ukraine, which were donated by the co-founders of the Naval Forces of Ukraine – the first commander of the Navy of Ukraine, Vice-Admiral Borys Kozhyn and Admiral Ihor Tenyukh. The peculiarities of the emergence and formation of symbols and insignia in the Naval Forces are considered. Among the materials are unique samples of the first sleeve insignia of 1992, an admiral's jacket,

epaulettes of various types and a headdress of the Ukrainian Navy admiral. Based on the donated objects, an attempt is made to elucidate and analyze the events concerning the approval and adoption of the insignia of the Ukrainian fleet. The article examines the main processes that influenced the establishment of elements of naval symbols in the context of the historical development of the Ukrainian state. special attention. This article provides an overview and catalogue of the assemblage of Kosiv painted ceramics by Pavlyna Yosypivna Tsvilyk in the collection of the National Museum of Folk Architecture and Folkways of Ukraine.

Keywords:
insignia, military symbols, Borys Kozhyn, Ihor Teniukh, wUnion of Officers of Ukraine, Naval Forces of Ukraine, Black Sea Fleet, NMHU.

Відродження Військово-Морських Сил після проголошення незалежності 24 серпня 1991 р. відбувалося у надзвичайно складних умовах. Тиск на молоду державу здійснювався на різних рівнях і стосувався багатьох сфер. Питання приналежності Чорноморського флоту (ЧФ) набуло особливої гостроти восени 1991 р. Великого удару проросійським силам на території Криму завдав всеукраїнський референдум 1 грудня 1991 р., який продемонстрував повну підтримку незалежності України населенням Криму та Севастополя. Важливим стало голосування на референдумі моряків Чорноморського флоту, які надали понад 70% голосів на підтримку незалежності[1]. Яскравим епізодом цього періоду було підняття синьо-жовтого прапора над кораблем СКР-112 та його перехід в Одесу. Використання українських національних символів у ті роки моряками ЧФ було демонстрацією своєї позиції, тому розробка та впровадження української воєнно-морської символіки мали надзвичайно важливе значення.

Практична розбудова сучасного українського флоту веде свою історію від 5 квітня 1992 р., коли Президент України Леонід Кравчук видав Указ «Про створення Військово-Морських Сил України» та призначив першим командувачем ВМС України контр-адмірала Бориса Борисовича Кожина. Президентському указу передувала тривала боротьба за відродження флоту офіцерів-патріотів, що об'єдналися у Спілку офіцерів України (СОУ) в липні 1991 р. Основною метою організації було створення та розбудова національних Збройних Сил. Винятково вагома роль належить Спілці офіцерів України у відродженні українського флоту. 3–5 квітня 1992 р. у Києві проходив 3-ій з'їзд Спілки офіцерів України, на якому були визначені невідкладні заходи щодо відродження Військово-Морських сил України. У ньому брали участь офіцери і мічмани Чорноморського флоту. Під час з'їзду офіцерам вдалося переконати міністра оборони Костянтина Морозова та заступника Голови Верховної Ради Василя Дурдинця у невідкладності та важливості створення національних Військово-Морських Сил. Саме офіцери зі спілки стали першими керівниками ВМС України. 4 вересня 1991 р. група військовослужбовців ЧФ: капітан 3-го рангу Вадим Махно, Олександр Пляшечников, майори Анатолій Капінос, Володимир Холодюк, Віталій Рожманов, капітан-лейтенант Ігор Тенюх та інші створили осередок Севастопольської організації Спілки офіцерів України. Члени Спілки офіцерів були ініціаторами створення національної символіки та заміни радянських знаків[2].

В українській історіографії питання відродження Військово-Морських Сил України висвітлені у багатьох працях дослідників та безпосередніх учасників подій. При підготовці статті були опрацьовані публікації співзасновника Збройних Сил України, члена ініціативної групи зі створення Військово-Морських Сил Віталія Лазоркіна[3]. Дослідженням цієї теми займалися капітан 1-рангу Анатолій Данілов[4], український морський офіцер, публіцист Мирослав Мамчак[5], начальник прес-центру ВМС Микола Савченко[6], дослідник Юрій Мединський, який опублікував біографію першого командувача Військово-Морських Сил України Бориса Борисовича Кожина[7]. Під час підготовки статті проаналізовані матеріали дослідників військової символіки: Миколи Чмира[8], Олексія Хлобистова, Віктора Карпова[9], Михайла Слободянюка. Розвитку української флотської символіки різних історичних періодів присвячена праця Мирослава Мамчака «Військово-морська символіка

[1] 1992 року – моряки Чорноморського флоту колишнього СРСР присягнули на вірність народу України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/18/1992-moryaky-chornomorskogo-flotu-kolyshnogo-srsr-prysyagnuly-na-virnist-narodu-ukrayiny (дата звернення 22.01.2022).

[2] Лупаков Є. Перша присяга українському народові [Електронний ресурс]: Слово Просвіти. – Режим доступу: http://slovoprosvity.org/2020/01/22/persha-prysiaha-ukrains-komu-narodovi (дата звернення 02.11.2021).
[3] Лазоркін В. Деякі сторінки з історії творення Збройних Сил України // Кримська світлиця. – № 47 25.11.2020 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http//svitlytsia.crimea.ua/index.php?section=article&artID=16234.
[4] Данілов А. Український флот: біля джерел відродженн. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2000.
[5] Мамчак М. Україна: шлях до моря. Історія українського флоту. – Снятин: Прут Принт, 2007.
[6] Савченко Н. Анатомия необъявленной войны: Крым. Севастополь. Флот, 1991–1999. – К.: Українська перспектива: Такі справи, 1997.
[7] Мединський Ю. Перший адмірал. – К.: Український пріоритет, 2015.
[8] Чмир М. До історії емблеми на головні убори військовиків Військово-Морських Сил Збройних. Сил України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vijsko.milua.org/Chmyr_VMS.html (дата звернення 02.11.2021).
[9] Карпов В. «Становлення та розвиток військової символіки України 1991–2012 рр.». – К., 2014.

України». Питання відродження національного флоту та становлення військової емблематики відображене в періодичних виданнях «Народна армія», «Флот України» та «Морська держава»[10]. Дослідження з даної теми ускладнюється тим, що частина матеріалів, які стосуються українського флоту на цей момент перебувають на окупованій території. Зокрема, втрачено матеріали, що знаходилися в музеї Військово-Морських Сил України в Севастополі, а також частину архіву газети «Флот України».

У Національному музеї історії України зберігаються матеріали з історії Військово-Морських Сил України зібрані на початку 1990-х рр. При підготовці статті було досліджено колекційний опис № 540 НМІУ на тему «Відродження Збройних Сил України (1990–1992 рр.)». Комплектуванням музейного фонду з означеної теми займалися співробітники музею: Мамалига Ірина Василівна, Данілушкіна Тамара Петрівна та Троненко Галина Андріївна. У 1993 р. були зібрані унікальні матеріали серед яких: Звернення Севастопольської організації Спілки офіцерів України із закликом прийняти присягу на вірність народові України стати до лав Збройних Сил Незалежної України з автографом капітана І рангу Євгена Лупакова; анкета делегата ІІІ з'їзду офіцерів України від Кримської обласної організації Шалита Юрія Володимировича – капітана 2-го рангу; командира 17-ої бригади охорони водного регіону, телеграма командуючого Чорноморським флотом адмірала Касатонова з вимогою не допускати офіцерів Юрія Шалита та Ігоря Тенюха у з'єднання та частини флоту як таких, що займаються політичною, протизаконною діяльністю 24 березня 1992 р.[11] Оригінальні документи та речі зібрані в цей період допомагають вивчати відродження українського флоту на початку 90-х рр. XX ст. Серед речових матеріалів, що поповнили колекцію в цей період, привертає увагу елемент парадної форми офіцерів українського флоту – кортик ВМС України[12]. Розробка цього атрибута форми одягу розпочалася ще у 1991 р. Через брак фінансування робота над виготовленням затягнулася на кілька років. Тільки у 1994 році на судно-механічному заводі у Феодосії була виготовлена перша партія кортиків. Авторами та дизайнерами були К. Федорчук, Б. Кіча, А. Скворцов та С. Жук. Кортик, що зберігається в НМІУ, виготовлений у 1994 р. і є одним із перших зразків військово-морської символіки незалежної України. У 2021 р. фондову колекцію НМІУ доповнили матеріали першого командувача ВМС України віце-адмірала Бориса Борисовича Кожина[13] та командувача ВМС у 2006–2010 рр. адмірала Ігоря Йосиповича Тенюха[14]. Серед матеріалів: перші нарукавні знаки командувача ВМС, тужурка та головний убір адмірала, зразки погонів адмірала та віце-адмірала ВМС України.

Метою дослідження є висвітлення історичних передумов і особливостей становлення військової символіки українського флоту, з'ясування проблемних питань у розвитку окремих знаків розрізнення на основі матеріалів Національного музею історії України, визначення основних етапів впровадження символіки та емблематики у ВМС України.

Згідно ст. 7 ч 4 Закону України «Про військовий обов'язок і військову службу» від 25 березня 1992 р. Знаки розрізнення військовослужбовців – знаки (погони, нарукавні та нагрудні знаки, знаки на спину; знаки на головних уборах, зокрема кокарди, емблеми, орнаменти; гаптування; канти і лампаси; ґудзики з символікою) на форменному одязі, призначені для позначення військових звань, посад, приналежності до держави, військового формування, виду Збройних Сил України, роду військ, служб, військових частин (підрозділів)»[15].

Розпорядженням міністра оборони Костянтина Морозова на початку 1992 р. була створена спеціальна комісія з розробки військової символіки і форми одягу, головою якої призначили заступника міністра оборони генерал-лейтенанта Івана Біжана. ВМС у ній були представлені офіцером Головного штабу капітан 3 рангу Ігорем Тенюхом. Після формування організаційної групи ВМС розпочалося робота зі створення символіки українського флоту. Рішенням контр-адмірала Бориса Кожина була створена група, до складу якої увійшли Мирослав Мамчак, Андрій Науменко, Костянтин Іванко, Володимир Черевко, Олександр Дерновий. Керівником групи став капітан 1 рангу Анатолій Данилов, а загальне керівництво здійснював начальник організаційної групи ВМС капітан 2 рангу Юрій Шалит. У середині квітні до орггрупи прибув ВО начальника управління ВМС Головного штабу ЗСУ капітан 3 рангу Ігор Тенюх та запропонував прийняти як прапор Військово-Морських Сил України прапор флоту Української Народної Республіки 1918–1920 рр. Це питання на обговорення виніс 11 травня командувач ВМС Борис Кожин. Без суперечок та дискусій було підтримано ініціативу Ігоря Тенюха одноголосно. На базі прапора ВМС планували розробити іншу

[10] Флот України – 1992. – № 1.
[11] Національний музей історії України (далі НМІУ). Фонди. Колекційний опис № 540 «Від-родження Збройних Сил України (1990–1992)». – ЛД-5863, ЛД-5864, РД-10099.
[12] НМІУ. Фонди. Колекційний опис № 540 «Відродження Збройних Сил України (1990–1992)». 3-1712.
[13] НМІУ. Фонди. Акт приймання № 158.
[14] НМІУ. Фонди. Акт приймання № 133.
[15] Про військовий обов'язок і військову службу: Закон України 25 бер. 1992 р. № 2232 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2232-12#Text (дата звернення: 02.11.2021).

флотську символіку. В червні 1992 р. перший альбом із пропозиціями по флотській символіці був направлений до Головного Штабу Збройних Сил України. Допомогу орггрупі надавав фахівець із прапорництва та символіки Орест Карелін-Романишин, який виготовив Військово-Морські прапори для перших кораблів. Проте офіційне затвердження прапора затягнулося, і на першому новозбудованому українському кораблі «Славутич» 28 липня 1992 р. піднімали Державний прапор України. Після низки бюрократичних процедур нарешті затверджений міністром оборони Костянтином Морозовим та погоджений із Президентом України Леонідом Кравчуком прапор урочисто підняли у Феодосії на флагштоці нового десантного корабля на повітряній подушці «Донецьк» 26 червня 1993 р. 4 липня того ж року прапор замайорів на новозбудованому флагмані Військово-Морських Сил – фрегаті «Гетьман Сагайдачний»[16].

Остаточне юридичне затвердження прапора ВМС відбулося у 2006 р., коли Президент підписав Указ «Про символіку, яка використовується у Збройних Сил України». Пункт 16 зокрема встановлював: «Зображення Військово-Морського прапора Збройних Сил України може використовуватися на знаках розрізнення форменого одягу військовослужбовців, відомчих заохочувальних відзнаках, нагрудних знаках, у символіці військових частин Військово-морських сил»[17].

Моряки та офіцери колишнього ЧФ активно використовували національну символіку, щоб продемонструвати свою патріотичну позицію: відомі факти заміни кокард, самостійного виготовлення тризубів. Це призводило до конфліктів із проросійськими силами на ЧФ. Та найбільший резонанс викликала заміна нарукавних знаків розрізнення першим командувачем ВМС України Борисом Кожиним у травні 1992 р. До фондової колекції Національного музею історії України контр-адмірал Борис Кожин передав унікальні нарукавні знаки, які прикрасили адміральську тужурку навесні 1992 р.[18] **(Рис. 1)**

Рис. 1.
Нарукавні знаки першого командувача ВМС України контр-адмірала Бориса Кожина (травень 1992 р.)

[16] Мамчак М. Військово-Морська символіка Україии [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrlife.org/main/uacrim/mam4aksymb.html (дата звернення: 10.11.2021).
[17] Мамчак М. Військово-Морська символіка Україии [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrlife.org/main/uacrim/mam4aksymb.html (дата звернення: 10.11.2021).
[18] НМІУ. Фонди. Акт приймання. ТКВ-21746/1–2.

Ідея замінити радянську зірку на тризуб виникла під час наради у травні 1992 р. Автором ідеї зображення був сам Борис Кожин. Нові нарукавні знаки за вказівкою першого командувача ВМС були виготовлені у кашкетній майстерні міста Севастополя. Це були вишиті золотистими металевими нитками зображення тризубів, що обрамлені віночком на білій та чорній тканині, відповідно для літнього та зимового варіанта форми. Заміна нарукавних знаків на адміральській тужурці Бориса Кожина викликала хвилю обурення серед прихильників об'єднаного флоту СНД, що свідчить про важливість символіки та правильність дій українського контр-адмірала[19]. Рішення першого головнокомандувача флоту визначило подальший вибір тризуба як основного елемента української символіки на флоті. Нарукавний знак над галунами у вигляді золотого тризуба з золотим віночком у зменшеному варіанті був затверджений офіційно і незмінно прикрашав рукава адміральської форми до 2017 р. Зменшений варіант можна побачити на рукавах адміральської тужурки переданої музею Ігорем Тенюхом[20]. **(Рис. 2)** Із 2017 р. нарукавним знаком розрізнення над галунами став тризуб накладений на якір[21].

Рис. 2.
Нарукавні знаки адмірала ВМС України Ігоря Тенюха

У перші тижні роботи організаційної групи ВМС використовували старі радянські емблеми і відзнаки форми одягу. Одні з перших елементів, які були замінені – кокарди на головних уборах моряків українського флоту та нарукавні знаки розрізнення. Нарукавні емблеми стали наступним етапом створення та затвердження української військової символіки. Піс-

[19] Чмир М. Розробка знаків розрізнення військових звань офіцерів корабельного складу Військово-Морських Сил України (1992–1995 рр.) [Електронний ресурс]. – Режим досту-пу: http://vijsko.milua.org/Chmyr_VMS_sleeve.html (дата звернення: 10.11.2021).
[20] НМІУ. Фонди. Акт приймання № 133. ТКВ-21670.
[21] Про затвердження Правил носіння військової форми одягу та знаків розрізнення військо-вослужбовцями Збройних Сил України та ліцеїстами військових ліцеїв від 20.11.2017 р. № 606 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.mil.gov.ua/content/mou_orders/606_nm_2017_dodatok.pdf (дата звернення:10.11.2021).

ля формування спеціальної комісії з розробки символіки ЗСУ було поставлене завдання створити нарукавні емблеми. Було представлено кілька варіантів, які не мали схвальних відгуків. У 1993 р. львівські фірми «Горянка» та «Біотоп» отримали замовлення на виготовлення малюнків нарукавних емблем. Декілька проектів після виготовлення були представлені міністру оборони Костянтину Морозову. Серед зразків обрано проект нарукавної емблеми з малим Державним гербом України, що були введенні 12 червня 1995 р., коли вийшов наказ міністра оборони України № 150 «Про введення в дію Правил носіння військової форми одягу військовослужбовцями Збройних Сил України». Цим наказом для військовослужбовців ВМС України вводилися загальновійськові нарукавні емблеми, які накладалися на чорне тло. Ця емблема була розкритикована у ВМС і вже у 1996 р. віце-адмірал Безкоровайний створив комісію з розробки символіки при штабі українського флоту. Комісія працювала у складних умовах постійних перевірок різних інспекцій. У 1997 р. результатом їхньої роботи стала емблема ВМС України: «В п'ятикутному щиті на чорному тлі розташовано військово-морський прапор. Над прапором напис великими літерами «УКРАЇНА», під прапором вдвічі меншими літерами – «Військово-Морські Сили». Написи і кайми нашивки – жовтого кольору, який затвердили наказом командувача ВМС України контр-адміралом Михайло Єжелем[22]. На адміральській тужурці Ігоря Тенюха можна побачити варіант емблеми ВМС 1997 р. зі зміненим щитом – п'ятикутний щит замінили чотирикутним із закругленими краями, який використовувався до 2017 р.[23] **(Рис. 3)** За наказом № 606 «Міністерства оборони України від 20.11.2017 р. встановлений новий знак у вигляді чорного круглого щита обрамленого морським канатом, у центрі якого на зображення якоря накладений тризуб[24].

Рис. 3.
Нарукавні знаки адмірала ВМС України Ігоря Тенюха

[22] Мамчак М. Військово-Морська символіка України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrlife.org/main/uacrim/mam4aksymb.html (дата звернення: 22.11.2021).
[23] НМІУ. Фонди. Акт приймання №133. ТКВ-21670.
[24] Про затвердження Правил носіння військової форми одягу та знаків розрізнення військо-вослужбовцями Збройних Сил України та ліцеїстами військових ліцеїв від 20.11.2017 р. № 606. URL: https://www.mil.gov.ua/content/mou_orders/606_nm_2017_dodatok.pdf (дата звернення:10.11.2021).

Обмежені ресурси молодої держави та значні прорадянські настрої, на жаль, не дозволили в короткий термін створити повністю нову систему знаків розрізнення. Багато старших офіцерів повернулися з Балтійського, Тихоокеанського та Північного флотів СРСР та бачили себе спадкоємцями радянського флоту. Російські та радянські традиції, на яких були виховані покоління українських моряків, стримували реформи та розвиток української символіки й емблематики на флоті. Що ж до такого виду знаку розрізнення як погон, то тривалий час українські військові використовували майже без змін погони старого радянського зразка. Один із прикладів таких знаків розрізнення вищого офіцерського складу ВМС України – погони віцеадмірала Бориса Кожина[25]. **(Рис. 4)**

Рис. 4.
Погони віце-адмірала ВМС Бориса Кожина

[25] НМІУ. Фонди. Акт приймання № 158. ТКВ-21747/1-2.

Ці погони були особисто вручені першому командувачу ВМС міністром оборони України Костянтином Морозовим. Командувач ВМС України у 2006–2010 рр. Ігор Тенюх передав зразки трьох типів адміральських погон: білого, бежевого та чорного кольору[26]. **(Рис. 5)**

Рис. 5.
Погони адмірала ВМС України Ігоря Тенюха

Згаданий знак розрізнення не зазнав змін і на твердих погонах розташовувалися п'ятикутні зірки із променями сяйва. Питання їх зміни неодноразово піднімалося патріотичними офіцерами ще на початку 1990-х рр. Проект погонів із новими чотирикутними зірками був розроблений та поданий у 2009 р. Однак, його не встигли втілити до 2010 р., а проросійський уряд Януковича, що прийшов у 2010 р. до влади, всіляко опирався будь-яким реформам і змінам символіки на флоті. Остаточно від «радянських» зірок відмовилися тільки після захоплення Криму та початку війни – у 2017 р., за наказом № 606 «Міністерства оборони України».

Одними з перших зразків української символіки на Чорноморському флоті, що з'явилися на початку 1990-х рр. були саморобні тризуби на головних уборах, якими патріотичні моряки та офіцери замінювали радянські зірки. Системна розробка символіки на головних уборах розпочалась у 1993 р. Роботою зі створення кокарди ВМС, що відповідала б українським традиціям зайнялися начальник управління ВМС Головного штабу ЗСУ капітан 1 рангу Михайло Єжель та офіцери управління капітан 1 рангу Валентин Польовий і капітан 3 рангу Ігор Тенюх. За основу нового знаку була взята модель нагороди «Воєнний хрест УНР», що являв собою чотирикутну ребристу зірку накладену на якір. На зірці розміщувався рівносторонній білий хрест, у центрі якого в колі знаходився тризуб. Хрест перетинали схрещені мечі лезами вгору. В процесі розробки кокарди від деяких елементів історичної нагороди відмовилися. Зокрема – від мечів, а на якір було накладено золоту зірку, в середині якої розташували круглу синю розетку із золотим тризубом. Такий варіант був схвалений міністром оборони, і вже у 1994 р. перші кокарди були виготовлені для моряків флагмана ВМС України «Гетьман Сагайдачний»[27]. До колекції музею Ігор Тенюх передав головний убір адмірала з кокардою зразка 1994 р.[28] **(Рис. 6)**

Рис. 6.
Головний убір адмірала України Ігоря Тенюха

Документи та матеріали свідчать, що створенням Військово-Морських Сил України ми завдячуємо передусім офіцерам та морякам, які попри погрози та цькування з боку тодішнього командування, організували складання присяги. Саме позиція патріотичних українських офіцерів та мічманів зрушила з місця процес створення ВМС України. Вони проводили активну роз'яснювальну роботу та опрацьовували проєкти перших нормативно-правових документів Військово-Морських Сил. Члени Спілки офіцерів України активно ініціювали зміни до

[26] НМІУ. Фонди. Акт приймання № 158. ТКВ-21747/1-2.

[27] Чмир М. До історії емблеми на головні убори військовиків Військово-Морських Сил Збройних Сил України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vijsko.milua.org/Chmyr_VMS.html.
[28] НМІУ. Фонди. Акт приймання № 133 ТКВ-21641.

радянської символіки відродженого українського флоту входили до складу комісій з її розробки. В цей період відбувається спроба об'єднати роботу громадських активістів та представників Міністерства та Генерального Штабу. У квітні 2006 р. відділ військової символіки та геральдики Генерального Штабу ЗСУ запропонував переглянути емблематику та символіку у війську. На меті ініціатори реформи мали позбавити існуючі знаки розрізнення радянських елементів та підкреслити спадкоємність традицій національної військової символіки[29]. На жаль, для остаточного позбавлення «радянськості» у одностроях та символіці довелося чекати 2017 р.

Становлення та впровадження знаків розрізнення та символіки в українських ВМС проходило в період складного державного будівництва. Як і держава, що переживала різні етапи розбудови інституцій та відходу від радянської спадщини, так і реформи у ВМС не могли відбутися за короткий час. Намагання ініціативних офіцерів та громадських активістів якомога швидше позбавитися символів та традицій комуністичної імперії, а в розробці нових емблем та знаків розрізнення передусім використовувати найкращі зразки української історичної символіки, часто наштовхувалося на нерозуміння частини керівництва, вихованого на радянських традиціях.

Становлення української символіки та емблематики в незалежній Україні з 1991 р. можна розділити на три етапи. Перша символіка та знаки розрізнення були запропоновані та почали використовуватися саме патріотичними офіцерами та моряками ще з 1991 р. Через складну ситуацію на флоті тривалий час не затверджували офіційну символіку ВМС. Патріотичні моряки на свій розсуд використовували національну символіку не затверджену офіційно. Важливим епізодом цього періоду стала зміна нарукавних знаків першим командувачем ВМС України Борисом Кожиним. Із 1992–1993 рр. розпочинається наступний етап становлення символіки ВМС, коли на офіційному рівні створюються комісії з розробки емблематики та знаків розрізнення. Протягом цього етапу вдалося позбавитися багатьох елементів радянської спадщини у символіці. Загалом його можна характеризувати тим, що було знайдено певний компроміс – коли радянська атрибутика і військові традиції були поєднані з символікою часів Української Революції (1917–1921 рр.). Третім етапом стає розробка і впровадження у 2016–2017 рр. принципово нових знаків розрізнення із збереженням традиційних українських та світових елементів морської символіки. Агресія Російської Федерації, яка розпочалась у 2014 р., завдала важких втрат Військово-Морським силам України. Внаслідок окупації кримського півострова національний флот втратив майже 80% корабельного складу. Російські окупаційні війська впродовж лютого-березня 2014 р. захопили українські військові частини розташовані на території кримського півострова. Події в лютому-березні 2014 р. завершилися окупацією Криму та стали першим етапом російсько-української війни, що триває до сьогодні. Після захоплення кримського півострова та початку російсько-української війни в суспільстві підвищився інтерес до українських військових традицій та зросло розуміння важливої ролі армії. Залишки радянських елементів у символіці викликали обурення і нерозуміння у великої кількості добровольців та патріотичних військовослужбовців. У 2017 р. радянські елементи в емблематиці були ліквідовані. Знаки розрізнення та однострої українських Військово-Морських Сил набули сучасного вигляду з врахуванням національних традицій та історичного минулого.

Матеріали передані засновниками Військово-Морських Сил у 2021 р. доповнили музейну колекцію присвячену розбудові національної армії та флоту та можуть використовуватися для подальшого наукового опрацювання, а також у виставкових та експозиційних проектах Національного музею історії України.

[29] Карпов В. Становлення символіки військових частин ЗС України. Ukraini-an Military Pages 14.01.2021 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.ukrmilitary.com/2021/06/simvolika-karpov.html (дата звернення: 22.11.2021).

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

НМІУ. Фонди. *Колекційний опис № 540 «Відродження Збройних Сил України (1990–1992 рр.)».*

НМІУ. Фонди. *Акт приймання музейних предметів на постійне зберігання № 133 від 03.11.2021.*

НМІУ. Фонди. *Акт приймання музейних предметів на постійне зберігання № 158 від 16.12.2021.*

Данілов А. *Український флот: біля джерел відродження. – Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2000. – С. 599.*

Карпов В. *Становлення символіки військових частин ЗС України. [Електронний ресурс]: Ukrainian Military Pages 14.01.2021. – Режим доступу: https://www.ukrmilitary.com/2021/06/simvolika-karpov.html (дата звернення: 10.11.2021).*

Карпов В. *Становлення та розвиток військової символіки України 1991–2012 р. – Київ, 2014. – С. 233.*

Квятковський А. *Флот для України – зіниця ока [Електронний ресурс]: Збруч. – Режим доступу: https://zbruc.eu/node/20447 (дата звернення: 10.11.2021).*

Мамчак М. *Флотоводці України. Історичні нариси, хронологія походів. – Снятин: Прут Принт, 2005. – 400 с.*

Мамчак М. *Україна: шлях до моря. – Снятин: Прут Принт, 2007.*

Мамчак М. *Гібридно-флотська війна. Інформаційна оборона. Українське життя в Севастополі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrlife.org/main/uacrim/mamchak_hronika.html (дата звернення: 10.11.2021).*

Мамчак М. *Військово-Морська символіка Україии [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrlife.org/main/uacrim/mam4aksymb.html (дата звернення: 10.11.2021).*

Мединський Ю. *Перший адмірал. – Київ: Український пріоритет, 2015. – С. 271.*

Міністр оборони України затвердив нові правила носіння військової форми одягу та знаків розрізнення військовослужбовцями ЗС України та ліцеїстами *[Електронний ресурс]: Міністерство оборони України 21.11.2017. – Режим доступу: https://www.mil.gov.ua/news/2017/11/21/ministr-oboroni-ukraini-zatverdiv-novi-pravila-nosinnya-vijskovoi-formi-odyagu-ta-znakiv-rozriznennya-vijskovosluzhbovczyami-zs-ukraini-ta-liczeistami/ (дата звернення: 10.11.2021).*

Лазоркін В. *Деякі сторінки з історії творення Збройних Сил України // Кримська світлиця. 25.11.2020. № 47 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http//svitlytsia.crimea.ua/index.php?section=article&artID=16234 (дата звернення: 10.11.2021).*

Лупаков Є. *Перша присяга українському народові [Електронний ресурс]: Слово Просвіти. – Режим доступу: http://slovoprosvity.org/2020/01/22/persha-prysiaha-ukrains-komu-narodovi (дата звернення 02.11.2021).*

Оборона независимости. *Эксклюзивное интервью с создателем Концепции ВСУ Виталием Лазоркиным и уникальные документы. [Електронний ресурс]: Сегодня. 25.11.2020. – Режим доступу: http://politics.segodnya.ua/politics/na-zare-nezavisimosti-kak-vooruzhenye-sily-ukrainy-otkazalis-okkupirovat-balkany-1471160.html (дата звернення: 10.11.2021).*

Розпад Радянського Союзу. *Усна історія Незалежної України – 1988–1991. Костянтин Морозов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://oralhistory.org.ua/interview-ua/632/ (дата звернення: 10.11.2021).*

Савченко Н. *Анатомия необъявленной войны: Крым. Севастополь. Флот, 1991–1999. – Київ: Українська перспектива: Такі справи, 1997.*

Сич В. *Одностpій має стати дійсно українським. 2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vijsko.milua.org/Sych_odnostrij.htm (дата звернення: 22.11.2021). Міністерство оборони України Наказ Міністра оборони України № 150 від 12 червня 1995 р. Про введення в дію Правил носіння військової форми одягу військовослужбовцями Збройних сил України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vijsko.milua.org/nakazMO150-uniform.htm (дата звернення: 10.11.2021).*

Про затвердження Правил носіння військової форми одягу та знаків розрізнення військовослужбовцями Збройних Сил України та ліцеїстами військових ліцеїв № 606 *[Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.mil.gov.ua/content/mou_orders/606_nm_2017_dodatok.pdf (дата звернення: 10.11.2021).*

Чмир М. *Розробка знаків розрізнення військових звань офіцерів корабельного складу Військово-Морських Сил України (1992–1995 рр.). URL: http://vijsko.milua.org/Chmyr_VMS_sleeve.html (дата звернення: 10.11.2021).*

Чмир М. *До історії емблеми на головні убори військовиків Військово-Морських Сил Збройних Сил України. – Київ, 2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vijsko.milua.org/Chmyr_VMS.html (дата звернення: 10.11.2021).*

A History of Sea Service Ranks & Titles. *Commandant's bulletin. URL: https://media.defense.gov/2017/Jun/27/2001769135/-1/-1/0/CIPRADAVESEASERVICERANKSARTICLE1985.PDF.*

1992 – моряки Чорноморського флоту колишнього СРСР присягнули на вірність народу України *[Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/18/1992-moryaky-chornomorskogo-flotu-kolyshnogo-srsr-prysyagnuly-na-virnist-narodu-ukrayiny.*

Максим Осипенко
старший науковий співробітник
сектору «Середньовічна археологія»
науково-дослідного відділу археології,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Maksym Osypenko
Senior Researcher,
Sector «Mediaeval Archaeology»,
Research Department of Archaeology,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ОКРЕМІ ЗРАЗКИ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЗБРОЇ УДАРНО-РОЗДРОБЛЮВАЛЬНОЇ ДІЇ ІЗ АРХЕОЛОГІЧНИХ КОЛЕКЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

SOME MEDIAEVAL SAMPLES OF SHOCK-CRUSHING WEAPONS FROM THE ARCHAEOLOGICAL COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE

Анотація

У статті введено до наукового обігу дані про 12 знахідок із зібрання Національного музею історії України, які репрезентують холодну зброю ударно-роздроблювальної дії широкого хронологічного відрізку в межах XI–XVII ст. Всі вони походять із колекцій, що надійшли до музею протягом кінця XIX – першої половини XX ст. Три предмети мають географічну прив'язку, решта – лише регіон або ж узагалі жодної інформації щодо місця знахідки. Зазначені артефакти доповнюють вже розроблені типологічно-орнаментаційні схеми й каталоги відповідних виробів.

Ключові слова:
кістень, булава, пернач, середньовічна ударна холодна зброя.

Abstract

The article introduces into scientific circulation the data on 12 finds from the collection of the National Museum of the History of Ukraine, which represent shock-crushing cold weapons of a wide chronological range within the 11th–17th centuries. All of them come from the collections that came to the museum during the late 19th and the first half of the 20th centuries. Three objects have a geographical localization. For others, only the region is known, or there is no information at all about the location of the find. The mentioned artifacts complement already developed typological and ornamental schemes and catalogs of the respective products.

Keywords:
war-flail, mace, pernach, mediaeval shock-crushing weapon.

Автор розвідки вже розглядав зброю ударно-роздроблювальної дії із зібрань музею в низці фахових видань та публікацій тез конференцій, де увага приділялася переважно булавам і кістеням, їхній культурній належності, стилістиці у оформленні та каталогізації відповідних знахідок[1]. Водночас декілька предметів, записаних до інвентарних книг і колекційних списків археологічних зібрань доби Середньовіччя, залишилися не опублікованими. Частково це пов'язано з тим, що речі не мали географічних прив'язок, були виявлені під час подальшого зберігання та опрацювання музейних колекцій тощо. Власне, розгляду означених предметів і присвячене це повідомлення.

Кістені – 6 од. Перший кістень, представлений уламком рогової гирі (інв. № Вд 2099, ст. № 19811, с. 65500), походить із розкопок В. Хвойки, проведених на території городища давньоруського Білгорода 1910 р. Обушок зберігся приблизно на ½ від загальної величини, що становить 32,5 мм, його вага – 31 г. Виріб мав близьку до яйцеподібної форму з поперечним діаметром 40 мм та конусоподібним отвором для кріплення на стрижні варіацією каналу від 9 до 15 мм. Під час використання у бойових діях було пошкоджено і втрачено нижню частину кістеня, на

[1] Див.: Осипенко М. С. Навершя булави з Грищенців у зібранні НМІУ // Археологія & Фортифікація: збірник матеріалів VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. – Кам'янець-Подільський, 2018. – С. 110–114; Його ж. Середньовічні навершя булав із зрізаними кутами та кулястих форм (за матеріалами Національного музею історії України) // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 4. – Київ, 2019. – С. 83–93; Його ж. Давньоруські зіркоподібні навершя булав із колекції Національного музею історії України // Археологія. – 2019. – № 1. – С. 105–117; Його ж. Металеві кистені давньоруської доби (за матеріалами Національного музею історії України) // Археологія. – 2019. – № 4. – С. 72–89; Його ж. Рогові кистені XI–XIII ст. (за матеріалами Національного музею історії України) // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 6. – Київ, 2020. – С. 63–71; Його ж. Булава середини XIII – першої половини XIV ст. із села Гумнище на Волині (із зібрання Національного музею історії України) // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 7. – Київ, 2021. – С. 278–284.

[2] «Інв. №» – сучасні інвентарні номери основного й допоміжного фонду; «ст. №» – старі інвентарні номери з рукописного археологічного каталогу, який вели з кінця XIX ст. до 1920-х рр.; «с. » – старі інвентарні номери книг, які вели в 1920–1940 рр.

що вказують бічні сколи. Згодом предмет, імовірно, піддавали повторній обробці, на що вказують охайно зрізані збиті нерівності знизу. **(Рис. 1)**

Рис. 1.
Кістень.
Білогородка.
Інв. № Вд 2099

Всі рогові кістені А. Кірпічніков зараховував до типу I, вважаючи, що форма самої гирі не має в цьому разі суттєвого значення[3]. Обушки, поширені серед хозарських старожитностей, на слов'янських пам'ятках фіксуються із другої половини X ст., проте найбільша їхня кількість датується саме початком XI–XII ст., хоча вони й продовжували побутувати до XIII–XIV ст. Зважаючи на місце знахідки (давньоруський Білгород), означений предмет, який має численні аналогії із синхронних пам'яток, доцільно вважати зразком давньоруської ударної зброї[4]. **(Рис. 2)**

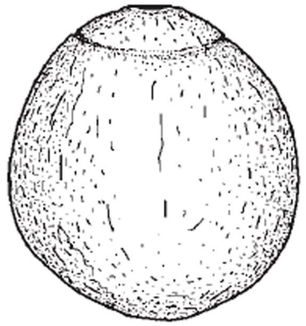


Рис. 2.
Приклад аналогій музейних знахідок: *Київ.*
Інв. № В 8/8190 (за М. Сергєєвою)

Свого часу ми каталогізували дані про 72 рогові кістені з пам'яток X–XIV ст. на території Східної Європи, які нині можна доповнити знахідками з Херсонеса, Сугдеї та Большого Саврасово-2[5].

Другий кістень (інв. № В 4547/134, ст. № 11289, с. 65444) походить із колишнього Канівського повіту. 1906 р. його придбала Імператорська археологічна комісія в селянина Харченка[6] й одразу передала до Київського художньо-промислового і наукового музею. Виріб виготовлено із заліза, має грушоподібну форму гирі, округлу, але дещо підгранену у перетині. Вушко для підвішування – масивне трапецієподібне, із посиленою верхньою рамою та округлим отвором. Загальна висота предмета становить 76,5 мм, вага – 289 г. Гиря – з поперечним діаметром 33,5 мм, максимальним розширенням вушка 25 мм та 19 мм у перехваті й діаметром отвору 6,5 мм. Сліди використання виробу простежуються в таких деформаціях: дещо вигнуте вушко, ум'ятини на корпусі гирі. **(Рис. 3)**

Рис. 3.
Кістень.
Колишній Канівський повіт.
Інв. № В 4547/134

Рис. 4.
Приклад аналогій музейних знахідок:
Ізяслав (за А. Кірпічніковим)

Найближча аналогія цього кістеня походить із Шепетівського городища, яке вважається залишками давньоруського літописного міста Ізяслава[7]. **(Рис. 4)**

А. Кірпічніков датував знахідку XII–XIII ст., що відповідає, за його класифікацією, типу II. Щоправда, зазначена аналогія візуально відрізняється меншою формою гирі й більшими розмірами вушка та формою отвору. За нашими спостереженнями, така форма й масивність вушка не властиві давньоруським зразкам. Крім того, вага означеного кістеня переважає на 30 г звичайну вагу тогочасних кістенів. Тому належність музейної знахідки до давньоруської зброї сприймається нами умовно[8].

Ще один залізний кістень (інв. № В 4531/6, ст. № 977, с. 68453), згідно з археологічним рукописним каталогом, надійшов до музею 1897 р. від Імператорської археологічної комісії з досліджень В. Хвойки на території Фролівської (Замкової) гори в Києві. Водночас на етикетці експоната зазначено ще один інвентарний номер із книги, яку складали 1940 р.

---

[3] Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие. Копья, сулицы, боевые топоры, булавы, кистени // Археология СССР. Свод археологических источников. Е1-36 / Под общ. ред. Б. А. Рыбакова. – Москва–Ленинград: Наука, 1966. – С. 60, рис. 12, 1.

[4] Сергєєва М. С. Косторізна справа у Стародавньому Києві. – Київ, 2011. – С. 112, табл. 52, 15; Осипенко М. С. Рогові кистені... – С. 67, рис. 3, 1, 2; рис. 4.

[5] Осипенко М. С. Рогові кистені... – С. 70–71, табл. 2; Майко В. В. Восточный Крым во второй половине X – XII веках. – Киев, 2014. – С. 400, рис. 133, 5, 10; Миненко В. В., Фатьков А. М., Чирков М. В. Предметы вооружения из раскопок средневекового селища Большое Савросово-2 в Ленинском районе Московской области // Тверь, тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. – Вып. 11. – Тверь, 2018. – С. 247, рис. 3, 1.

[6] Зазначимо, що селянин Харченко зібрав декілька кістенів, зокрема давньоруського часу, див.: Осипенко М. С. Металеві кистені... – С. 74, рис. 2, 3.

[7] Кирпичников А. Н. Массовое оружие ближнего боя из раскопок древнего Изяславля // Краткие сообщения Института археологии. – № 155. – Москва: Наука, 1978. – С. 86, рис. 3; рис. 4, 10.

[8] Колекція давньоруських металевих кістенів із НМІУ нині є однією з найбільших і водночас найвідоміших. Вона налічує 48 знахідок, що дозволяє робити вибірки за параметрами, масою та візуальним оформленням виробів, див.: Осипенко М. С. Металеві кистені... – С. 73, табл. 1.

За цим записом, обушок справді походить зі зборів згаданого дослідника, але проведених у Букрині колишнього Канівського повіту.

Кістень має кубічну форму зі зрізаними кутами 31×36 мм, висотою 56 мм та вагою 288 г. Для його підвішування використовували масивне трапецієподібне вушко з найбільшим розширенням 21 мм та 19 мм у перехваті, ремінь протягували через прямокутний отвір 9×6,5 мм. Незначні вибоїни на гирі, а також невелика увігнутість верхньої рами вушка свідчать про використання кістеня протягом певного часу. **(Рис. 5)**

Рис. 5.
Кістень.
Фролівська гора або Букрин.
Інв. № В 4531/6

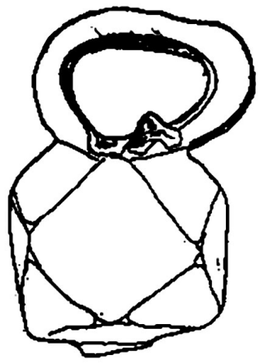


Рис. 6.
Приклад аналогій музейних знахідок: *Старокостянтинів (за Л. Виногродською)*

Аналогічна знахідка зафіксована в культурних нашаруваннях XVI–XVIII ст. під час археологічних досліджень Старокостянтинова[9]. **(Рис. 6)**

Якщо припустити, що музейний експонат і справді походить саме із Фролівської гори, його доцільно пов'язати саме із Київським замком, що існував тут з XIV – початку XV ст. до середини XVII ст. Хоча ранню хронологічну межу доцільніше пов'язувати вже з першою половиною XVI ст., коли тривала перебудова та відновлення укріплень фортеці[10]. Зазначимо, що форма гирі кістеня характерна і для давньоруських булав XII – середини XIII/XIV ст., вага яких варіюється від 100 до 400 г (тип II, за А. Кірпічніковим). Ареал поширення останніх достатньо широкий, що дозволяє висловити певні сумніви щодо правильності їхньої атрибуції[11].

Наступні кістені також виготовлені із заліза та мають подібні деформації. Місце походження предметів невстановлене, проте вони належать до старих музейних зібрань початку XX ст. Два обушки (інв. № В 1355/1 та З-1379[12]) мають біконічну (дзиґоподібну) форму гирі з найбільшим розширенням у центральній осі, округлі у перетині, завершуються загостренням у нижній частині. Масивне трапецієподібне вушко із прямокутним отвором переходить у невеличку шийку, перехват у основі вушка декоровано двома гравійованими горизонтальними смугами. Висота виробів становить 76 та 77,5 мм, діаметр перетину гир – 43 та 43,5 мм, максимальна ширина вушок – 28 й 29,5 мм, діаметр у перехватах – 14,5 та 16 мм, розміри отворів – 15×8 мм і 16,5×6 мм. Вага предметів становить 245 г і 230 г. **(Рис. 7)**

Рис. 7.
Кістень. *Місця знахідок невідомі. Інв. №№ В 1355/1, З-1379*

Останній кістень (інв. № В 1355/2, с. 58414), на відміну від попередніх, має ромбічну у перетині гирю з ромбічно-витягнутими центральними й бічними площинами, а також детальніше опрацьовану шийку з невеликим рельєфним бортиком у перехваті. Висота виробу – 84 мм, перетин ромба – 53х46 мм, максимальна ширина вушка – 29 мм, діаметр у перехваті – 18 мм, розміри отвору – 14×7 мм, вага – 335 г. **(Рис. 8)**

Рис. 8.
Кістень. *Місце знахідки невідоме. Інв. № В 1355/2*

[9] Виногродська Л. І. Розвідувальні археологічні роботи у місті Старокостянтинів в 2000 році // Археологічні дослідження в Україні 2000-2001. – Київ. 2002. – С. 106.

[10] Климовский С. И. Замковая гора в Киеве: пять тысяч лет истории. – Киев: Стилос, 2005. – С. 76; С. 93.

[11] Michalak A. Jeszcze o buławach średniowiecznych z ziem polskich. Refleksje na marginesie odkrycia z Bogucina, pow. Olkusz // Acta Militaria Mediaevalia. – Vol. II. – Kraków-Sanok, 2006. – P. 106; Осипенко М. С. Середньовічні навершя булав... – С. 84, рис. 2.

[12] Експонат під інв. № З-1379, включений до цього повідомлення, закріплено за фондовою колекцією «Зброя», проте його «археологічне» походження є цілком можливим, адже цей експонат також належав до «старих музейних фондів». Користуючись нагодою, автор висловлює подяку завідділу Олені Шевченко за надану інформацію та можливість опрацювати предмет.

Відповідні кістені А. Кірпічніков зараховував до типу VI, який дослідник датував XIII–XIV ст. Проте вибірку було зроблено із трьох знахідок без встановленого стратиграфічного контексту (Київська обл., Серенськ, Стара Ладога)[13]. Геть інакшого погляду щодо датування таких виробів дотримується С. Зацаринний, який виявив аналогічний кістень серед матеріалів розкопок Тульського кремля. Дослідник провів аналіз супутньої з обушком кераміки, залучив більше аналогій (зокрема, і графічні зображення із гравюр С. Герберштейна) та аргументував датування таких кістенів у межах XVI ст.[14], що нині можна вважати цілком прийнятним.

Водночас варто зауважити, що кістень із зібрання НМІУ дещо відрізняється від наведених вище паралелей. Так, гирі кістенів із Тули, Ладоги й Київської обл. мають опуклу нижню частину, яку пронизує стрижень із вушком для кріплення, що потім піддавався ковальському зварюванню[15]. Натомість кістень із НМІУ характеризується суцільною загостреною нижньою частиною, його вушко не має виступів на верхній рамі та чітко вираженого стержня. На нашу думку, найближчі аналогії варто вбачати у обламаному сердечнику гирі кістеня із трапецієподібним вушком із поселення Шекшово-2 в околицях Суздаля, Старого замку Гродна, а також із території Волзької Булгарії[16]. **(Рис. 9)**

Рис. 9.
Приклади аналогій музейних знахідок: *Тула (за С. Зацаринним); Шекшово-2 (за С. Шполянським); Гродно (за М. Плавінським)*

[13] Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие... – С. 63–64, табл. XVI; Кирпичников А. Н., Медведев А. Ф. Вооружение // Древняя Русь. Город. Замок. Село / Под ред. Б. А. Рыбакова. – Москва: Наука, 1985. – С. 312, табл. 131, 22.
[14] Зацаринный С. В. Кистень XVI века из раскопок в Тульском кремле (к вопросу о хронологии кистеней с гирей биконической формы) // Археология Подмосковья. – Вып. 15. – Москва. 2019. – С. 255, рис. 1.
[15] В літературі при описі не згадується стержень, але на рисунках і фото в нижній частині по центру помітно характерний виступ.
[16] Плавінскі М. А. Узбраенне беларускіх земляў X–XIII ст. – Мінск: Галіяфы, 2013. – С. 43; Шполянский С. В. Предметы вооружения и снаряжения X – первой половины XII в. из Суздаля и сельских поселений Суздальского Ополья // Российская археология. – 2017. – № 1. – С. 163, рис. 7, 4; Руденко К. А. Волжская Булгария в XI – начале XIII в.: поселения и материальная культура. – Казань, 2007. – С. 174, рис. 63, 6.

Булави – 5 од. Перша булава (інв. № В 22/225) походить із Райковецького городища, археологічні дослідження якого відбувалися в 1930-х рр. під керівництвом Т. Мовчанівського. Виріб зберігся частково у вигляді шести фрагментів стінок опукло-циліндричного навершя мідної 12-шипної булави. Вільний простір між шипами та втулкою оформлено двома рядками псевдозерні, які в місцях перетину перекриваються перлиноподібними виступами. Втулку декоровано двома рельєфними бортиками з насічками. Центральні чотири шипи – пірамідальні з ромбічною основою, порожнисті, розташовані навхрест один до одного, решта – трикутні, розміщені у верхній і нижній осі. Предмет піддавався дії сильних температур, що спричинило його спікання, деформацію та витік свинцю із порожнини шипів, яким обтяжувалося навершя. Проте його основні параметри збереглися: загальна висота – 57 мм, висота центральних і допоміжних шипів – 16 і 10,5 мм, невисока втулка виступає з обох боків ударної частини на 8 мм, товщина стінок – 2–2,5 мм. **(Рис. 10)**

Рис. 10.
Булава.
Райковецьке городище. Інв. № В 22/225

Булава походить зі згорілої житлової споруди середини XIII ст., де на долівці in situ зафіксували залишки дерев'яної бочки із пшеничним зерном, деталі ткацького верстата, теслярську сокиру, стремено, дерев'яний гребінь для шерсті, нитки, скляні намистини та браслети[17]. Крім цього, на городищі виявили ще три подібні навершя, але з дещо іншими декором[18].

Означені булави репрезентують типову давньоруську ударну зброю, виробництво якої досягає свого розквіту у XII–XIII ст. За А. Кірпічніковим, вони належать до типу IV (12-шипні булави)[19]. За розробленою нами класифікацією знахідка, що розглядається, належить до

[17] Гончаров В. К. Райковецкое городище. – Киев, 1950. – С. 33–35, рис. 25.
[18] Осипенко М. С. Давньоруські зіркоподібні... – С. 111, рис. 2, 7; с. 112, табл. 2, № 11.
[19] Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие... – С. 51–53, рис. 10.

зіркоподібних булав підтипу IIa1a, де у оформленні за вихідні маркери правлять декоративні (в цьому разі – перлиноподібні) виступи. Прямі аналогії за декором походять із Копису, Ізяслава та Василева[20]. **(Рис. 11)**

Сама ж знахідка доповнює зведений каталог, який налічує близько 85 од.[21], а за відповідною схемою вже локалізовано близько 30 од. Такі булави виготовляли у глиняних двостулчастих формах за воскови-ми моделями, де декор закладали під час формування вихідного зразка. Саме навершя обтяжували трьома різними способами: тільки шипи, тільки циліндрична основа або ж і шипи, й основа. Додаткові шипи – завжди суцільні й не містять порожнин[22].

Рис. 11.
Приклад аналогій музейних знахідок: *Ізяслав (за А. Кірпічніковим)*

Друге навершя (інв. № В 4547/149, ст. № 621, с. 68452) бронзове, походить із колекції, подарованої колишнім київським губернатором І. Фундуклеєм музею при Київському Імператорському університеті Святого Володимира. До археологічного каталогу Київського художньо-промислового і наукового музею предмет записали на початку XX ст. як такий, що виявили на території колишнього Канівського повіту. Виріб вагою 200 г має кубічну форму корпусу габаритами 37×30 мм, краї якого дещо витягнуті назовні, утворюючи допоміжні шипи. Основні шипи – пірамідальні, з ромбічною основою, обтяжені всередині свинцем, висотою 14 мм. Втулка діаметром 23 мм виступає з обох боків бойової частини на 8 мм і обрамлена рельєфним бортиком. Булава відлита у той самий, згаданий вище, спосіб, про що свідчать загладжені ливарні шви. Поверхня виробу вкрита численними зазубринами, шипи сильно збиті, місцями до рівної поверхні, а верхня частина втулки сильно розклепана, майже згладжена. **(Рис. 12)**

[20] Загорульський Э. М. Раскопки в Копиыси // Археологические открытия-1972. – Москва, 1973. – С. 359; Кирпичников А. Н. Массовое оружие... – С. 84, рис. 3; рис. 4, 3; Тимощук Б. О. Давньоруська Буковина. – Київ: Наукова думка, 1982. – С. 99, рис. 16.

[21] До згаданого нами каталогу варто додати два фрагменти від однієї (?) зіркоподібної булави, виявлені на поселенні Архангельському-1, розташованому у Верхньому Подонні, див.: Гоняний М. И., Двуречинский О. В. Комплекс вооружения и снаряжения всадника и верхового коня XII – последней трети XIV в., происходящий с территории поселений, расположенных в верховьях Дона // Военная археология. – 2014. – № 3. – С. 105, рис. 3, 2, 4.

[22] Осипенко М. С. Давньоруські зіркоподібні... – С. 111, рис. 4.

Рис. 13.
Булава. *Колишній Канівський повіт. Інв. № В 4547/149*

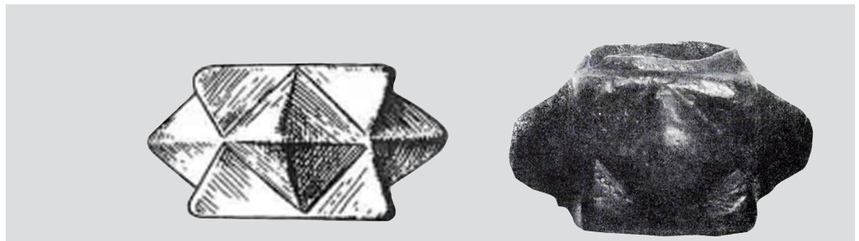


Рис. 13.
Приклади аналогій музейних знахідок: *Хмільна (за А. Кірпічніковим); з території Угорщини (за Л. Ковачем)*

Аналогічні паралелі знаходимо у булавах із чотирма основними шипами із Зеленчі, Хмільної, Тшецелі, Ратибора, Китеня, а із п'ятьма – з Терешівців. **(Рис. 13)**

Також паралеллю можна вважати виготовлену з олова знахідку з городища Чермно[23]. А. Кірпічніков такі навершя датував XII–XIII ст. і вважав спрощеною формою типу IV, яка демонструє перехід від булав із чотирма шипами I типу. Дослідник зазначав, що їхнє виробництво могли налагодити не тільки в Русі, а й на території інших країн: Польщі, Румунії, Болгарії, Угорщини тощо[24]. Наведені приклади зі Східної та Південної Європи дещо відрізняються, що вказує на певні місцеві збро-

[23] Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие... – С. 63–64, табл. XVI, 4; Його ж. Булавы и кистени из коллекции И. Хайновского в собрании Музея Войска Польского // Археологические вести. – 2000. – № 7. – С. 231, рис. 1, 2–4; Кузов Х. Боздугани от Варненския археологически музей // Acta Musei Varnaensis. – Vol. I. – 2002. – P. 183, tabl. XI, 10; Michalak A. Glowica bulawy z Trzciela, pow. Miedzyrzecz. Wstepne uwagi w kwestii wystepowania ulaw ziemiach polskich w sredniowieczu na tle znalezisk Europejskich // Archeologia środkowego nadodrza. – Tom IV. – Zielona Góra, 2005. – P. 184, rys. 2; tabl. I, 1; tabl. IV, 8; Бакалець О. Нові знахідки ковальських виробів з Болохівської землі XII–XIII ст. // Археологія & Фортифікація: збірник матеріалів X Всеукраїнської науково-практичної конференції Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. – Кам'янець-Подільський. 2021. – С. 103, рис. 8, 2.

[24] Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие... – С. 52; Kovács L. A Magyar Nemzeti Múzeum Fegyvertárának XI–XIV. Sźazadi csillag alakú buzogányai // Folia Archaeologica. – 1971. – № 22. – P. 172, arba 2; Кирпичников А. Н. Булавы и кистени... – С. 229.

[25] Havassy P. Katalógus // Zúduló sasok. Új honfoglalók besenyők, kunok, jászok a középkori Alföldön és a Mezőföldön. – Gyula, 1996. – № 2. – P. 105, №120; Парушев В. Боздугани от музея в Добрич // Археология. – 1998. – №3–4. – С. 70; Рябовянов Д. Средновековни боздугани от фонда на Регионален исторически музей Велико Търново // Известия на Регионален исторически музей Велико Търново. – 2010. – №№ XXIV–XXV. – С. 187.

[26] Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие... – Табл. XXXIII, 10; Осипенко М. С. Металеві кистені... – С. 81, рис. 4, 2; табл. 1.

ярські традиції, а також датуються пізнішим часом – XIII–XIV ст.[25] Крім того, привертає увагу схожість музейної знахідки до кістеня з околиць Овруча, гиря якого оформлена відповідним чином і начебто належить до давньоруських зразків ударної зброї[26]. Однак вибірка означених булав і кістеня, виявлених на територіях, які входили до складу Русі, досить мала. Тож робити висновки щодо належності цієї продукції до виробів місцевих зброярів ще зарано, оскільки всі знахідки позбавлені стратиграфічного контексту й не мають аналогій у археологічних комплексах.

Наступна булава (інв. № В 4099, ст. №2309) схожа на попередню, але суцільно лита, без порожнин у основних шипах. Навершя виготовлене із бронзи, його вага – 170 г, габарити – 34×34 мм. Кути корпусу формують вісім тригранних допоміжних пірамідальних шипів висотою 9,5 мм. Їх оточують основні ромбічні у перетині шипи висотою 11,5 мм, розташовані в центральній осі. Втрачена втулка розміщувалася тільки в нижній частині виробу, мала конусоподібну форму. Отвір варіюється в межах 20–22 мм. Виготовляли булаву також за восковою моделлю. **(Рис. 14)**

Рис. 14.
Булава. *Поблизу Будапешта. Інв. № В 4099*

1879 р. знахідку зафіксували в каталозі музею при Київському Імператорському університеті Святого Володимира, а 1936 р. передали до фондів Київського історичного музею як таку, що виявили на березі Дунаю між Пештом у бік Пресбурга (сучасні східна частина Будапешта та Братислави). Виріб належить до угорських зразків ударного озброєння[27]. **(Рис. 15)**

Рис. 15.
Приклад аналогій музейних знахідок:
із території Угорщини (за Л. Ковачем)

[27] Kovács L. A Magyar Nemzeti... – P. 172, arba 4, 2, 4.

Місце походження останніх двох булав – невідоме. Вони виготовлені із заліза, мають кулясті обриси, але із 12 шипами, розташованими за тим Місце походження останніх двох булав – невідоме. Вони виготовлені із заліза, мають кулясті обриси, але із 12 шипами, розташованими за тим самим принципом, як і у попередніх навершях. Більша з булав (інв. № В479/3) діаметром 59 мм і висотою 42 мм сплющена з обох боків, має заокруглені конусоподібні шипи висотою 7 і 11 мм. Отвір для кріплення становить 27,5 мм, товщина стінок – 2,5 мм, вага – 145 г. **(Рис. 16)**

Рис. 16.
Булава. *Місце знахідки невідоме. Інв. № В 479/3*

Всередині виріб порожнистий, зі слідами обтяжування свинцем як у самому тілі булави, так і в усіх шипах. Навершя містить вибоїни та деформації нижньої частини, утворені у процесі експлуатації виробу, можливо, в мить відламування руків'я булави.

Інша знахідка (інв. № В 479/4) – суцільна, характеризується опукло-циліндричними обрисами. Її діаметр – 45 мм, висота – 42,5 мм, діаметр отвору – 21,5 мм, вага – 250 г. Сильно експлуатовані шипи виступають на 6 мм, вони майже розклепані у процесі використання. **(Рис. 17)**

Рис. 17.
Булава. *Місце знахідки невідоме. Інв. № В 479/4*

Прямі аналогії та паралелі нам невідомі, але певна схожість форм простежується у виробах із території Болгарії та Угорщини, що датуються XI–XIII чи XI–XIV ст.[28] **(Рис. 18)**

Рис. 18.
Приклади аналогій музейних знахідок: *11 – з території Угорщини (за Л. Ковачем); 12 – з території Болгарії (за Д. Рябовяновим)*

Пернач (інв. № В4191) має бронзове навершя, оснащене шістьма п'ятикутними лопатями, привареними до шестигранної циліндричної втулки із рельєфним бортиком внизу та скошеною заткнутою верхньою частиною з рівною площиною. Лопаті характеризуються увігнутими зовнішніми сторонами й заокругленими кутами. Отвір для руків'я у втулці округлий, ще один чотирикутний отвір для розклинювання розміщено зверху на рівній поверхні. Втулка нижче лопатей декорована гравійованим орнаментом із перехрещених контурних зигзагів. Висота виробу – 71 мм, розміри лопатей – 41×16 мм, діаметри отворів – 19 мм та 9×7 мм, товщина стінок втулки – 3,5 мм, товщина лопатей – 4,5 мм, вага – 220 г. Навершя має ум'ятини, одна із лопатей збита повністю, дві вигнуті, решта – або ледь вигнуті, або не деформовані, проте мають зазубрини, що свідчить про бойове застосування пернача. **(Рис. 19)**

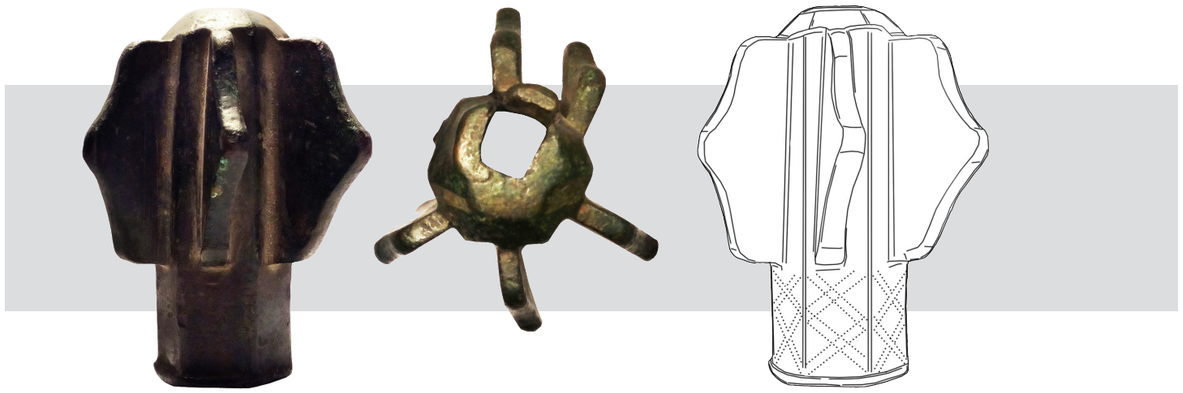


Рис. 19.
Пернач. *Інв. № В 4191*

[28] Kovács L. A Magyar Nemzeti... – P. 178, arba 6, 5; Кузов Х. Боздугани от Варненския... – С. 183, табл. XI, 11; Рябовянов Д. Средновековни боздугани... – С. 192, орб. 2; D'Amato R. The war-mace of Byzantium, 9th – 15 c. AD. New evidence from the Balkans in the collection of the world museum of Man, Florida // Acta Militaria Mediaevalia. – Vol. VII. – Kraków–Rzeszów–Sanok. 2011. – P. 42–43, fig. 26.

При виробництві навершя циліндр втулки та лопаті відливали окремо. Потім лопаті приварювали, на що вказують сліди увігнутості на внутрішньому боці втулки, які збігаються з довжиною пера. На жаль, обставини й місце виявлення знахідки невідомі. Аналогічний пернач походить із Хмільної. Він був серед речей колекції І. Хойновського, яку на початку XX ст. вивезли на територію Польщі і яка нині зберігається в Музеї Війська Польського у Варшаві[29]. **(Рис. 20)**

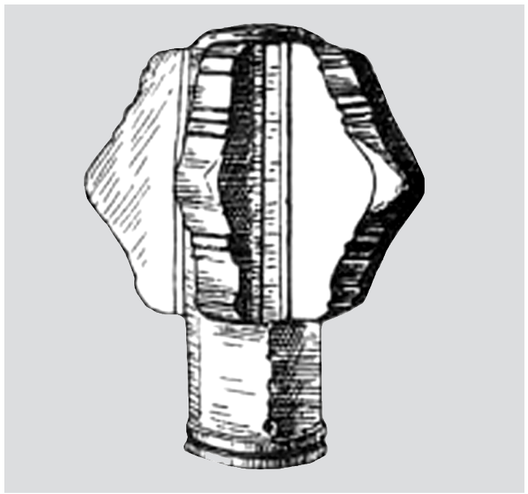


Рис. 20.
Приклад аналогій музейних знахідок: *Хмільна (за А. Кірпічніковим)*

На думку А. Кірпічнікова, період використання таких перначів припадає на XIII–XIV ст. Схоже мідне навершя із Пронська дослідник вважав одним із найкращих зразків ранніх шестоперів давньоруського часу. Однак слід зауважити, що знахідка із Пронська позбавлена археологічного контексту. Вона могла походити як із давньоруських культурних нашарувань, так і з пізніших – XIV–XVII ст. Цілком можливий і її зв'язок із подіями 1630 р., коли це місто-фортецю спалили[30]. Знахідки перначів за кількістю суттєво поступаються знахідкам булав та кістенів, а їхнє використання в комплексі давньоруського озброєння сучасні дослідники ставлять під сумнів[31]. Найбільш ранні предмети із археологічних комплексів у Східній Європі відомі лише за матеріалами кочівницьких поховань середини XIII–XIV ст., а власне перначі відрізняються простішою формою лопатей[32].

Таким чином, досліджені у повідомленні 12 предметів репрезентують холодну зброю ударно-роздроблювальної дії широкого хронологічного відрізку в межах XI–XVII ст. Низка знахідок доповнює орнаментаційні схеми аналогічних їм виробів, які розширюють географію виявлення цих предметів, а також їхні типологічні схеми.

[29] Кирпичников А. Н. Булавы и кистени... – С. 232, рис. 1, 6.
[30] Монгайт А. Л. Рязанская земля. – Москва: Изд-во АН СССР, 1961. – С. 208, рис. 89, 7.
[31] Гоняний, М. И., Двуречинский, О. В. Комплекс вооружения... – С. 106.
[32] Толочко П. П. Кочевые народы степей и Киевская Русь. – Киев: Абрис, 1999. – С. 187, рис. 45, 5; Spinei V. The Romanians and the Turkic Nomads of the Danube Delta from the Tenth to the Mid-Thirteenth Century. – Leiden-Boston: Brill NV, 2008. – P. 346, fig. 26, 9.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Бакалець О. *Нові знахідки ковальських виробів з Болохівської землі XII–XIII ст. // Археологія & Фортифікація: збірник матеріалів X Всеукраїнської науково-практичної конференції Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. – Кам'янець-Подільський, 2021. – С. 100–112.*

Виногродська Л. І. *Розвідувальні археологічні роботи у місті Старокостянтинів в 2000 році // Археологічні дослідження в Україні 2000-2001. – Київ. 2002. – С. 105–108.*

Гончаров В. К. *Райковецкое городище. – Киев, 1950. – 218 с.*

Гоняний М. И., Двуречинский О. В. *Комплекс вооружения и снаряжения всадника и верхового коня XII – последней трети XIV в., происходящий с территории поселений, расположенных в верховьях Дона // Военная археология. – 2014. – № 3. – С. 102–146.*

Загорульський Э. М. *Раскопки в Копиыси // Археологические открытия-1972. – Москва, 1973. – С. 358–359.*

Зацаринный С. В. *Кистень XVI века из раскопок в Тульском кремле (к вопросу о хронологии кистеней с гирей биконической формы) // Археология Подмосковья. – Вып. 15. – Москва. 2019. – С. 250–259.*

Кирпичников А. Н. *Булавы и кистени из коллекции И. Хайновского в собрании Музея Войска Польского // Археологические вести. – 2000. – № 7. – 229–235.*

Кирпичников А. Н. *Древнерусское оружие. Копья, сулицы, боевые топоры, булавы, кистени // Археология СССР. Свод археологических источников. Е1-36 / Под общ. ред. Б. А. Рыбакова. – Москва-Ленинград: Наука, 1966. – 181 с.*

Кирпичников А. Н. *Массовое оружие ближнего боя из раскопок древнего Изяславля // Краткие сообщения Института археологии. – № 155. – Москва: Наука, 1978. – С. 80–87.*

Кирпичников А. Н., Медведев А. Ф. *Вооружение // Древняя Русь. Город. Замок. Село / Под ред. Б. А. Рыбакова. – Москва: Наука, 1985. – С. 298–363.*

Климовский С. И. *Замковая гора в Киеве: пять тысяч лет истории. – Киев: Стилос, 2005. – 148 с.*

Кузов Х. *Боздугани от Варненския археологически музей // Acta Musei Varnaensis. – Vol. I. – 2002. – P. 179–190.*

Майко В. В. *Восточный Крым во второй половине X – XII веках. – Киев, 2014. – С. 446.*

Миненко В. В., Фатьков А. М., Чирков М. В. *Предметы вооружения из раскопок средневекового селища Большое Савросово-2 в Ленинском районе Московской области // Тверь, тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. – Вып. 11. – Тверь, 2018. – С. 240–251.*

Монгайт А. Л. *Рязанская земля. – Москва: Изд-во АН СССР, 1961. – 400 с.*

Осипенко М. С. *Булава середини XIII – першої половини XIV ст. із села Гумнище на Волині (із зібрання Національного музею історії України) // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 7. – Київ, 2021. – С. 278–284.*

Осипенко М. С. *Давньоруські зіркоподібні навершя булав із колекції Національного музею історії України // Археологія. – 2019. – № 1. – С. 105–117.*

Осипенко М. С. *Металеві кистені давньоруської доби (за матеріалами Національного музею історії України) // Археологія. – 2019. – № 4. – С. 72–89.*

Осипенко М. С. *Навершя булави з Грищенців у зібранні НМІУ // Археологія & Фортифікація: збірник матеріалів VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. – Кам'янець-Подільський, 2018. – С. 110–114.*

Осипенко М. С. *Рогові кистені XI–XIII ст. (за матеріалами Національного музею історії України) // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 6. – Київ, 2020. – С. 63–71.*

Осипенко М. С. *Середньовічні навершя булав із зрізаними кутами та кулястих форм (за матеріалами Національного музею історії України) // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 4. – Київ, 2019. – С. 83–93.*

Парушев В. *Боздугани от музея в Добрич // Археология. – 1998. – №3–4. – С. 67–72. Плавінскі М. А. Узбраенне беларускіх земляў X–XIII ст. – Мінск: Галіяфы, 2013. – 106 с.*

Руденко К. А. *Волжская Булгария в XI – начале XIII в.: поселения и материальная культура. – Казань, 2007. – 244 с.*

Рябовянов Д. *Средновековни боздугани от фонда на Регионален исторически музей Велико Търново // Известия на Регионален исторически музей Велико Търново. – 2010. – №№ XXIV–XXV. – С. 187–199.*

Сергєєва М. С. *Косторізна справа у Стародавньому Києві. – Київ, 2011. – 256 с. Тимощук Б. О. Давньоруська Буковина. – Київ: Наукова думка, 1982. – 202 с. Толочко П. П. Кочевые народы степей и Киевская Русь. – Киев: Абрис, 1999. – 160 с.*

Шполянский С. В. *Предметы вооружения и снаряжения X – первой половины XII в. из Суздаля и сельских поселений Суздальского Ополья // Российская археология. – 2017. – № 1. – С. 150–167.*

D'Amato R. *The war-mace of Byzantium, 9th – 15 c. AD. New evidence from the Balkans in the collection of the world museum of Man, Florida // Acta Militaria Mediaevalia. – Vol. VII. – Kraków–Rzeszów–Sanok. 2011. – P. 7–48.*

УДК 069(1-4)+623.4 (477)«14/15»

Havassy P. *Katalógus // Zúduló sasok. Új honfoglalók besenyők, kunok, jászok a középkori Alföldön és a Mezőföldön. – Gyula, 1996. – № 2. – P. 89–116.*

Kovács L. *A Magyar Nemzeti Múzeum Fegyvertárának XI–XIV. Sźazadi csillag alakú buzogányai // Folia Archaeologica. – 1971. – № 22. – P. 165–181.*

Michalak A. *Glowica bulawy z Trzciela, pow. Miedzyrzecz. Wstepne uwagi w kwestii wystepowania ulaw ziemiach polskich w sredniowieczu na tle znalezisk Europejskich // Archeologia środkowego nadodrza. – Tom IV. – Zielona Góra, 2005. – P. 183–220.*

Michalak A. *Jeszcze o buławach średniowiecznych z ziem polskich. Refleksje na marginesie odkrycia z Bogucina, pow. Olkusz // Acta Militaria Mediaevalia. – Vol. II. – Kraków–Sanok, 2006. – P. 103 114.*

Spinei V. *The Romanians and the Turkic Nomads of the Danube Delta from the Tenth to the Mid-Thirteenth Century. – Leiden–Boston: Brill NV, 2008. – 546 p.*

Богдан Патриляк
кандидат історичних наук,
перший заступник –
заступник генерального директора з наукової робти,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Bohdan Patryliak
Candidate of Historical Sciences (PhD),
First Deputy Director General of Studies,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

Юрій Бут
завідувач сектору реставрації творів
декоративно-ужиткового мистецтва,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Yurii But
Head of the Sector of Restoration
of Decorative and Applied Art,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

МОСКОВСЬКІ ЦИЛІНДРОКОНІЧНІ ШОЛОМИ XVI СТОЛІТТЯ ІЗ ЗІБРАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

MOSCOVITE CYLINDRO-CONICAL HELMETS OF THE 16TH CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE

Анотація
У статті розглянуто три циліндроконічні шоломи московського типу першої половини XVI ст. з колекції Національного музею історії України. Висвітлено їхні конструктивні особливості та здійснено порівняння зі схожими виробами з інших музейних колекцій. Особливу увагу приділено шолому із зображенням геральдичних символів Молдавського князівства. Розглянуто можливі шляхи потрапляння предмета до колекції музею. Проаналізовано геральдичні символи та напис на ньому. Висловлено припущення щодо причетності цього предмета до господарів Молдавського князівства.

Ключові слова:
циліндроконічний шолом, Молдавське князівство, Московська держава, Стефан III Великий, Стефан IV Молодий, Національний музей історії України, НМІУ.

Abstract
The article examines three cylindro-conical helmets of the Muscovite type of the first half of the 16th century from the collection of the National Museum of the History of Ukraine. The design features of these helmets are described. These exhibits are compared with similar exhibits from other collections. Particular attention is paid to the helmet depicting the heraldic symbols of the Principality of Moldavia. Possible ways of getting this exhibit into the museum collection are considered. The heraldic symbols and the inscription on the helmet are analyzed. Several assumptions have been put forward about the connection of this helmet with the princes of the Moldavian principality.

Keywords:
cylindro-conical helmet, Principality of Moldavia, Muscovy, Stephen III the Great, Stephen IV the Young, National Museum of the History of Ukraine, NMHU.

У Національному музеї історії України (далі – НМІУ) зберігаються три конструктивно подібні циліндроконічні шоломи, що традиційно атрибутувалися як московські вироби XVI ст. Один із них привернув значну увагу громадськості. Науковий співробітник Інституту історії України НАНУ канд. істор. наук О. Алфьоров у інтерв'ю газеті «День» від 30 жовтня 2020 р. розповів, що в Національному музеї історії України понад 50 років експонувався шолом молдавського господаря Стефана Великого, який отримав помилкову інтерпретацію музейних співробітників. Дослідник повідомив, що завдяки джерелам зміг реконструювати напис на шоломі. Щоправда, припустив, що: «...це може бути і шолом його сина – Стефана IV, але, на моє глибоке переконання, це все-таки шолом молдавського господаря»[1].

Після цього повідомлення було вирішено реставрувати та дослідити експонований шолом і два схожі предмети з колекції музею, провівши порівняльний аналіз цих виробів.

У цій статті ми проаналізуємо три зазначені шоломи та спробуємо відповісти на запитання, чи справді предмет, тривалий час експонований у Національному музеї історії України, пов'язаний із певним представником молдавських господарів. Для цього вивчимо фізичні параметри та конструктивні особливості шолома з молдавськими геральдичними символами, порівнявши його з типологічно подібними виробами з колекції НМІУ та інших зібрань.

[1] Чадюк М. Цеглинки, з яких будується історичний мур. Історик Олександр Алфьоров про історичні розвідки, цінні знахідки та захист пам'яток // Газета «День». – 30.10.2020 р. / [Електронний ресурс]: День. – Режим доступу: https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/ceglynky-z-yakyh-buduyetsya-istorychnyy-mur (дата звернення: 28.11.2020).

Це може пролити світло на час та місце виготовлення цього предмета. Також розглянемо зображені на шоломі геральдичні символи Молдавського князівства та фрагменти кириличного напису і спосіб їхнього нанесення.

Згаданий шолом відомий дослідникам. Про нього йшлося в наукових публікаціях та в інтернеті[2]. Привертала увагу науковців і «молдавська печатка» на тулії. Проте в музеї цей предмет належно не досліджували. Цілком можливо, що науковців насторожувала сенсаційність напису, що не узгоджувалася з уявленням про московське походження шолома та його доволі скромним виглядом.

2010 р. в шостому випуску збірника «Археология Подмосковья» серед публікацій матеріалів наукового семінару побачила світ стаття співробітника Музею історії Москви П. О. Кутасова «Вещевой клад 1969 года из Ипатьевского переулка в Москве». У цій розвідці поряд із іншими предметами пізньосередньовічного скарбу автор описує циліндроконічний шолом із втраченим навершям[3]. **(Рис. 1)**

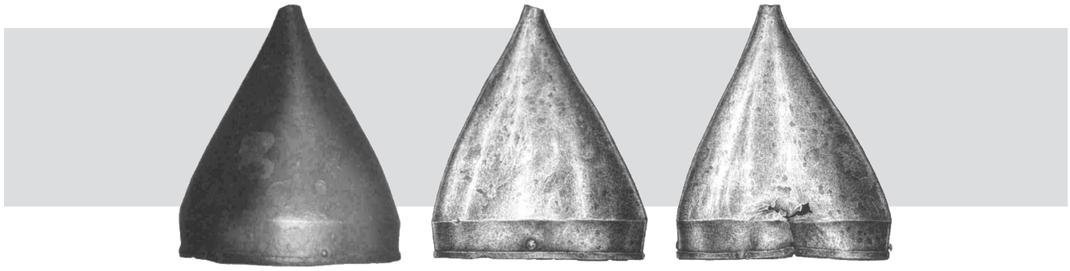


Рис. 1.
Шолом із речового скарбу, знайденого 1969 р. в Іпатіївському провулку в Москві. *Загальний вигляд. Вигляд із правого та лицьового боків*

Розглядаючи аналогічні предмети із колекцій російських музеїв, П. Кутасов згадує й шолом із НМІУ (інв. № З-83): «*...ничего конкретного о происхождении данного шлема сказать нельзя. Данное изделие уверенно можно отнести к XVI в. и считать его продуктом русских мастеров. На поверхность шлема нанесена круглая печать с молдавскими национально-государственными символами – геральдическое изображение головы зубра со звездой между рогами и с розой и полумесяцем по бокам и надписью "го... ар... и молдавск..."*»[4].

[2] Шиндлер О. Шелом З-83 из Киева (НМИУ) [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи. Блог о русских доспехах 16 века. – Режим доступу: https://muscovitearmor.wordpress.com/%d1%88%d0%bb%d0%b5%d0%bc%d1%8b/%d1%88%d0%b5%d0%bb%d0%be%d0%bc%d1%8b/ (дата звернення: 24.07.2022).
[3] Кутасов П. А. Вещевой клад 1969 года из Ипатьевского переулка в Москве // Археология Подмосковья. Материалы научного семинара. – Вып. 6. – Москва, 2010. – С. 311.
[4] Там само. – С. 310.

Схожий за конструкцією шолом, знайдений 1982 р. під час археологічних розкопок у дворі будівлі Сенату Московського Кремля, що зберігається у археологічному фонді Музеїв Московського Кремля (інв. № АРХ-482), автор також впевнено датує XVI ст. (попри широке датування в музейній документації XIV–XVI ст.)[5].

Дані про шолом із експозиції НМІУ публікував також дослідник середньовічних обладунків та військової справи в Росії О. В. Шиндлер у своєму інтернет-блозі про московські обладунки XVI ст. «Muscovite Armor – Московитские доспехи» та у статті «Русские шлемы XVI века»[6].

У фондах НМІУ зберігаються, як вже згадувалося, три шоломи такого типу, датовані XVI ст. Під час звірки предметів фондової групи «Зброя і військове спорядження» 2019 р. виявилося, що два з них обліковуються під одним інвентарним номером: З-83. Перший, із молдавськими геральдичними символами, упродовж десятиліть перебував у експозиції відділу феодалізму; інший, із рослинним орнаментом по вінцю, – у фондосховищі фондової групи зберігання «Зброя та військове спорядження». Третій шолом такого типу з колекції музею обліковується за інв. № З-102. **(Рис. 2–4)**

Рис. 2.
Шолом.
Інв. № З-83 (?). Із молдавськими геральдичними символами

Рис. 3.
Шолом.
Інв. № З-83
З рослинним орнаментом по вінцю

Рис. 4.
Шолом
Інв. № З-102

[5] Там само.

[6] Шиндлер О. Шеломы // Материальные источники. Шлемы [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи. Блог о русских доспехах 16 века. – Режим доступу: https://muscovitearmor.wordpress.com/%d1%88%d0%bb%d0%b5%d0%bc%d1%8b/%d1%88%d0%b5%d0%bb%d0%be%d0%bc%d1%8b/ (дата звернення: 25.07.2022); Його ж. Русские шлемы XVI века // История военного дела: исследования и источники. – 2016. – Т. VIII. – С. 167–219 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.milhist.info/2016/05/10/schindler_3/ (дата звернення: 28.11.2021).

З огляду на збережену фондово-облікову документацію музею, встановити шлях потрапляння шолома з молдавськими геральдичними символами до установи доволі складно. Такі предмети зазвичай зберігаються у НМІУ в археологічних фондах (зважаючи на стан збереження шолома з молдавськими геральдичними символами, доречно припустити, що він є археологічною знахідкою, – уся поверхня предмета вкрита шаром продуктів корозії заліза) або у фондовій групі «Зброя та військове спорядження», якщо брати до уваги його типологію та датування.

Після Другої світової війни через втрату фондово-облікової документації відбулася повторна інвентаризація музейного зібрання, зокрема й повернених після вивезення у східному та західному напрямках музейних предметів. Було розпочато нові інвентарні книги.

У інвентарній книзі «Зброя», започаткованій 1948 р., та інвентарній картці 1940-х років під інв. № З-83 міститься опис московського шолома (правопис збережено): «*Шлем з яловцем. Москва XVI ст. Металевий типу "шишак", у основи циліндричний, до верху звужується на конус, закінчується довгим стріжнем з ободком у верхній частині його. В торцевій частині стріжня маленький отвір. На кромці тульї залишки залізного ободка, вздовж якого сліди вирізного рослинного орнаменту*»[7]. Предмет має старі інвентарні номери: 6130 та З-829. До інвентарної книги записаний 14 липня 1948 р. Слідів рослинного орнаменту на тулії «молдавського» шолома немає. Отже, у інвентарній книзі та картці описано схожий, але інший предмет. Саме він постійно перебував у фондосховищі фондової групи зберігання «Зброя та військове спорядження» під інв. № З-83. Це шолом задовільного стану збереження, з дуже незначними ділянками корозії. До отвору у вінці шолома ниткою приєднана кругла бирка з інв. № в 2715. На внутрішній бік вінця білою фарбою нанесено ще один старий інвентарний номер – 6130. У інвентарній книзі, крім старого інв. № 6130, зазначено ще й старий інв. № З-829 (цілком імовірно, що за втраченою в роки німецько-радянської війни інвентарною книгою).

Інв. № в-2715 вказує на фондову групу зберігання археологічних фондів «Київська Русь». Інвентарну книгу № 1 відділу «Київська Русь» розпочали 30 березня 1948 р. Тут предмет під інв. № в-2715 описано так: «*Шолом, шишак з єловцем, російський 14–15 ст.; тулія конусовидна, внизу орнаментування, закінчується довгим єловцем. До нижньої частини шолома прикріплена цвяхами пластинка (частина пластинки відламана)*». Розміри не зазначено[8]. У книзі є примітка про вибут-

[7] Національний музей історії України (далі НМІУ). – Інвентарна книга фондової групи «Зброя» (№№ 1–728). – Т. 1. – С. 36.

[8] НМІУ. – Інвентарна книга № 1 відділу «Київська Русь» (№№ 1–2820). – С. 184–185.

тя предмета *(передано до загальних фондів згідно акту від 25 грудня 1981 р., див. з. 83).* Незрозуміло, яким чином 1981 р. відбулася передача шолома з археологічних фондів до загальних (фондова група зберігання «Зброя») на інв. № 3-83, якщо предмет під цим номером заінвентаризували в цій групі зберігання ще в липні 1948 р.?

Слід звернути увагу й на таке: як у інвентарній книзі № 1 відділу «Київська Русь», так і у погашеній інвентарній картці того самого відділу, складеній 1948 р., відсутня інформація про старі інвентарні номери на шоломі (тоді як на предметі, описаному у інвентарній книзі групи «Зброя», чітко видно старий інвентарний номер 6130, нанесений білою фарбою). Тож, очевидно, йдеться про інший предмет.

У інвентарі Київського музею старожитностей та мистецтв (історичний відділ, № 2496–7045) під номером 6130 зазначено: «*Шлем конічної форми, нижня частина циліндрична. Вгорі шпиль. Розм. 38×21 с*». Предмет надійшов до музею 1923 р. з біржі[9]. З огляду на розміри виробу, поза сумнівами те, що до книги записали шолом задовільного стану збереження з рослинним орнаментом по вінцю.

Зважаючи на передачу 1981 р. предмета за інв. № в-2715 (із погашенням цього номера) з археологічної групи зберігання «Київська Русь» до групи зберігання «Зброя» загального фонду під інв. № 3-83, можна зробити передчасний висновок, що в різних фондових групах під двома інвентарними номерами обліковували один і той самий предмет – московський циліндроконічний шолом із довгим навершям. Але під час звіряння 2019 р. виявилося, що під одним інв. № 3-83 в музеї обліковуються два різні предмети – циліндроконічний шолом із молдавським гербом, укритий суцільним шаром продуктів корозії заліза, який протягом десятиліть експонувався в розділі доби феодалізму, та схожий за формою і розмірами шолом задовільного стану збереження (зі старим інв. № 6130) із рослинним орнаментом по вінцю, який постійно перебував у фондосховищі.

Точну дату надходження шолома з молдавськими геральдичними символами до експозиції встановити складно. Найдавніший акт, що зберігається у відділі обліку музею від 15 червня 1982 р., свідчить про передачу предмета за інв. № 3-83 («*Шлем з яловцем. Москва XVI ст.*») від головного зберігача фондів Державного історичного музею УРСР А. Д. Руденко до завідувача відділу В. О. Сидоренка[10]. Отже, це сталося наступного року після «передавання» предмета з фондової групи «Київська Русь» до групи «Зброя». Проте слід вважати, що шолом із молдавськими геральдичними символами потрапив до розділу доби феодалізму постійно діючої експозиції музею значно раніше. Так, у тематико-експозиційному плані відділу «Україна часів феодалізму» від 1968 р. у першому розділі «Утворення Російської держави та її значення в історії українського народу» серед речових матеріалів фігурує захисне спорядження: кольчуга бойова та шоломи XV–XVI ст.[11]. Власне, поряд із бойовою кольчугою шолом із «молдавською печаткою» експонувався і донедавна. Найімовірніше, на початку 1980-х рр. трапилася помилка, коли «археологічний» шолом (інв. № в-2715) із молдавськими геральдичними символами, цілком укритий продуктами корозії заліза, який уже давно експонувався, не змогли знайти та «передали» до фондової групи зберігання «Зброя», ототожнивши його з шоломом за інв. № 3 83. Так під одним інвентарним номером протягом десятиліть фігурували два музейні предмети. Зважаючи на це, фондово-закупівельна комісія НМІУ вирішила записати шолом із молдавськими геральдичними символами до інвентарної книги фондової групи зберігання «Зброя та військове спорядження» та присвоїти йому інв. № 3-1995[12].

Але якщо спосіб надходження до музею шолома задовільного стану збереження з рослинним орнаментом відомий – із біржі 1923 р., то обставини появи в музеї шолома з молдавськими геральдичними символами нез'ясовані. У збережених довоєнних інвентарних книгах Київського художньо-промислового та наукового музею, Всеукраїнського історичного музею імені Тараса Шевченка та Центрального історичного музею України 1903–1936 рр. серед предметів зброї та військового спорядження такі шоломи не зафіксовані[13]. Згаданий шолом теоретично міг надійти у проміжку між 1936 та 1948 рр. або перебував у археологічних фондах.

До Київського історичного музею (попередника НМІУ) 1936 р. передали колекції музею Київського університету Св. Володимира. Через втрату облікової документації під час німецько-радянської війни не всі предмети із цієї колекції співвіднесені з предметами сучасної колекції НМІУ. В інвентарній книзі музею Київського університету Св. Володимира фігурує лише декілька шоломів. Зокрема «шишак» під № 183, що походить із Балти (нині Одеська обл.)[14] та під № 246 «шлемъ железный Русскій» із Києва.

[9] НМІУ. – Інвентар Київського музею старожитностей та мистецтв. Історичний відділ (№№ 2496–7045). Копія. – С. 543, 556.
[10] НМІУ. – Відділ обліку. – Акти від 1982 р.
[11] НМІУ. – Архів. – Ф. Р 1260. – Оп. 1. – Од. зб. 364. – Арк. 6.
[12] НМІУ. – Відділ обліку. – Протокол ФЗК № 11 від 14.09.2021 р.
[13] Попельницька О. Відділ зброї Центрального історичного музею України (1936–1941) // Науковий вісник Національного музею історії України: збірник наукових праць. – Вип. 6. – Київ, 2020. – С. 178–195.
[14] НМІУ. – Книга для записи вещей Музея Древностей Императорского Университета св. Владимира. По разряду древностей. От № 1 до № 10431. Копія. – С. 5.

Цілком імовірно, що шолом із молдавською символікою (інв. № З-1995) є «шишаком» із Балти (інв. № 183), з огляду на географічну близькість подільського містечка до колишніх кордонів Молдавського князівства, а предмет під інв. № З-102 може бути шоломом із Києва (№ 246). Проте це лише припущення.

У НМІУ у фондовій групі «Рукописні документи» також зберігаються грамоти молдавських господарів (Стефана III Великого (інв. № РД-102), Петра IV Рареша (інв. № РД-103)[15], Стефана IX Томші (інв. № РД-209)[16] та Еустратіе Дабіжа (інв. № РД-116)[17]). Вони походять зі старих музейних фондів та потребують дослідження. Ймовірно, шолом із молдавськими геральдичними символами потрапив до музею разом із грамотами з певної колекції.

Варто зазначити, що у фондово-обліковій документації музею високі сфероконічні (або циліндроконічні) шоломи помилково названо «шишаками», що суперечить сучасній класифікації. Зокрема, А. М. Кірпічніков, окреслюючи відмінність між шоломами та шишаками у своїй монографії «Военное дело на Руси в XIII–XV вв.», аналізує схожий за формою та розмірами головний убір Івана IV Грозного з Королівського Арсеналу у Стокгольмі (до 1547 р.). Автор стверджує, що шоломи такої форми домінували в московському війську першої половини XVI ст. та вийшли з ужитку після 1550 р. На підтвердження цієї думки дослідник наводить сюжет картини «Битва під Оршею» з Національного музею у Варшаві, де всіх московських воїнів (за винятком командирів) зображено у схожих шоломах[18]. Зазначимо, що якщо 1514 р. високі циліндроконічні шоломи вже домінували в московському війську, то варто нижні хронологічні межі побутування захисту голови такої конструкції розширити й на другу половину XV ст. О. В. Шиндлер у своїй статті також наголошує на взаємній підміні термінів «шолом» та «шишак» ще в російській історіографії першої половини XIX ст. Згодом цю помилку успадкувала й радянська історіографія. О. В. Шиндлер услід за А. М. Кірпічніковим вважає «шоломами» захист голови з високою тулією, а «шишаками» – з низькою. Як бачимо, під визначення «шишак» свого часу потрапили й високі циліндроконічні шоломи із зібрання НМІУ[19].

[15] НМІУ. – Інвентарна книга «Рукописні документи» Київського історичного музею (розпочата 17 березня 1948 р.; закінчена 10 листопада 1954 р., №№ 1–900). – С. 29.
[16] Там само. – С. 60.
[17] Там само. – С. 34.
[18] Кирпичников А. Н. Военное дело на Руси в XIII–XV вв. – Ленинград: Ленинградское отделение изд-ва «Наука», 1976. – С. 29.
[19] Шиндлер О. В. Русские шлемы XVI века... – С. 171–173.

Перейдемо до опису конструктивних особливостей означених шоломів та їхніх фізичних характеристик. О. В. Шиндлер розглядає конструкцію таких шоломів за схемою: вінець – тулія – підвершя – навершя – спиця[20]. **(Рис. 5)**

Рис. 5.
Конструкція московських шоломів XVI ст. за О. В. Шиндлером[21]

Ми також будемо дотримуватися цієї термінології. До тонкої спиці шоломів такого типу кріпилися «яловці» або «єловці» – прапорці зі шкіри або тканини[22].

Шолом за інв. № З-1995 (колишній З-83 з молдавськими геральдичними символами) виготовлено із заліза, його поверхня цілком вкрита продуктами корозії. Поверх вінця циліндричної форми – конічна тулія, що ледь вигинається назовні та плавно переходить у навершя, яке увінчується деформованою спицею. Низ вінця оперізує накладний вузький напівкруглий бортик, що кріпиться за допомогою штифтів. Із лівого боку всередині є штифт більшого розміру, ззовні він має округлу пласку форму.

Навершя є окремим елементом шолома та з обох боків має штифти. Воно кріпиться до підвершя тулії за допомогою нижнього штифта, розклепаного всередині шолома, та шайби. Зігнута спиця кріпиться до верхнього штифта навершя.

[20] Там само. – С. 187, 188.
[21] Шиндлер О. В. Русские шлемы XVI века... – С. 187.
[22] Кутасов П. А. Вказ. праця. – С. 312.

Тулію шолома оздоблено таушуванням білим та жовтим металами. Зображення вписано у два кола, між якими нанесено кириличний напис. У центрі – голова тура з шестипроменевою зіркою між рогами, під лівим рогом – зображення щита з білого металу, в ньому – три горизонтальні смуги з жовтого металу. Також за допомогою жовтого металу зображені зіниці очей та крапка під лівим оком тварини. Діаметр таушування – 41 мм.

Спиця, що кріпиться до верхнього штифта навершя, зігнута під кутом 45°, а її верхній край має петлеподібний згин.

Втрачено 2/3 накладного вузького напівкруглого бортика по вінцю, збереглося три фрагменти по 60–70 мм. На місці втрат штифтів – отвори. Також втрачено частину поверхні вінця шолома, є значні наскрізні отвори з лівого краю. Поверхня шолома цілком укрита кавернами різних розмірів.

Таушування має значні втрати: частини кола, декілька ділянок із написом, та частина променів зірки, в тура втрачені правий ріг, частина лівого вуха, низ морди[23].

Детальніше про розміри шолома див. на **Рис. 6.** та в **Табл. 1**.

Рис. 6.
Розміри шолома (інв. № 3-83 (?)) із молдавськими геральдичними символами

[23] НМІУ. – Реставраційний паспорт № 223/1. – Інв. № 3-83.

Схожу конструкцію має і шолом (інв. № 3-83) задовільного стану збереження із залишками рослинного орнаменту по вінцю. Форма шолома відрізняється від попереднього дещо опуклішою тулією. Предмет має лише локальні ділянки корозії. Помітні також незначні деформації, потертості, втрачено 50% накладного вузького бортика по вінцю. В тулії шолома – три наскрізні отвори. Навершя з обох боків має штифти. Спиця відсутня. Навершя з'єднане з тулією за допомогою нижнього штифта, розклепаного всередині шолома, та шайби. По вінцю – рештки рослинного орнаменту, нанесеного методом гравіювання[24].

Детальніше про розміри шолома див. на **Рис. 8.** та в **Табл. 1.**

Рис. 7.
Фрагмент шолома (інв. № 3-83) з рослинним орнаментом по вінцю

Рис. 8.

Слід зазначити, що розміри шоломів під інв. №№ 3-83 та 3-1995 майже однакові (див. Табл. 1), що може свідчити про одну ремісничу школу.

Цікаво, що розміри, вага та конструктивні особливості обох шоломів із зібрання НМІУ близькі до параметрів відомого шолома Івана IV Грозного із Королівської Збройної палати (Livrustkammaren) у Стокгольмі (інв. № 20389), висота якого – 380 мм, діаметр – 190 мм, а вага – 1180 г[25].

[24] НМІУ. – Реставраційний паспорт № П-255/2-К. – Інв. № 3-83а.

[25] Игина Ю. Ф. Казус шлема Ивана Грозного: к постановке проблемы // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. – 2014. – № 2. – С. 67–91 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://slavica-petropolitana.spbu.ru/files/2014-2/05-.pdf (дата звернення: 05.12.2021).

Третій шолом такого типу з колекції НМІУ (інв. № З-102) відрізняється від двох попередніх розмірами більшості елементів, але висота вінця усіх трьох шоломів однакова – 35 мм. Вінець усіх означених предметів чітко відділяється від тулії, що є характерною особливістю московських шоломів першої половини XVI ст. Третій шолом, як і перший, цілком укритий продуктами корозії заліза (див. Рис. 9). Висоту 35 мм має також вінець вже згаданого шолома, знайденого у Іпатіївському провулку Москви[26]. Навершя кріпиться до основи тим самим способом, що й у двох попередніх шоломах. Спиця кріпиться до верхнього штифта навершя.

Втрачено 95% накладного вузького бортика по вінцю, збереглося три фрагменти по 10–20 мм. Є також втрати поверхні по нижньому краю вінця, деформація та розрив поверхні. Два осередки – із втратами поверхні тулії над вінцем, один із фрагментів вигинається назовні. У верхній частині – тріщина. Втрачені фрагменти навершя та частина спиці. Поверхня шолома вкрита кавернами різних розмірів. Під час зондажу було виявлено дуже незначні фрагменти золочення по вінцю та в місці кріплення навершя з підвершям[27]. Рентгенографічне дослідження предмета, зокрема ділянок золочення, не виявило залишків гравіювання на ньому[28].

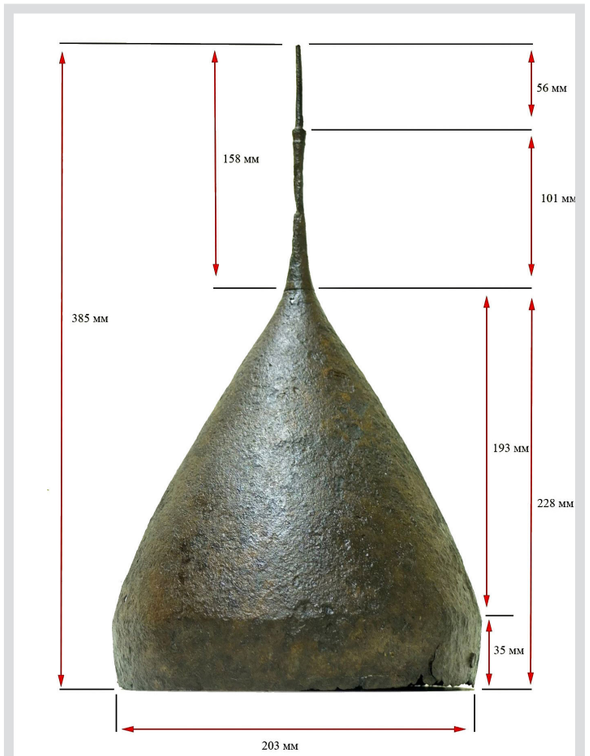


Рис. 9.
Розміри шолома, інв. № З-102

У інвентарній книзі групи «Зброя» 16.07.1948 р. цей шолом помилково описано як: «Шолом нормандський X–XI ст.». Вказано й старий інв. № 845 (цілком імовірно, за втраченою в роки німецько-радянської війни інвентарною книгою).

Детальніше про розміри шолома на **Рис. 9**. та у **Табл. 1**.

[26] Кутасов П. А. Вказ. праця. – С. 310.
[27] НМІУ. – Реставраційний паспорт № 224/2. – Інв № З-102.
[28] Рентгенографічний аналіз предмета: рентгенографічний апарат постійної дії РАП 50/300 FFD – 1 м (фокусна віддаль); технічна радіографічна плівка: AGFA D5; режим зйомки: U = 50kV, t = 2хв., I = 10 mA.

Інв. №№	З-83	З-1995	З-102
Загальна висота без спиці	372 мм	375 мм	329 мм
Висота вінця	35 мм	35 мм	35 мм
Висота тулії	222 мм	225 мм	193 мм
Висота навершя	115 мм	115 мм	101 мм
Діаметр	210 мм	200 мм	203 мм
Вага	1145 г	1224 г	1280 г

Для підтвердження регіону виготовлення шоломів з колекції НМІУ розглянемо подібні засоби захисту голови з колекцій інших музеїв.

О. В. Шиндлер у статті «Русские шлемы XVI века» поряд із 39 шоломами московської зброярської школи XVI ст. з російських, американських, шведського та турецького музеїв описує і головний убір із НМІУ з молдавськими геральдичними символами (інв. № З-83, нині – З-1995)[29]. Характерною особливістю виробів московської зброярської школи дослідник вважає чітке візуальне відділення вінця шолома від тулії[30]. Саме ця особливість характерна для всіх трьох означених шоломів із колекції НМІУ. Вона обумовлює циліндроконічність предметів такого типу (вінець – циліндричної форми, тулія з підвершям та навершям – конус).

У своєму блозі «Muscovite Armor – Московитские доспехи», присвяченому російським обладункам XVI ст., О. В. Шиндлер розглядає 47 московських шоломів, зокрема й шолом із НМІУ з «молдавською печаткою».

Серед цих предметів виділимо 13, найбільш типологічно подібних до шолома з молдавськими геральдичними символами, аналогічних за формою та конструкцією. Ми свідомо не беремо до уваги шоломи схожої форми, але з тулією із гранями (зокрема крученими), що були популярними для московської зброярської школи XVI ст., обмежившись лише предметами із гладенькою тулією:

1. Шолом із колекції Ермітажу (інв. № З. О. 7613: висота – 395 мм, діаметр – 202 мм, вага – 1260 г)[31];
2. Два шоломи (інв. №№ 4387[32] та 4288[33]) зі Зброярської палати в Москві;
3. Шолом із Музею археології Москви (інв. № 24670/39: висота (без

[29] Шиндлер О. В. Русские шлемы XVI века... – С. 199.
[30] Там само. – С. 194.
[31] Шиндлер О. Шелом З. О. 7613 из Эрмитажа [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...; Шлем-шишак. Россия. XVI век [Електронный ресурс]: Государственный Эрмитаж. – Режим доступу: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/15.+weapons%2c+armor/669249 (дата звернення: 28.11.2021).

навершя) – 254 мм, діаметр – 205 мм, вага – 1650 г)[34]. Означений предмет, знайдений 1969 р. у Іпатіївському провулку, ми вже згадували в цій статті;

4. Шолом із розкопок у Московському Кремлі (інв. № АРХ-748: висота – 310 мм)[35]. У статті П. О. Кутасова подається інв. № АРХ-482[36];

5. Шолом із Кирило-Білозерського монастиря, що зберігається в Кирило-Білозерському історико-архітектурному і художньому музеї-заповіднику (інв. № КП-739 М-423: висота (без навершя) – 180 мм, діаметр ≈ 210 мм, вага – ледь більше 900 г)[37];

6. Шолом із Новгородського музея-заповідника (інв. № КП-7557: висота – 400 мм, діаметр – 220 мм)[38];

7. Шолом із Військово-історичного музею артилерії, інженерних військ та військ зв'язку у Санкт-Петербурзі[39];

8. Чотири шоломи, знайдені у Іпатіївському провулку Москви 1895 р., що належать до зібрання Державного історичного музею в Москві[40] (інв. № 6311 ор: висота – 325 мм[41] (4 за О. Шиндлером)[42]; інв. № 6308 ор: висота – 385 мм[43] (2 за О. Шиндлером)[44]; інв. № 7884 ор: висота – 370 мм[45] (5 за О. Шиндлером)[46]; інв. № 14373 ор[47] (3 за О. Шиндлером)[48]. Останній на сайті ДІМ помилково інтерпретований як західноєвропейський XII–XIII ст.;

9. Шолом із зібрання Державного історичного музею в Москві (інв. № 9192 ор: висота – 405 мм, діаметр – 210 мм[50]), за О. Шиндлером – «шелом из ГИМа» (?)[51].

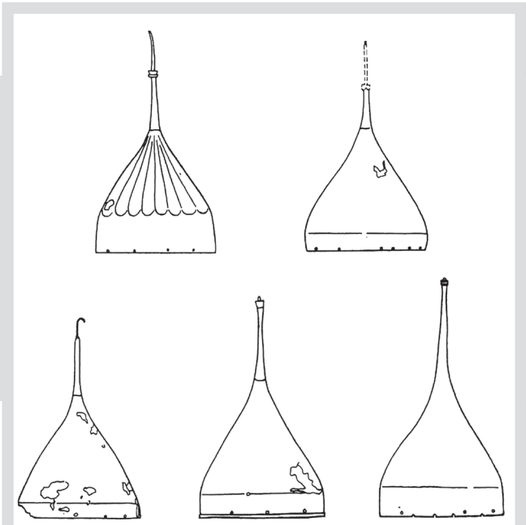


Рис. 9.
Шоломи з Іпатіївського провулку в Москві.
До 1547 р. ДІМ. За А. М. Кірпічніковим (табл. III)[49]

[32] Шиндлер О. Шелом № 4387 из Оружейной палаты [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[33] Шиндлер О. Шелом № 4388 из Оружейной палаты [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[34] Шиндлер О. Шелом № 24670/39 из Музея археологии Москвы[Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[35] Шиндлер О. Шелом № АРХ-748 из раскопок в Московском Кремле [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[36] Кутасов П. А. Вказ. праця. – С. 311.
[37] Шиндлер О. Шелом № КП-739 М-423 из Кирилло-Белозерского монастыря [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[38] Шиндлер О. Шелом № КП-7557 из Новгородского музея-заповедника [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[39] Шиндлер О. Шелом из ВИМИАИВиВС [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[40] Шиндлер О. Шеломы 2, 3, 4, 5 из Ипатьевского переулка, ГИМ [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[41] Шлем-шишак. Первая половина XVI вв. [Електронний ресурс]: Государственный исторический музей. – Режим доступу: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/1674776?query=6311%20%D0%9E%D0%A0&fund=19&index=0 (дата звернення: 19.11.2021).
[42] Шиндлер О. Шелом 4 из Ипатьевского переулка, ГИМ [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[43] Шлем-шишак. Первая половина – средина XVI вв. [Електронний ресурс]: Государственный исторический музей. – Режим доступу: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/1676623?query=%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%8F%20%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B0%20XVI%20%D0%B2.&fund=19&index=3 (дата звернення: 19.11.2021).
[44] Шиндлер О. Шелом 2 из Ипатьевского переулка, ГИМ [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[45] Шлем-шишак. XVI вв. [Електронний ресурс]: Государственный исторический музей. – Режим доступу: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/3003822?query=%D0%A8%D0%BB%D0%B5%D0%BC-%D1%88%D0%B8%D1%88%D0%B0%D0%BA&fund=19&index=0 (дата звернення: 19.11.2021).
[46] Шиндлер О. Шелом 5 из Ипатьевского переулка, ГИМ [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[47] Шлем железный. XII–XIII вв. [Електронний ресурс]: Государственный исторический музей. – Режим доступу: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/1676620?query=14373%20%D0%BE%D1%80%20&fund=19&index=0 (дата звернення: 19.11.2021).
[48] Шиндлер О. Шелом 3 из Ипатьевского переулка, ГИМ [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...
[49] Кирпичников А. Н. Вказ. праця. – С. 107.
[50] Шлем-шишак. Середина XVI вв. [Електронний ресурс]: Государственный исторический музей. – Режим доступу: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/3022219?query=9192%20%D0%BE%D1%80&index=0 (дата звернення: 19.11.2021).
[51] Шиндлер О. Шелом из ГИМа (?) [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи...

У шоломах із Іпатіївського провулку №№ 2, 3, 4 та 5 **(Рис. 10)**, як і в решти шоломів зі списку тринадцяти, простежується чітке відділення вінця від тулії (циліндроконічність). Контури шоломів із Іпатіївського провулку №№ 2, 3, 4 та 5 майже аналогічні контурам шолома З-1995 із молдавськими геральдичними символами (тулія при переході у підвершя набуває дещо увігнутої форми). Шоломи з Іпатіївського провулку А. М. Кірпічніков датує першою половиною XVI ст. У шоломів під інв. №№ З-83 та З-102 з колекції НМІУ тулія при переході у підвершя опукліша, як-от у шоломів зі Збройарської палати в Москві (інв. № 4387) та з Кирило-Білозерського історико-архітектурного й художнього музею-заповідника (інв. № М-423).

Варто зауважити, що в усіх означених 13 московських шоломах навершя приєднувалося до основи шляхом розклепування[52]. Та сама конструкція навершя характерна і для шоломів із зібрання НМІУ. Ці елементи в усіх трьох виробах із обох боків мають штифти та з'єднані з підвершям за допомогою розклепаного всередині нижнього штифта та шайби. Це виглядає майже однаково у всіх трьох шоломах із зібрання НМІУ. **(Рис. 11)**

Рис. 11.
Шоломи.
Інв. №№ З-1995, З-83 та З-102. Вигляд знизу

Отже, конструктивно всі три предмети з колекції НМІУ належать до московської зброярської школи першої половини XVI ст. Проте найцікавішим є шолом із зображенням геральдичних символів Молдавського князівства.

Спробуємо детальніше проаналізувати зображення на ньому.

[52] Жуков К. А. Русские сфероконические шлемы раннего средневековья // Воин. Военно-исторический журнал. – № 18. – 2005. – С. 26.

Наявність у написі імені славетного молдавського господаря, оголошеного Румунською Православною церквою святим, відразу наштовхує на підозру щодо можливої сучасної містифікації. Але результати обстеження предмета під час реставраційних робіт підтвердили нанесення на нього зображення ще до потрапляння шолома в землю, тобто у період побутування – таушування частково вкрите продуктами корозії заліза, воно міститься в корозійному шарі.

Сам предмет був укритий щільним шаром поверхневих забруднень та воскоподібним консервантом від попередньої реставрації. Жодних документальних свідчень про попередню реставрацію в музеї не збереглося. Напевно, тоді відбулася і попередня розчистка зображення.

Рис. 12.
Таушування на шоломі *(інв. № З-1995)*
після реставраційних робіт

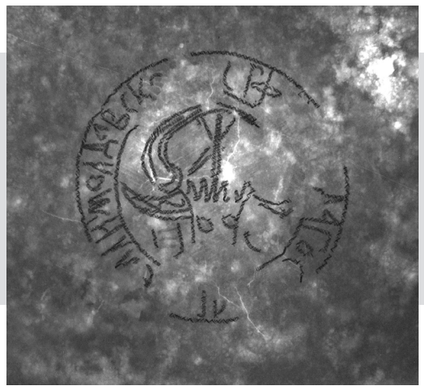


Рис. 13.
Рентгенівське зображення таушування
на шоломі *(інв. № З-1995)*

У процесі реставрації було видалено поверхневі забруднення. Максимально усунуто восковий консервант із поверхні шолома. Проведено укріплення таушування та локальну стабілізацію активних осередків корозії. Під час розчистки було виявлено мідні елементи навершя, а в місці нанесення декоративного оздоблення – насічку для інкрустації. Здійснено комплекс консерваційних заходів[53].

Зображення нанесено методом таушування (насічки), що є давнім прийомом прикрашання дорогоцінними металами бронзових та сталевих виробів. Такий спосіб нанесення зображення підтвердив і рентгенографічний аналіз. На світлині добре видно насічку, в яку вбивали дріт. **(Рис. 13)**[54]

[53] НМІУ. – Реставраційний паспорт № 223/1. – Інв. № З-83.

[54] Рентгенографічний аналіз інкрустованого зображення: рентгенографічний апарат постійної дії РАП 50/300 FFD – 1 м (фокусна віддаль); технічна радіографічна плівка: AGFA D5; режим зйомки: U = 50kV, t = 2 хв., I = 10 mA.

Цей спосіб застосовували для декорування художніх виробів, побутових предметів, військового спорядження, мечів, кинджалів, щитів, шоломів, а згодом – і вогнепальної зброї. На поверхню предмета наносили насічку у вигляді сітки, і на ці підготовані поверхні набивали орнамент за допомогою дроту з кольорового металу, м'якшого за основу. Зазвичай для цього використовували золоту або срібну нитку. Значного розквіту техніка золотої насічки досягла в XVI–XVII ст.[55] Рентгенографія не виявила додаткових елементів зображення, прихованих під корозійними шарами, та додаткових ділянок оздоблення на тулії і вінці шолома.

Поза сумнівами те, що автор зображення намагався відтворити молдавський герб, центральним елементом якого є голова тура. Герб зображено в колі, по якому нанесено напис, нині частково втрачений: «СТФ… ДАГОС… МЛИМОЛДАВСКО…», що можна відтворити як «СТФАН(а?) ВОЕВОДА ГОСПОДАР ЗЕМЛИ МОЛДАВСКОИ». Навколо напису міститься ще одне, зовнішнє, коло. Голову тварини автор зобразив доволі схематично: очі неоднакового розміру на різному рівні; ліве вухо нагадує радше ріг свійського бика. Ймовірно, майстер почав наносити зображення горизонтального рога, а потім, похопившись, відтворив закручений доверху ріг тура. Елемент між рогами тварини дуже віддалено нагадує шестипроменеву зірку, радше схрещені стріли. Замість п'ятипелюсткової троянди (солярного символа) нижче «вуха-рога» – схематичне зображення щита із трьома горизонтальними смугами. Все зображення виконане за допомогою білого металу, крім зіниць очей тварини та горизонтальних смужок на щиті, виконаних жовтим металом. Рентгенофлуоресцентний аналіз[56] ділянки таушування на шоломі виявив, окрім срібла проби 950, помітні лінії міді та цинку, що може свідчити про використання латуні в таушуванні. **(Табл. 2)**

Елемент зображення під правим вухом тварини цілком може трактуватись як півмісяць із молдавського герба. Попри те, що цинк у чистому вигляді почали використовувати лише у XVIII ст., латунь доволі широко застосовували в середньовічній Європі, зокрема й у східній її частині, як продукт сплаву міді з цинковою рудою[57]. Латунь використовували і при оздобленні вже згаданого шолома Івана IV Грозного[58].

[55] Флёров А. В. Материаловедение и технология художественной обработки металлов. Учебник. – Москва, 2001. – С. 154–155.
[56] Метод, який дає змогу визначити основний і домішковий елементарний склад на поверхні металу та корозійних нашарувань.
[57] Ениосова Н. В., Митоян Р. А., Сарачева Т. Г. Латуни средневекового Новгорода [Електронний ресурс]: Библиотекарь. – Режим доступу: http://www.bibliotekar.ru/rusNovgorod/81.htm?fbclid=IwAR0D5bxui_LwUzWyZY0AzSYGYUkSRPFRQBUmpN3Og6aZqrgKfTjls_2UCec (дата звернення: 09.12.2021).
[58] Игина Ю. Ф. Вказ. праця. – С. 69.

Табл. 2
Шолом (інв. № 3-1995)

	Fe	Ni	Mn	Sn	Sb	As	Cu	Zn	Pb	Au	Ag
Бік із інкрустацією	88,0	0,23	0,2			0,06	2,00	0,38	-	0,06	9,0
Бік без інкрустації	99,0	0,48	0,3			0,07	0,1	0,02	-	-	0,01
Спиця	60,2	0,14	0,1	0,2	0,2	0,05	39,0	0,01	0,2	-	0,04
Інкрустація (срібло 950⁰)	осн	+	+	-	-	+	3,0	+	-	+	97,0

Постає питання, звідки взято сюжет зображення, нанесеного на шолом? Його композиція, зокрема напис, внесений у два кола, наштовхує на думку, що взірцем для зображення могла бути печатка молдавського господаря або його монета. Тому для встановлення можливого джерела зображення варто проаналізувати сфрагістичні й нумізматичні предмети Молдавського князівства пізнього середньовіччя та раннього модерного часу.

На печатці молдавського господаря Стефана III Великого (1457–1504) у центрі на щиті зображено класичний герб Молдавського князівства: голова тура, між рогами якого – п'ятипроменева зірка, під лівим вухом – п'ятипелюсткова троянда (символізує сонце), а під правим – півмісяць. Щит обрамлює рослинний орнамент. У двох колах – напис: «печать іѡ стефанъ воевѡда гѡсподар земли мѡлдавскои». **(Рис. 14)**

Рис. 14. .
Печатка Стефана III Великого[59]

[59] Enciclopedia Romaniei. – Vol. 1, Tara Romaneasca / Asociatia Stiintifica pentru Enciclopedia Romaniei; coord., pref. Dimitrie Gusti; coord. Const. Orghidan, Mircea Vulcanescu, Virgiliu Leonte. – Bucuresti, 1938. – P. 63; НМІУ. – Фонди. – Рукописні документи. – Інв. №. РД-102.

Слід зауважити, що на печатці друга літера у словах «гѡсподар» та «мѡлдавскои» – «ѡ», тоді як на шоломі із зібрання НМІУ ці слова написані через «о». Сумнівним видається те, що майстер, який гіпотетично робив гравіювання, беручи за взірець печатку, дозволив собі втручатися у правопис. Варто також врахувати, що діаметр відтиску печатки Стефана III – 78–80 мм[60] (як і печатки Петра IV Рареша[61]), водночас діаметр таушування на шоломі – 41 мм, що відповідає діаметрам сучасних печаток.

Напис зображення на шоломі не могли копіювати і з монет «грошів» Стефана III, адже там написи іншого змісту зроблені латинкою, зокрема: Av. + MONETAMOLDAVIE; Rv. + STEFANVOIEVODA[62]. Слід врахувати й те, що на аверсі монет Стефана III зірка між рогами тура – п'ятипроменева. На реверсі монет Стефана III зображено або династичний щит із напівбалками, хрестом та трояндою, або подвійний прямий хрест на гербовому щиті. Варте уваги й зображення на реверсі монети династичного геральдичного щита з напівбалками, що можуть бути т. зв. поясами Арпада. Частина дослідників вважає, що це елементи герба угорської династії Арпадів (Arpad-savok) – червоні та срібні пояси, які з'явилися на геральдичних символах Молдови як ознака васальної залежності від Угорщини. Означений елемент як символ держави-сюзерена зображали на молдавських монетах, зокрема і Стефана III. На цих монетах міститься династичний герб Стефана III – розділений щит із напівбалками та хрестом над трояндою[63]. **(Рис. 15)** Спрощено зображені пояси Арпада (три горизонтальні риски) можна помітити на елементі герба з шолома під інв № З-1995. Щит із зображенням трьох горизонтальних балок розміщено в композиції молдавського герба на шоломі там, де традиційно є п'ятипелюсткова троянда. **(Рис. 12, 13)** Особливістю молдавських монет «грошів» було те, що на їхньому аверсі зображали державний герб, а на реверсі – династичний герб правлячого воєводи з династії Мушатів[64].

[60] Documente de cancelarie ale lui Ștefan cel Mare ce atestă existența comunei Bălăbănești [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://balabanesti.wordpress.com/2008/12/14/documente-de-cancelarie-ale-lui-%C8%99tefan-cel-mare-ce-atesta-existen%C8%9Ba-comunei-balabane%C8%99ti/ (дата звернення: 07.12.2021); НМІУ. – Фонди. – Рукописні документи. – Інв. №. РД-102.

[61] НМІУ. – Фонди. – Рукописні документи. – Інв. №. РД-103.

[62] The coins of Moldavia and Walachia. A virtual exhibition [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://monederomanesti.cimec.ro (дата звернення: 07.12.2021); Бырня П. П., Руссев Н. Д. Монеты средневековой Молдавии (историко-нумизматические очерки) // STRATUM Plus. – Кишинёв, 1999. –№ 6. – С. 197–198.

[63] Молдавское княжество [Електронний ресурс]: Heraldicum. – Режим доступу: http://www.heraldicum.ru/moldova/history.htm (дата звернення: 09.12.2021).

[64] Садовников С. П. Типология изобразительных компонентов, составляющих геральдику молдавской монеты «Грош» конца XIV – начала XVI веков // Наше Отечество. Страницы истории: сборник научных статей. – Вып. XII / Редкол.: В. В. Журавлёв (отв. ред.) и др. – Москва, 2014. – С. 4.

На реверсі монет Стефана III пізнього випуску геральдичний щит із балками замінили геральдичним щитом із подвійним прямим хрестом. Цей символ є і на реверсі монет наступників Стефана III – господарів Богдана III та Стефана IV[65].

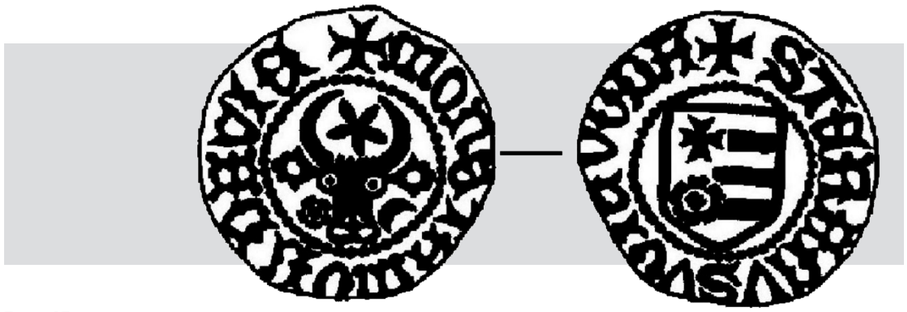


Рис. 15.
Грош Стефана III Великого випуску 1457–1476 рр.[66]

Розглядаючи печатку онука Стефана III Великого – Стефана IV (якого називали Стефаніце через молодий вік, у якому він посів престол господаря), з'ясовуємо, що попри повторення на печатці основного сюжету, як і на печатках попередніх господарів, у написі є певні відмінності – слова «гѡсподар» і «мѡлдавскои» (фрагменти яких збереглися на зображенні шолома з НМІУ) написані, як і на шоломі, через літеру «о»: «господар» і «молдавскои». Слід також зауважити, що між рогами тура зображена п'ятипроменева зірка. **(Рис. 16)**

Рис. 16.
Печатка Стефана IV

[65] Бырня П. П., Руссев Н. Д. Вказ. праця. – С. 197–199.

[66] Там само. – С. 197.

Ту саму правописну особливість бачимо й на «грошах» Стефана IV. На відміну від монет Стефана III, на монетах його онука міститься кириличний напис: Av. + IωСТЕФАНАВОЕВОДАГОСПО; Rv. + ДАР ЗЕМЛИМОЛДАВ СКОИ. Також на деяких «грошах» Стефана IV з'являється шестипроменева зірка між рогами тура, як і на зображенні з шолома[67].

Рис. 17.
Грош Стефана IV[68]

Аналізуючи напис таушування на шоломі, варто звернути увагу, що гравер використав прийом, характерний для декоративного кириличного письма – в'язі, коли для економії місця зменшували окремі літери. Цей ефект простежується у слові «МоЛДаВСКОИ». В'язь набула особливої популярності в Московській державі XVI ст.[69] Не цуралися її і в кириличному письмі Молдавського князівства. Проте на печатках молдавських господарів елементи в'язі з'явилися вже в XVII ст., зокрема на печатці Василя Лупула та Евстратіе Дабіжа (висла печатка на грамоті 1663 р. з колекції НМІУ. **(Рис. 18)** Зауважимо також, що на печатці Василя Лупула зірка між рогами тура вже шестипроменева.

Рис. 18.
Печатки Василя Лупула та Евстратіе Дабіжа[70]

[67] Ştefan IV cel Tânăr (1517 aprilie 20 – 1527 ianuarie 14) [Електронний ресурс]: The coins of Moldavia and Walachia. A virtual exhibition. – Режим доступу: http:// http://monederomanesti.cimec.ro/moldova/STIV/g_009.htm / (дата звернення: 07.12.2021).
[68] Там само.
[69] Вязь // Лингвистический энциколопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – Москва, 1990. – С. 91; Щепкин Н. В. Русская палеография. – Москва, 1967. – С. 40–55.
[70] Enciclopedia Romaniei... – P. 63; НМІУ. – Фонди. – Рукописні документи. – Інв. № РД-116.

Потрібно визнати, що прикрашання шолома московської роботи молдавським сюжетом не було чимось неможливим. Господарі Молдавського князівства мали численні контакти з Московською державою як у другій половині XV – першій половині XVI ст., так і пізніше.

Стефан III Великий налагодив дружні відносини з Московською державою, видавши свою доньку Олену (Волошанку) за Івана Молодого, сина великого московського князя Івана III (січень 1483 р.). Останній у своїх документах повідомляв про дружні відносини з молдавським господарем[71]. У 1480-х та 1490-х роках між Стефаном III та Іваном III встановлюються контакти та листування, володарі неодноразово скеровували один до одного послів[72]. 1499 р. молдавські дипломати були посередниками в московсько-литовському конфлікті. Відбувся обмін послами між Сучавою, Вільно та Москвою. Молдавська дипломатична активність у Москві тривала й наступного 1500 р.[73]

Після смерті Стефана III 1504 р. відносини з Московською державою підтримував його син Богдан III (1504–1517)[74]. Про контакти з Москвою за онука Стефана III – Стефана IV (1517–1527), який став господарем у 11-річному віці, невідомо, однак цілком можливо, що вони були. Проте вже його наступник – Петро IV Рареш (позашлюбний син Стефана III, 1527–1538; 1541–1546) активізував взаємодію з Московською державою. 1528 р. молдавський господар спрямував до Москви своїх послів Думу Кузмича та Тому Іванова. Посольство туди відіслали й 1529 р.[75] Восени 1532 р. до Москви прибув молдавський посол Южко із грамотою від Петра IV, в якій молдавський господар просив великого московського князя Василя III про клопотання перед турецьким султаном[76]. Дипломатичні контакти з Московською державою тривали й за наступних молдавських господарів[77].

Молдавські воїни пізнього середньовіччя використовували для захисту голови сфероконічні шоломи східного типу. Це підтверджує зображення мініатюри Угорської хроніки (1488), яка ілюструє битву при Баї 1467 р. Частину молдавських воїнів зображено в низьких сфероконічних шоломах, тоді як угорців – у шоломах типу салад[78]. Але головні убори із цієї мініатюри не схожі на високі московські циліндроконічні шоломи.

[71] Стати В. История Молдовы. – Кишинев: Tipografia Centrală, 2002. – С. 77; Семенова Л. Е. Княжества Валахия и Молдавия. Конец XIV – начало XIX в. (очерки внешнеполитической истории). – Москва, 2006. – С. 91, 92.
[72] Семенова Л. Е. Вказ. праця. – С. 94–99.
[73] Там само. – С. 127–128.
[74] Там само. – С. 129–130.
[75] Там само. – С. 139.
[76] Там само. – С. 141.
[77] Там само. – С. 142–150.

Спробуймо з'ясувати, чи міг означений шолом (інв. № 3-1995) належати певному молдавському господареві чи опосередкованого його стосуватися.

Аргументи на підтвердження того, що шолом був пов'язаний із молдавським господарем Стефаном III Великим чи виготовлений за часів його правління:

- побутування такого типу шоломів хронологічно може збігатися з періодом правління господаря;

- активні контакти молдавського воєводи з Московською державою;

- зображення геральдичних символів Молдавського князівства на шоломі перегукуються зі схожими зображеннями із закладної плити Білгород-Дністровської фортеці, датованої 1484 р.[79], на бронзовому дзвоні з каплиці палацу Стефана III у Бистриці[80] та з Євангелія Стефана III, датованого 1502 р.[81] (доволі «наївне» зображення голови тура, шестипроменева зірка між рогами тварини, щит із напівбалками).

Аргументи «проти»:

- такі шоломи типові для першої половини XVI ст., тоді як діяльність Стефана III припадала здебільшого на XV ст. (помер 1504 р.);

- правопис кириличного напису не збігається з написами на печатці та монетах Стефана III і є типовим для його нащадків – сина Богдана III, онука Стефана IV та ін. Цю особливість бачимо на печатках та монетах господарів (заміщення літери «ѡ» літерою «о» у словах «господар» і «молдавскои»);

- шестипроменева зірка на молдавському гербі не фігурує на печатці Стефана III та його монетах і з'являється пізніше – спочатку на монетах Стефана IV, а в XVII ст. – і на печатках молдавських господарів. Хоча шестипроменева зірка між рогами тура разом із гербовим щитом з напівбалками в молдавській геральдиці з'являється і на деяких зображеннях доби Стефана III;

- шолом із молдавською символікою має надто «бюджетний» вигляд як на захисне спорядження монарха. Він має найпростішу форму з гладенькою тулією. Нагадаємо, що на вже згаданій картині «Битва під Оршею» з Національного музею у Варшаві більшість московських воїнів зображені в шоломах із гранями, деякі – із золоченими вінцями. Значний відсоток шоломів із колекцій російських музеїв, датованих першою половиною XVI ст., також має грані, зокрема закручені. Це надавало захисту голови додаткової жорсткості та робило його естетично вишуканішим і, відповідно, складнішим у виготовленні та дорожчим. Залишки золочення по вінцю виявлено навіть на шоломі під інв. № 3-102 із зібрання НМІУ. Натомість рентгенографічне дослідження засвідчило відсутність додаткового оздоблення на вінці та тулії шолома з молдавськими геральдичними символами;

- московські зброярі XVI ст. володіли високою майстерністю гравіювання по металу, що мало би позначитися на зовнішньому вигляді шолома, виготовленого для дружнього монарха. Натомість таушування на шоломі, що досліджується, важко назвати високоестетичним і таким, що коректно відтворює всі елементи молдавської геральдики.

На нашу думку, аргументи «проти» переважають.

На запитання, кому ж належав шолом або хто його замовляв, нині переконливої відповіді немає. Проте дозволимо собі висловити декілька припущень.

Цілком можливо, що замовник зображення на шоломі намагався пов'язати предмет із великим молдавським господарем, але сталося це вже пізніше.

Взірцем для таушування на шоломі, на нашу думку, найімовірніше, були монети Стефана IV та котрогось із його попередників (окрім Богдана III). Доходимо до такого висновку, керуючись принципом ощадливості. Сумнівно, що тогочасний гравер одночасно мав доступ до багатьох джерел для копіювання зображення. Монети як тиражований предмет були найдоступнішим матеріалом. На користь того, що джерелом зображення стали монети декількох господарів, свідчить зображення щита із трьома горизонтальними балками під лівим вухом тура – там, де, за молдавськими геральдичними правилами, розміщувалася п'ятипелюсткова троянда. Залишки напису таушування на шоломі збігаються з відповідними фрагментами напису з монет Стефана IV, але на реверсі його монет містився щит із двораменним хрестом, тоді як на реверсі монет Стефана III, Олександра II, Романа II та інших господарів – щит із напівбалками[82]. Гравер, найімовірніше, не знав правил молдавської геральдики. Саме тому ліве вухо тура нагадує ріг, зірка між рогами тварини непропорційна, а троянда замінена щитом із горизонтальними балками. Монети молдавських господарів із написом на аверсі та реверсі мали досить невеликий діаметр (Олександра II –

[78] Бехайм В. Шлем // Энциклопедия оружия. Оружейное дело в его историческом развитии от начала средних веков до конца XVIII в. (руководство по оружиеведению). – Часть 1. Оборонительное оружие и снаряжение. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://annales.info/evrope/behaym/behaym01.htm#helm (дата звернення: 09.12.2021).

[79] Знайдено унікальні написи із Білгород-Дністровської фортеці [Електронний ресурс]: Історична правда. – Режим доступу: https://www.istpravda.com.ua/short/2014/05/20/142970/ (дата звернення: 09.12.2021).

[80] Moldavia Rulers [Електронний ресурс]: Hubert de Vries. – Режим доступу: http://www.hubert-herald.nl/RomMoldavia2.htm // (дата звернення: 07.12.2021).

[81] Sullivan A. I. The Athonite Patronage of Stephen III of Moldavia, 1457–1504. – P. 28 // Speculum. The journal of the Medieval Academy of America. – Vol. 94. – № 1, january 2019 [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/700642 // (дата звернення: 07.12.2021).

14–16 мм, Стефана III – 13–15 мм, Богдана III – 18–19,5 мм, Стефана IV – 18–19 мм[83]), що ускладнювало копіювання з них зображення. Граверу для відтворення напису та сюжету з монети довелося збільшити зображення до 41 мм у діаметрі, що майже удвічі менше за діаметр печатки господарів. Якби копіювання відбувалося з печаток, незрозумілими були б мотиви зменшення розміру та спрощення сюжету. Та і доступ до відтиску печатки був значно складнішим. Саме нерозумінням сюжету та поспіхом гравера можна пояснити доволі примітивне відтворення елементів молдавської геральдики. Зображення геральдичного щита з балками на реверсі монети видалося граверу таким важливим, що він вирішив вписати його в композицію державного герба, виділивши балки за допомогою таушування латунною ниткою разом із зіницями тура. Поява видозміненого молдавського герба на шоломі пояснюється завданням, що постало перед гравером – «втиснути» в одне зображення всі сюжети аверса та реверса монети. Цього він і досяг, пожертвувавши п'ятипелюстковою гербовою трояндою і замінивши її щитом із реверса монети.

Таушування на шоломі міг замовити котрийсь із молдавських мандрівників до Москви за часів правління Стефана IV і пізніше. На руку московського майстра вказує і застосування в написі прийому, властивого в'язі, популярної в XVI ст. в Московській державі. Сюжет зображення могли взяти з молдавських монет, які були в замовника, найімовірніше, «грошів» Стефана III та Стефана IV. Зміст напису латиницею на монетах Стефана III не відповідав завданню, поставленому перед гравером, тому для копіювання напису було обрано монету Стефана IV. Спрощена форма шолома та певна недбалість виконання можуть пояснюватися обмеженістю бюджету замовника. Сумнівно, що цю річ виготовили як подарунок господарю, адже до таушування латунним або мідним дротом вдавалися на дешевих предметах[84].

Щодо того, з яким саме молдавським господарем пов'язаний сюжет зображення, він може стосуватися тих із них, хто носив ім'я Стефан у першій половині та середині XVI ст., починаючи від Стефана III Великого. Окрім нього, це Стефан IV Молодий (1506–1527), Стефан V Лакуста (1540), Стефан VI Рареш (1551–1552) та Стефан VII Томша (1563–1564). Загалом, таушування могли нанести на шолом і згодом, коли вже такий тип захисту голови вийшов із ужитку, тобто за часів правління молдавських господарів Стефана VIII Развана (1595) та Стефана IX Томші (1607–1615; 1621–1623). Але періоди правління господарів із ім'ям Стефан після Стефана IV в XVI ст. були дуже нетривалими, а правління Стефана IX Томші в XVII ст. надто пізнім. Тому найдоцільніше пов'язати створення зображення на шоломі з ім'ям онука Стефана III Великого, Стефана IV Молодого. На користь цієї версії також свідчать дуже активні контакти з Московською державою його попередників – батька та діда, напис, який збігається із написом на монетах господаря, та відповідний період посідання молдавського престолу, що узгоджується з часом найбільшого поширення шоломів такого типу в Московській державі.

І цілком можливо, що зображення наносили на шолом з метою демонстрації причетності предмета або його власника до Стефана III Великого вже після смерті господаря.

[82] Садовников С. П. Вказ. праця. – С. 28, 29.
[83] Ştefan IV cel Tânăr (1517 aprilie 20 – 1527 ianuarie 14)...
[84] Мишуков Ф. Я. Золотая насечка и инкрустация на древнем вооружении [Електронний ресурс]: Китаб Хона. Колодец знаний. – Режим доступу: http://www.kitabhona.org.ua/byt_remeslo/nasechka.html?fbclid=IwAR23evRlQOt1NN9ZLapkzDV3HmKcdhmGwC5xAvHyPbRnWkMMIpbR8U842AQ (дата звернення: 09.12.2021).

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Бехайм В. *Шлем // Энциклопедия оружия. Оружейное дело в его историческом развитии от начала средних веков до конца XVIII в. (руководство по оружиеведению). – Часть 1. Оборонительное оружие и снаряжение. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://annales.info/evrope/behaym/behaym01.htm#helm (дата звернення: 09.12.2021).*

Бырня П. П., Руссев Н. Д. *Монеты средневековой Молдавии (историко-нумизматические очерки) // STRATUM Plus. – Кишинёв, 1999. –№ 6. – С. 176–262.*

Вязь *// Лингвистический энциколопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – Москва, 1990. – С. 91.*

Государственный исторический музей *[Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://catalog.shm.ru (дата звернення: 19.11.2021).*

Государственный Эрмитаж *[Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.hermitagemuseum.org (дата звернення: 28.11.2021).*

Ениосова Н. В., Митоян Р. А., Сарачева Т. Г. *Латуни средневекового Новгорода [Електронний ресурс]: Библиотекарь. – Режим доступу: http://www.bibliotekar.ru/rusNovgorod/81.htm?fbclid=IwAR0D5bxui_LwUzWyZY0AzSYGYUkSRPFRQBUmpN3Og6aZqrgKfTjls_2UCec (дата звернення: 09.12.2021).*

Жуков К. А. *Русские сфероконические шлемы раннего средневековья // Воин. Военно-исторический журнал. – № 18. – 2005. – С. 19–27.*

Знайдено унікальні написи із Білгород-Дністровської фортеці *[Електронний ресурс]: Історична правда. – Режим доступу: https://www.istpravda.com.ua/short/2014/05/20/142970/ (дата звернення: 09.12.2021).*

Игина Ю. Ф. *Казус шлема Ивана Грозного: к постановке проблемы // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. – 2014. – № 2. – С. 67–91 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://slavica-petropolitana.spbu.ru/files/2014-2/05--.pdf (дата звернення: 05.12.2021).*

Кирпичников А. Н. *Военное дело на Руси в XIII–XV вв. – Ленинград: Ленинградское отделение изд-ва «Наука», 1976. – 136 с.*

Кутасов П. А. *Вещевой клад 1969 года из Ипатьевского переулка в Москве // Археология Подмосковья. Материалы научного семинара. – Вып. 6. – Москва, 2010. – С. 303–321.*

Мишуков Ф. Я. *Золотая насечка и инкрустация на древнем вооружении [Електронний ресурс]: Китаб Хона. Колодец знаний. – Режим доступу: http://www.kitabhona.org.ua/byt_remeslo/nasechka.html?fbclid=IwAR23evRlQOt1NN9ZLapkzDV3HmKcdhmGwC5xAvHyPbRnWkMMIpbR8U842AQ (дата звернення: 09.12.2021).*

Молдавское княжество *[Електронний ресурс]: Heraldicum. – Режим доступу: http://www.heraldicum.ru/moldova/history.htm (дата звернення: 09.12.2021).*

Національний музей історії України *(далі НМІУ). – Архів. – Ф. Р 1260. – Оп. 1. – Од. зб. 364. – Арк. 6.*

НМІУ. *– Відділ обліку. – Акти від 1982 р.*

НМІУ. *– Відділ обліку. – Протокол ФЗК № 11 від 14.09.2021 р.*

НМІУ. *– Інвентар Київського музею старожитностей та мистецтв. Історичний відділ (№№ 2496–7045). Копія.*

НМІУ. *– Інвентарна книга № 1 відділу «Київська Русь» (№№ 1–2820).*

НМІУ. *– Інвентарна книга «Рукописні документи» Київського історичного музею (розпочата 17 березня 1948 р.; закінчена 10 листопада 1954 р., №№ 1–900).*

НМІУ. *– Інвентарна книга фондової групи «Зброя» (№№ 1–728).*

НМІУ. *– Книга для записи вещей Музея Древностей Императорского Университета св. Владимира. По разряду древностей. От № 1 до № 10431. Копія.*

НМІУ. *– Реставраційний паспорт № 223/1. – Інв. № 3-83.*

НМІУ. *– Реставраційний паспорт № 224/2. – Інв № 3-102.*

НМІУ. *– Реставраційний паспорт № П-255/2-К. – Інв. № 3 83а.*

НМІУ. *– Фонди. – Рукописні документи. – Інв. №. РД-102.*

НМІУ. *– Фонди. – Рукописні документи. – Інв. №. РД-103.*

НМІУ. *– Фонди. – Рукописні документи. – Інв. №. РД-116.*

Нестерюк А. *Символы Молдавского государства [Електронний ресурс]: Хронос. – Режим доступу: http://www.hrono.ru/statii/2007/mold_flagi.php (дата звернення: 19.11.2021).*

Попельницька О. *Відділ зброї Центрального історичного музею України (1936–1941) // Науковий вісник Національного музею історії України: збірник наукових праць. – Вип. 6. – Київ, 2020. – С. 178–195.*

Садовников С. П. *Типология изобразительных компонентов, составляющих геральдику молдавской монеты «Грош» конца XIV – начала XVI веков // Наше Отечество. Страницы истории: сборник научных статей. – Вып. XII / Редкол.: В. В. Журавлёв (отв. ред.) и др. – Москва, 2014. – С. 4–33.*

Семенова Л. Е. *Княжества Валахия и Молдавия. Конец XIV – начало XIX в. (очерки внешнеполитической истории). – Москва, 2006. – 432 с.*

УДК 069(1-4)+623.4 (477)«14/15»

Стати В. *История Молдовы. – Кишинев: Tipografia Centrală, 2002. – 480 с.*

Стати В. *Стефан Великий, Господарь Молдовы. – Кишинев: Tipografia Centrală, 2004. – 224 с.*

Чадюк М. *Цеглинки, з яких будується історичний мур. Історик Олександр Алфьоров про історичні розвідки, цінні знахідки та захист пам'яток // Газета «День». – 30.10.2020 р. / [Електронний ресурс]: День. – Режим доступу: https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/ceglynky-z-yakyh-buduyetsya-istorychnyy-mur (дата звернення: 28.11.2020).*

Флёров А. В. *Материаловедение и технология художественной обработки металлов. Учебник. – Москва, 2001. – 288 с.*

Шиндлер О. *Русские шлемы XVI века // История военного дела: исследования и источники. – 2016. – Т. VIII. – С. 167–219 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.milhist.info/2016/05/10/schindler_3/ (дата звернення: 28.11.2021).*

Шиндлер О. *Шеломы // Материальные источники. Шлемы [Електронний ресурс]: Muscovite Armor – Московитские доспехи. Блог о русских доспехах 16 века. – Режим доступу: https://muscovitearmor.wordpress.com/%d1%88%d0%bb%d0%b5%d0%bc%d1%8b/%d1%88%d0%b5%d0%bb%d0%be%d0%bc%d1%8b/ (дата звернення: 25.07.2022).*

Щепкин Н. В. *Русская палеография. – Москва, 1967. – 226 с.*

Documente de cancelarie ale lui Ștefan cel Mare ce atestă existența comunei Bălăbănești *[Електронний ресурс] – Режим доступу: https://balabanesti.wordpress.com/2008/12/14/documente-de-cancelarie-ale-lui-%C8%99tefan-cel-mare-ce-atesta-existen%C8%9Ba-comunei-balabane%C8%99ti/ (дата звернення: 07.12.2021).*

Enciclopedia Romaniei. *– Vol. 1, Tara Romaneasca / Asociatia Stiintifica pentru Enciclopedia Romaniei; coord., pref. Dimitrie Gusti; coord. Const. Orghidan, Mircea Vulcanescu, Virgiliu Leonte. – Bucuresti, 1938. – 1018 p.*

Enciclopedia Romaniei. *– Vol. 2, Tara Romaneasca / Asociatia Stiintifica pentru Enciclopedia Romaniei; coord., pref. Dimitrie Gusti; coord. Const. Orghidan, Mircea Vulcanescu, Virgiliu Leonte. – Bucuresti, 1938. – 758 p.*

Moldavia Rulers *[Електронний ресурс]: Hubert de Vries. – Режим доступу: http://www.hubert-herald.nl/RomMoldavia2.htm // (дата звернення: 07.12.2021).*

Sullivan A. I. *The Athonite Patronage of Stephen III of Moldavia, 1457–1504. – P. 28 // Speculum. The journal of the Medieval Academy of America. – Vol. 94. – № 1, january 2019 [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/700642 // (дата звернення: 07.12.2021).*

The coins of Moldavia and Walachia. A virtual exhibition *[Електронний ресурс] – Режим доступу: http://monederomanesti.cimec.ro (дата звернення: 07.12.2021).*

Лілія Плєшакова
кандидат історичних наук
зав. відділу обліку музейних предметів та колекцій
Національний музей народної архітектури
та побуту України
(Київ, Україна)

Liliia Plieshakova
Candidate of Historical Sciences (PhD),
Head of the Department of Accounting of Museum
Objects and Collections,
The National Museum of Folk Architecture
and Rural Life of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ОПТИМІЗАЦІЯ МУЗЕЙНОГО ЗІБРАННЯ, ЯК ФАКТОР ВПЛИВУ НА СУСПІЛЬНУ ІДЕНТИФІКАЦІЮ МУЗЕЮ

OPTIMIZATION OF THE MUSEUM COLLECTION AS A FACTOR OF INFLUENCE ON THE PUBLIC IDENTIFICATION OF THE MUSEUM

Анотація

У статті висвітлені проблеми оптимізації музейних колекцій у музеях просто неба та запропоновані шляхи їх вирішення. На основі аналізу збереження музейних об'єктів в експозиції Національного музею народної архітектури та побуту України в умовах безпосереднього негативного впливу природних факторів доведена необхідність удосконалення нормативно-правової бази зі збереження музейних колекцій, розробки інструкції з чіткими алгоритмами дій для музеїв просто неба, створення державних програм із охорони культурної спадщини України в сучасних умовах політичних криз та військових конфліктів.
У статті запропоновані шляхи оптимізації музейних колекцій із метою розширеного доступу до їх огляду та вивчення.

Ключові слова:
музейне зібрання, акцесія, деакцесія, музейний рух, оптимізація музейного фонду.

Abstract

This article elucidates the problems of optimization of museum collections in open-air museums and suggests solutions. Based on the analysis of preservation of museum objects in the exhibition of the National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine in the conditions of direct harmful influence of natural factors, the necessity of improvement of legal base in the sphere of preservation of museum collections, development of instructions with clear algorithms for open-air museums

on protection of cultural heritage of Ukraine in the current conditions of political crises and military conflicts is proved. The article suggests ways to optimize museum collections in order to increase access to them for viewing and study.

Keywords:
museum collection, accession, deaccession, museum movement, optimization of museum fund.

Постановка проблеми, яку розглянуто у поданій статті, базується на розгляді актуальних питань оптимізації музейних зібрань у контексті їх репрезентативних якостей та більш широкого висвітлення. Визначення та винесення в дискусійну площину окресленого питання має за мету аргументувати необхідність пошуку нових підходів структурування музейного зібрання, методів та засобів його руху, удосконалення існуючих нормативно-правових документів, на основі яких відбувається формування та збереження музейних колекцій у музеях під відкритим небом. Обґрунтування першочергових завдань, які постали перед музеями України в сучасних умовах політичних криз та військових конфліктів, дозволяє окреслити напрямки дій та створення алгоритмів, які б сприяли практичному втіленню нових форматів науково-фондової роботи та їх суттєвому впливу на кінцеві результати діяльності музею.

Питання збереження та використання музейних колекцій у сучасних музеях взагалі та в музеях просто неба аналізувалися в різних аспектах. Так, у роботі Т. Воробчак та О. Олексюк[1] розглядалася проблема експозиційної практики скансенів у багатокультурному вимірі, що передбачає інтерпретацію етнічнографічних колекцій в контексті експозиційного функціоналу. Використання музейного зібрання в експозиціях музеїв просто неба розглядали в своїх роботах С. Зубченко[2], Л. Чухрай[3], Т. Шлепакова[4].

[1] Воробчак Т. М., Олексюк О. Я. Музей просто неба як простір міжкультурної комунікації / Т. М. Воробчак, О. Я. Олексюк. Музей просто неба в соціокультурному просторі. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 50-річчю заснування Національного музею народної архітектури та побуту України. Збірник доповідей. Редакційна колегія: Павлюк С. П., Повякель О. Т., Кара-Васильєва Т. В. та інші. – К.: Видавничий дім журналу «Пам'ятки України», 2019. – С. 80–84.

[2] Зубченко С. Популяризації культурної спадщини українського народу в етнографічних музеях України: історіографія проблеми / С. Зубченко // Іван Франко у творенні української національної ідентичності: збірник наукових праць м. Київ / голов. ред.: О. О. Рафальський, П. М. Чернега. – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. – С. 165–175 .

[3] Чухрай Л. О. Скансен: сучасність та перспективи розвитку / Л. О. Чухрай // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – № 4. – С. 72–76.

[4] Шлепакова Т. Л. Скансени України як перспективні об'єкти музейного туризму та осередки збереження етнобуття в умовах глобалізації Довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованих документів 2011–2013р. / Т. Л. Шлепакова // Мін-во культури України, Національна парламентська бібліотека України, Інформ. Центр з питань культури та мистецтв. – Київ. – ДЗК. – Вип. 5/6. – 2013. – 17 с.

У цих дослідженнях розкриваються механізми збереження матеріальних та духовних цінностей. Збереження музейних колекцій в умовах загрози їх втрати через військові конфлікти розглядали С. Зозуля[5] та авторка даної статті[6,7]. В зазначених публікаціях акценти зроблені на необхідності удосконалення безпекової складової музейної діяльності.

Серед невирішених раніше питань оптимізації науково-фондової роботи залишається проблема відсутності алгоритмів деакцесії основного фонду в музеях просто неба та його трансформації. У зв'язку з цим виникла необхідність пошуків нових шляхів руху музейного фонду. Мета статті – визначення пропозицій щодо структурування музейної колекції в музеях просто неба та винесення їх на загальне обговорення в музейному середовищі для узагальнення та практичного застосування.

Оптимізація музейного зібрання передбачає фаховий підхід до аналізу його змісту у відповідності до актуальних суспільних потреб та стану збереження об'єктів музейного зібрання. Цей важливий процес повинен відбуватися в двох напрямках, які разом відображають рух музейного фонду. І якщо акцесійний напрямок руху відповідає одній із головних функцій музею – поповнення музейного фонду з метою його збереження та репрезентації для зацікавленої публіки, то деакцесійний напрямок спрямований на вчасне реагування на об'єктивні зміни, як на громадський запит, так і на процеси незворотних змін фізичного стану певної категорії музейних об'єктів під впливом часу. Музей, який відрізняється сталістю колекції, нехай навіть вкрай коштовної, ризикує перетворитися у впорядковану тематичну колекцію. Відвідання такого музею виглядає не інакше як демонстрація схваленої в соціумі поведінки.

Подібна ситуація не може не викликати занепокоєння серед музейників. У сучасних умовах впроваджуються нові форми роботи з відвідувачами, наприклад, інтерактивні екскурсії та тематичні заходи в межах концепції музею. В цьому проглядається певний позитив, адже саме поняття «музейний» трансформується з місця зібрання матеріальних коштовностей минулого в сучасні атракції.

[5] Зозуля С. Ю. Доля «декомунізованих» артефактів: до питання використання у сучасному музейному просторі / С. Ю. Зозуля // Сьомі Зарембовські читання: Матеріали Сьомих Всеукраїнських Зарембовських читань «Українське пам'яткознавство: сучасні проблеми та тенденції» (м. Київ, 17 квітня 2019 р.). Зб.наук. пр. / Титова О. М. (гол. ред. кол.), Бесов Л. М., Бичковська Г. М. [та ін.]: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК; Нац. Істор.-архіт. Музей. «Київська фортеця». – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2017. – С. 220–227.

[6] Плешакова Л. О. Проблеми збереження національного фонду України в умовах політичних криз та воєнних конфліктів / Плешакова Л.О. // Вісник Київського національного університету культури та мистецтв. Київ. – 2021. – С. 172–191.

[7] Плешакова Л. О. Проблеми збереження фондової колекції в музеях під відкритим небом в сучасних умовах / Плешакова Л.О. // Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 50-річчю заснування Національного музею народної архітектури та побуту України. Збірник доповідей. Редакційна колегія: Павлюк С. П., Повякель О. Т., Кара-Васильєва Т. В. та інші. – К.: Видавничий дім журналу «Пам'ятки України», 2019. – С. 329–335.

Однак, подібний підхід до удосконалення роботи музеїв через залучення відвідувачів має і негативний бік, адже при зміщенні акцентів, музейна експозиція перетворюється на фон його тематичного заходу, а музей – на його майданчик.

Саме тому в сучасних умовах є вкрай актуальним пошук таких шляхів вдосконалення зовнішніх взаємозв'язків, які б базувалися на максимальній музеологічній виразності. Однак, музейна експозиція не здатна в повній мірі відображати музейне зібрання навіть через супроводжувальну екскурсію та анотаційну інформацію. Статистичні дані про музейний фонд у цифровому вигляді сприймаються відвідувачем в обмеженому обсязі, а саме їх сприйняття досягається тільки через контекст. Тому масштаби фондової колекції, як правило, залишаються не оціненими в повній мірі. Традиційними засобами репрезентації музейного зібрання залишаються тематичні виставки, які, в кінцевому результаті, є органічною складовою загальномузейної експозиції, проте із більш детальним підходом до візуалізації визначеної теми.

Враховуючи обмежену кількість автентичних об'єктів у музейній експозиції з огляду на вимоги до їх збереження, оцінка музейного зібрання в повній мірі потребує удосконалення принципів формування музейного фонду та його структурування. Наприклад, експозиція Національного музею народної архітектури та побуту України є специфічною, зважаючи на методи репрезентації експозиційного матеріалу.

Експозиція музею розташована на площі 132,5 га. Згідно з концепцією музею, візуалізація регіональної культури України кін. XVII – поч. XX ст. відбувається у 64-х автентичних архітектурних об'єктах і складає 8264 музейні експонати. Культура українського села 1960-х – 1980-х представлена в експозиції «Українська село середини XX століття». Кількість оригінальних музейних предметів цієї частини музейної експозиції – орієнтовно 10 тисяч експонатів. Поділені за часовим принципом ці дві експозиційні зони представляють ретроспективний розвиток народної архітектури та побуту України в достатньо широкому діапазоні з врахуванням регіональних особливостей Карпат, Поділля, Полісся, Полтавщини, Слобожанщини, Середньої Наддніпрянщини та Півдня України. Загальна кількість представлених в експозиції предметів більш ніж 18 тисяч, що складає приблизно 4,5% від загальної колекції. Отже, більша частина музейного фонду знаходиться поза зоною загального доступу. Ознайомлення з цією частиною музейного зібрання доступне вузькому колу відвідувачів. Як правило, це обмежені у кількості групи фахівців музейної справи, дослідники, викладачі дотичних дисциплін та ін. На сьогодні думка про цінність музейної колекції складається з публікацій у періодичних тематичних та спеціальних виданнях або з телевізійних сюжетів. Зрозуміло, що такі уявлення формуються на суб'єктивних судженнях та мають вкрай поверхневий характер.

У цьому контексті актуалізується проблема оптимізації музейного зібрання щодо його використання. Насамперед, це стосується основного фонду музею як базової основи. В свою чергу цей фонд структурується за формою використання в експозиційну складову та фонд тематичних груп збереження, з можливістю його представлення поза експозицією та тимчасових виставок. Наявність такого розподілу дозволяє здійснювати якісну селекцію музейного фонду та значно покращити його планування.

Розподіл музейного фонду – процес динамічний і в залежності від начальних потреб здатний визначати інші специфічні складові. Так, наприклад, унікальні та рідкісні музейні предмети, які за своїми ознаками належать до різних груп зберігання, разом можуть скласти раритетну групу основного фонду. В колекції Національного музею народної архітектури та побуту України зберігаються такі музейні об'єкти, які можуть увійти до цієї фондової групи, адже їх історична та культурна цінність доведена та обґрунтована в дослідженнях наукових співробітників музею. З-поміж зазначених як унікальні – ікона «Христос у славі» XI ст. із с. Тур'я, що на Львівщини. Вона була передана до музею відомою мистецтвознавицею В. І. Свенціцькою. До цієї ж групи можна впевнено віднести збірку волинського іконостаса XVI–XVIII ст. храмового призначення, де зображення Ісуса Христа, Богоматері з Предвічним Немовлям, святих, стародавніх та новозавітних сюжетів вирізняються високою майстерністю, унікальністю композицій та колористики. Цінними зразками сакрального мистецтва козацької доби є ікони «Успіння» XVI ст., «Преображення» XVII ст.

Унікальною є ікона «Різдво Христове» поч. XIX ст. **(Рис. 1)** Виконаний на склі біблійний сюжет вкрай своєрідний, елементи орнаменту споріднюють ікону з народною картинкою відповідного періоду.

Рис. 1.
1. Ікона «Різдво Христове».
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 141/16, Ж – 370.
Акт приймання № 781
від 24.10. 1972 р.

Яскравим та рідкісним зразком волинської іконографії ІІ пол. XVII ст. є ікона «Трійця». **(Рис. 2)**

Рис. 2.
Ікона «Трійця».
ІІ пол. XVII ст. фонд НМНАПУ
КВ – 1058/5, Ж – 2265
Акт приймання № 8746 від 15.04.1987 р.

Чудовим зразком сакрального мистецтво є плащаниця, датована кінцем XVIII ст. **(Рис. 3)** Оскільки цей музейний предмет тривалий час використовували при богослужіннях, він потрапив до фондів у незадовільному стані. Зусиллями музейної реставраторки Войнової В. Є. плащаниця отримала експозиційний вигляд. Однак, зважаючи на ветхість предмета, його експонування в діючих церквах музею неможливе, але доступ до його огляду має бути організований через представлення у групі унікальних та рідкісних музейних предметів.

Рис. 3.
Плащаниця.
Кін. XVIII ст. фонд НМНАПУ
КВ – 220/63, ЦН – 318
Акт приймання № 772
від 22.12.1972 р.

Справжні бібліографічні цінності та зразки духовної спадщини зберігаються в тематичній групі «Рідкісна книга». Найбільш значущі з них – «Острозька Біблія» 1518 р. **(Рис. 4)**, «Звіт законів» 1632 р., виданий у Кракові в 1632 р. у друкарні Андрія Піонтківського, «Молитовник» 1680 р.

Рис. 4.
Острозька Біблія.
1581 р. фонд НМНАПУ
КВ – 87/187, РК – 12
Акт приймання № 413 від 23.10.1971 р.

У фондосховищі Національного музею народної архітектури та побуту України зберігається єдина в Україні колекція кахель **(Рис. 5–13)** талановитого гуцульського майстра початку XIX ст. Петра Гаврищіва – повний комплекс печі (32 розписні полив'яні кахлі), виявлений співробітниками музею під час пошукової експедиції у квітні–травні 1971 р. у селі Белоберізки Верховинського району Івано-Франківської області[8]. Безперечна унікальність підтверджена зокрема в дослідженнях Г. Івашків[9] та Ю. Лащук[10], у яких зазначено, що друга подібна збірка кахель знаходиться лише в етнографічному музеї в м. Будапешт. Ця унікальна збірка повинна зберігатись у фондах музею (адже відтворення гуцульської печі в експозиції небезпечне для експонування в автентичному вигляді), але з доступом для широкого загалу відвідувачів.

[8] Назаренко Л. Кахлі Петра Гаврищева у фондовій колекції Національного музею народної архітектури та побуту України / Л. Назаренко // Переяславіка. Наукові записи Національного історико-етнографічного заповідника. «Переяслав»: Збірник наукових статей. – 2017. – Випуск 12(14). – С. 353.
[9] Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. – С. 375, 429.
[10] Лащук Ю. Покутська кераміка / Ю. Лащук. – Опішне, 1998. – С. 87.

Рис. 5.
Кахля.
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 58, А – 2/17
Акт приймання № 30 від 22.07.1971 р.

Рис. 6.
Кахля.
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 58, А – 2/9
Акт приймання № 30 від 22.07.1971 р.

Рис. 9.
Кахля.
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 58, А – 2/4
Акт приймання № 30 від 22.07.1971 р.

Рис. 10.
Кахля.
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 58, А – 2/7
Акт приймання № 30 від 22.07.1971 р.

Рис. 7.
Кахля.
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 58, А – 2/8
Акт приймання № 30 від 22.07.1971 р.

Рис. 8.
Кахля.
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 58, А – 2/1
Акт приймання № 30 від 22.07.1971 р.

Рис. 11.
Кахля.
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 58, А – 2/10
Акт приймання № 30 від 22.07.1971 р.

Рис. 12.
Кахля.
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 58, А – 2/31
Акт приймання № 30 від 22.07.1971 р.

Рис. 13.
Кахля.
Поч. XIX ст. фонд НМНАПУ
КВ – 58, А – 2/27
Акт приймання № 30 від 22.07.1971 р.

Серед раритетних музейних предметів, які через свою унікальність не можуть бути представлені в експозиції, – скрипка, виготовлена в майстерні Йозефа (Джузеппе) Гварнері та датована 1736 роком. **(Рис. 14)** Зрозуміло, що цей музичний інструмент ніколи не потрапить до експозиції музею, а експонування його на виставках вимагатиме спеціальних умов і охоронних заходів, з огляду на унікальність.

Рис. 14.
Скрипка.
1736 р. фонд НМНАПУ
КВ – 345/34, МІ – 349.
Акт приймання № 317 від 02.04.1976 р.

За чинних умов зберігання та використання ці дійсно раритетні музейні предмети широкий загал може і не побачити.

Формування відкритого фонду раритетів потребує не тільки ретельного підходу до обґрунтування його існування, але й певних умов його використання. Перш за все, це студійний формат фондового приміщення з досконалими засобами охорони та умовами зберігання. Адже склад цього фонду через свою унікальність набуває ознак складової загальнолюдської культурної спадщини. В цьому випадку його кількісний показник може тільки збільшуватися, хоча і прогнозовано повільно.

Кількісне зменшення музейного зібрання помилково вважається проявом недалекоглядності музейників або виявом недбалості. Безумовно, такі факти трапляються в музеях. На жаль, цей стереотип стає перешкодою для здійснення оптимізації музейного зібрання. Адже деакцесія відбувається на тлі руйнівних процесів, втрат, відсутності можливостей зберігання, зміщення акцентів. Всі ці негативні чинники мають переважно об'єктивну природу, інколи відображають політичні уподобання, економічний стан суспільства, громадський попит.

Яскравим прикладом застосування деакцесії є декомунізація, яка була запроваджена в Україні з травня 2014 року як державна політика ліквідації ідеологічної спадщини радянського періоду. Через відсутність можливості для популяризації музейних предметів з явним ідеологічним забарвленням у багатьох музеях їх просто вилучили. Цієї прикрої функції музею можна уникнути шляхом оптимізації музейного зібрання і переведення таких музейних предметів у фонд зразків як одну з структурних груп науково-допоміжного фонду. Такий процес не виглядає політично доречним, але він відповідає професійній етиці музейника.

Будь-які зміни в структурі музейного зібрання повинні бути підпорядковані загальноприйнятим принципам та правилам. Однак, зважаючи на специфічність музейних колекцій кожен заклад повинен напрацювати свій алгоритм дій, зафіксованих у внутрішніх інструкціях та методичних рекомендаціях. Звичайно, вони не повинні суперечити загальним інструкціям органів, у підпорядкувані яких знаходиться музей. А це можливо при чіткому обґрунтуванні запроваджених правил, які ґрунтуються на законній основі.

У цьому контексті підтверджується необхідність якнайшвидше видати інструкцію з обліку, збереження та використання музейних колекцій для музеїв під відкритим небом, до яких належить Національний музей народної архітектури та побуту України. Адже в музеях такого профілю у відкритому експонуванні знаходяться здебільшого музейні предмети основного фонду, які зазнають негативного впливу навколишнього середовища. Забезпечити необхідні умови зберігання музейних об'єктів в умовах їх експонування в музеї під відкритим небом об'єктивно вкрай важко. Спектр чинників впливу на стан експоната скансену значно ширший, ніж в експозиціях інших музеїв або фондосховищ. До таких шкідливих чинників як сонячне та штучне світло, добові та річні коливання температури

та вологості, різкі зміни погодних умов, забруднення повітря шкідливими хімічними речовинами додаються ще й чинники, спровоковані безпосереднім контактом із рослинним та тваринним світом. Зрозуміло, що в таких умовах погіршення стану або повна руйнація музейного предмета значно прискорюється. Послабити темпи втрат презентабельного вигляду експозиційного матеріалу – завдання музею, але це вкрай відповідальне завдання повинні виконувати фахівці з відповідною освітою та повноваженнями. Вимоги до цих фахівців повинні бути зафіксовані в інструкції, в частині правил збереження музейних предметів у експозиціях музеїв під відкритим небом.

Найбільшу загрозу для музеїв під відкритим небом становить непереборна сила у вигляді природних та цивілізаційних катастроф, зокрема, збройних конфліктів. За цих неконтрольованих процесів виникає велика вірогідність остаточної втрати музейних об'єктів та цілих колекцій. Досвід втрат культурних цінностей на окупованих територіях Криму та Сходу України в 2014 році довів, що відсутність алгоритму дій музейних співробітників у випадку військових протистоянь та політичних криз унеможливлює ефективне збереження культурної спадщини. З огляду на сучасні виклики база нормативних документів повинна постійно доповнюватися на основі аналізу чинників впливу на стан збереження культурних цінностей. Адже якщо поновлення музейних колекцій залишається сталим щодо своїх способів, то процес вилучення об'єктів із музейних колекцій потребує удосконалення.

Однією з нагальних проблем деакцесії є тривалість процедури вилучення з музейного фонду. Інколи вона триває роками, а це вносить певну невідповідність статистичних звітів реальній кількості музейних предметів основного фонду. Саме тому в інструкціях та нормативних документах обов'язково повинні бути прописані правила та терміни вилучення з музейних колекцій із врахуванням умов збереження, термінів використання та актуального значення. Процес деакцесії повинен спиратися на фахове обґрунтування, висновки реставраційних рад або інших, дотичних до оцінювання стану об'єкта, груп фахівців та обов'язково знаходитись у відповідності до чинних законів про охорону пам'яток культури, про музейну справу та ін. Було б доречно встановити періодичність оцінювання стану музейних об'єктів та розширити повноваження музейних фахівців для здійснення деакцесії.

Безперервного негативного зовнішнього впливу зазнають пам'ятники архітектури козацької доби, які експонуються під відкритим небом у музеї понад 50 років. Так хату з села Самари перевезли до Національного музею народної архітектури та побуту України у 1987 році. При попередній атрибуції було встановлена дата спорудження – 1587 рік. Подальше дослідження підтвердило ознаки архаїчності об'єкта, наприклад, наявність печі святкового типу та багато інших особливостей.

Ще одна унікальна пам'ятка архітектури XVII ст., яка експонується в експозиційній зоні «Середня Наддніпрянщина та Південь України», датується 1700 р.[11] – церква з села Дорогинка Фастівського району Київської області. До виявлення та експонування в музеї приміщення церкви використовувалося як склад для зберігання сільськогосподарських продуктів, обладнання та реманенту. Опис, зроблений завідувачкою відділу «Середня Наддніпрянщина та Південь України» Р. Свиридою засвідчив, що стан збереження пам'ятки на час потрапляння до музею був незадовільним, із втратою до сорока відсотків первинного вигляду. У цьому ж описі подаються відомості щодо реставраційних робіт у музеї з відтворенням втрачених елементів[12].

Станом на сьогодні церква с. Дорогинка має задовільний експозиційний вигляд. У її інтер'єрі відбуваються періодичні богослужіння та інші церковні заходи та обряди. Саме цей факт надає цьому архітектурному музейному об'єкту ще більшу історичну, мистецьку та ужиткову вартість, а також зумовлює велику відповідальність за його збереження.

У наведеному прикладі стає зрозумілою різниця між умовами зберігання музейних предметів у закритих експозиціях та в музеях під відкритим небом. І цей факт зумовлює необхідність створення інструкції зі збереження музейних предметів для музеїв під відкритим небом, адже терміни використання автентичних музейних предметів в умовах неконтрольованих коливань температурно-вологісних показників та безпосередній вплив негативних наслідків природних катаклізмів значно скорочують термін використання музейних об'єктів у відкритих експозиціях. Наявність специфічних факторів впливу на стан збереження музейних об'єктів у експозиціях музеїв зазначеного типу передбачає підвищення фінансування реставраційних робіт та інших запобіжних заходів.

Разом із цим відсутність чіткого алгоритму термінів використання предметів у експозиціях музеїв під відкритим небом впливає на процеси оптимізації музейного зібрання. Тому що зазначений вище процес списання потребує перегляду, оскільки суттєво впливає на презентабельний вигляд експозиції. Водночас переміщення експонатів із експозиції до фондосховища для подальшого зберігання виправдовується лише за необхідності їх реставрації, як поодиноких у складі колекції. У цьому розумінні деакцесія виглядає адекватною відповіддю на процеси передбаченого старіння та остаточного руйнування експоната. Подібний рух музейного

[11] Музей народної архітектури та побуту України. Київ. Книга 1,ч.2. – Київ, 2004. – С. 767.
[12] Архів НМНАПУ, фонд «Експозиція Полісся», № 29, 30.

зібрання позитивно вплине на суспільну репутацію музею як інституції, де пізнання приносить естетичне задоволення.

Задля зростання зацікавленості музеями як соціальними інституціями необхідна їх адаптація до сучасних вимог та потреб суспільства. Цей процес передбачає динаміку не тільки поновлення музейного зібрання, але й оптимізацію його структури та складу. У сучасних умовах політичних криз та військових протистоянь, а також глобальних кліматичних змін, актуальні питання редагування науково-фондової роботи стають першочерговими. Оскільки збереження музейної колекції ґрунтується не лише на превентивних заходах. Презентабельність зібрання повинно стати передумовою його існування. Тому вкрай необхідним є розширення повноважень фахівців музейної та дотичних до неї справ. Прийняття рішень про комплектування музейних колекцій та вилучення з них має базуватися на такій нормативно-правовій основі, яка б відповідала певному профілю музею. За сучасних умов музеї під відкритим небом вкрай обмежені в своїх правах та можливостях ефективно впливати на рух музейного фонду. Тому створення інструкції з обліку та збереження музейних предметів та колекцій у музеях із таким профілем колекцій стає не тільки актуальною, але й нагальною. Адже, немає сумніву, репутація музею визначається бажанням відвідувача повернутися до нього за новими знаннями та емоціями.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

***Архів НМНАПУ**, фонд «Експозиція Полісся», № 29, 30.*

***Воробчак Т. М., Олексюк О. Я.** Музей просто неба як простір міжкультурної комунікації / Т. М. Воробчак, О. Я. Олексюк. Музей просто неба в соціокультурному просторі. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 50-річчю заснування Національного музею народної архітектури та побуту України. Збірник доповідей. Редакційна колегія: Павлюк С. П., Повякель О. Т., Кара-Васильєва Т. В., та інші. – К.: Видавничий дім журналу «Пам'ятки України», 2019. – С. 80–84.*

***Зубченко С.** Популяризації культурної спадщини українського народу в етнографічних музеях України: історіографія проблеми / С. Зубченко // Іван Франко у творенні української національної ідентичності: збірник наукових праць м. Київ / голов. ред.: О. О. Рафальський, П. М. Чернега. – Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. – С. 165–175.*

***Зозуля С. Ю.** Доля «декомунізованих» артефактів: до питання використання у сучасному музейному просторі / С. Ю. Зозуля // Сьомі Заремовські читання: Матеріали Сьомих Всеукраїнських Заремовських читань «Українське пам'яткознавство: сучасні проблеми та тенденції» (м. Київ, 17 квітня 2019 р.). Зб.наук.пр. / Титова О. М. (гол. ред. кол.), Бесов Л. М., Бичковська Г. М. [та ін.]: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК; Нац. Істор.-архіт. Музей. «Київська фортеця». – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2017. – С. 220–227.*

***Плешакова Л. О.** Проблеми збереження національного фонду України в умовах політичних криз та воєнних конфліктів / Плешакова Л. О. // Вісник Київського національного університету культури та мистецтв. Київ, 2021. – С. 172–191.*

***Плешакова Л. О.** Проблеми збереження фондової колекції в музеях під відкритим небом в сучасних умовах конфліктів / Плешакова Л. О. // Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 50-річчю заснування Нвціонального музею народної архітектури та побуту України. Збірник доповідей. Редакційна колегія: Павлюк С. П., Повякель О. Т., Кара-Васильєва Т. В. та інші. – К.: Видавничий дім журналу «Пам'ятки України», 2019. – С. 329–335.*

***Назаренко Л.** Кахлі Петра Гаврищева у фондовій колекції Національного музею народної архітектури та побуту України / Л. Назаренко // Переяславіка. Наукові записи Національного історико-етнографічного заповідника. «Переяслав»: Збірник наукових статей. – 2017. – Випуск 12(14). – С. 353–356.*

***Івашків Г.** Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. – 544 с.*

***Лащук Ю.** Покутська кераміка / Ю. Лащук. – Опішне, 1998. – С. 87–89.*

***Музей народної архітектури та побуту України.** Київ. Книга 1,ч. 2. – Київ, 2004. – С. 767–769.*

***Чухрай Л. О.** Скансен: сучасність та перспективи розвитку / Л. О. Чухрай // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – № 4. – С. 72–76.*

***Шлепакова Т. Л.** Скансени України як перспективні об'єкти музейного туризму та осередки збереження етнобуття в умовах глобалізації Довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованих документів 2011–2013р. / Т. Л. Шлепакова // Мін-во культури України, Національна парламентська бібліотека України, Інформ. Центр з питань культури та мистецтв. – Київ. – ДЗК. – Вип. 5/6. – 2013. – 17 с.*

Олена Попельницька
кандидатка історичних наук,
провідна наукова співробітниця відділу
історії України XIV – початку XX століття,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Olena Popelnytska
Candidate of Historical Sciences (PhD),
Leading Researcher,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ПОБУТОВІ ВИРОБИ XIX СТОЛІТТЯ З ПОРЦЕЛЯНИ ТА ФАЯНСУ ІЗ ЗІБРАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

PORCELAIN AND FAIENCE HOUSEHOLD WARE OF THE 19TH CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE

Анотація
У статті розглядаються два керамічні вироби, що походять із зібрання Національного музею історії України, – декоративна кабінетна чорнильниця з пасторальною сценою, виготовлена в 1840-х – 1850-х рр. на Волокитинському порцеляновому заводі, та обідня тарілка, декорована зображеннями архітектурних пам'яток Києва, виготовлена 1869 р. на фабриці «Wedgwood & Co» (Велика Британія) для українського ринку.

Ключові слова:
Національний музей історії України, Волокитинський порцеляновий завод, художній фаянс, художня порцеляна, Wedgwood & Co.

Abstract
The article examines two ceramics products from the collection of the National Museum of the History of Ukraine – a decorative inkwell with a pastoral scene made in the 1840s – 1850s at the Volokytyne porcelain factory, and a dinner plate decorated with images of architectural monuments of Kyiv, which was made in 1869 at the «Wedgwood & Co» factory (Great Britain) for sale on the Ukrainian market.

Ключові слова:
National Museum of the History of Ukraine, Volokytyne porcelain factory, art faience, art porcelain, Wedgwood & Co.

У фондовому зібранні Національного музею історії України (далі – НМІУ) зберігаються два музейні предмети, що ілюструють розвиток промисловості й торгівлі України в середині – другій половині XIX ст. та свідчать про вплив західноєвропейських технологічних і художніх традицій на виробництво українських порцелянових та фаянсових виробів.

Один із цих предметів – фігурна настільна чорнильниця з умовною назвою «Юнак, який грає на сопілці біля джерела» (інв. № К–261), виготовлена в 1840-х – 1850-х рр. на Волокитинському порцеляновому заводі.

Рис. 1.
Чорнильниця.
1840-ті – 1850-ті рр.
Волокитинський порцеляновий завод.
НМІУ

Другим предметом є фаянсова тарілка із зображенням архітектурних пам'яток Києва (інв. № К–1090), виготовлена 1869 р. на заводі «Wedgwood & Co» на замовлення одеської торгової фірми «Трахтенберг та Пантес» для реалізації на українському ринку.

Рис. 2.
Тарілка із малюнком «Kieff». 1869 р. Wedgwood & Co. *НМІУ*

Метою цього дослідження є уточнення атрибуції означених музейних предметів та введення їх до наукового обігу.

Новизна та актуальність дослідження полягають у тому, що на прикладі вивчення означених музейних предметів зроблено спробу з'ясувати роль західноєвропейських мистецьких впливів на розробку дизайну продукції українських порцелянових підприємств середини XIX ст., а також дослідити українсько-британські виробничі й торгові контакти другої половини XIX ст.

Нині вироби Волокитинського порцелянового заводу представлені в зібраннях кількох українських музеїв, зокрема Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького (далі – СОХМ).

Історіографію Волокитинського заводу та його продукцію свого часу досліджували О. Гулей, Г. Решетньова та О. Кохан[1]. Огляд колекції виробів цього підприємства, що зберігаються у НМІУ, здійснили О. Кохан та Т. Лапуста[2]; остання згадує чорнильницю з умовною назвою «Юнак, який грає на сопілці біля джерела»[3].

Питання виготовлення у другій половині XIX ст. підприємствами Великої Британії фаянсового столового посуду для експорту до Російської імперії (зокрема, на територію сучасної України) вивчали О. Корусь та Д. Тарлигіна[4]. О. Корусь зазначає, що після скасування 1861 р. кріпосного права, коли чимало вітчизняних фаянсових та порцелянових підприємств, де використовували працю селян-кріпаків, припинили свою діяльність, збільшився експорт керамічного посуду, що ввозили в Україну через чорноморські порти, насамперед, через Одесу. Кілька одеських торговельних фірм здійснювали патентну торгівлю фаянсовими виробами, виготовленими у Великій Британії. В маркуванні таких виробів зазначали номер патенту та дату патентування, вказували назву власника патенту (торговельну фірму чи приватну особу), назву виробника[5].

Д. Тарлигіна розглянула історію контактів британських виробників фаянсу із заводами Російської імперії (зокрема Києво-Межигірською фабрикою), починаючи з кінця XVIII ст. Дослідниця також вивчала вплив західноєвропейських мистецьких та технологічних традицій на дизайн продукції фаянсових і порцелянових заводів Російської імперії, зокрема впровадження техніки оздоблення підглазурним друком[6].

Власником порцелянового заводу, що діяв у 1839–1861 рр. у с. Волокитиному на Сумщині (нині Конотопського р-ну Сумської обл.) і зразком виробництва якого є означена фігурна чорнильниця, був А. М. Миклашевський (1801–1895). За сировину для виготовлення порцеляни прави-

[1] Гулей Л. Волокитинська порцеляна в змісті краєзнавчої підготовки майбутнього вчителя образотворчого мистецтва // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. – 2016. – Вип. 2 (8). – С. 74–80; Кохан О. Аспекти атрибуції виробів порцелянового заводу Андрія Миклашевського в колекції НМІУ // Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей. Матеріали науково-практичної конференції (м. Київ, 24–25 жовтня 2019 р.). – Київ: НАКККіМ, Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. – С. 80–84; Решетньова Г. Фарфорові шедеври заводу Міклашевського в приватній колекції України // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Вип. 1. – Харків, 2017. – С. 100–116.
[2] Кохан О. Вказ. праця; Лапуста Т. Порцеляна Волокитинської фабрики А. Міклашевського в колекції НМІУ // До 100-річчя Національного музею історії України. З історії музею та його раритетів. – Київ, 1998. – С. 103–111.
[3] Лапуста Т. Вказ. праця. – С. 109.
[4] Корусь Е. От мелкой пластики до люстр [о форфоровом производстве в усадьбе Андрея Миклашевского] // Антиквар. – 2008. – № 6 (20). – С. 72–81; Її ж. Эстетические ориентиры отечественных фаянсовых производств XIX в. // Антиквар. – 2012. – № 6 (64). – С. 110–119; Тарлыгина Д. Английский фаянс в России в XVIII–XIX веках // Третьяковская галлерея. – 2016. – № 2 (51): Спецвыпуск. Великобритания–Россия: на перекрестках культур. – С. 122–145.
[5] Корусь Е. Эстетические ориентиры...
[6] Тарлыгина Д. Вказ. праця.

ла каолінова глина, яку видобували в с. Полошки (нині Шосткинського р-ну Сумської обл.), що належало згаданому підприємцю. Робітниками заводу були місцеві селяни, переважно кріпаки. До керування виробничим процесом залучали досвідчених фахівців із виробництва порцелянових виробів, зокрема відомого французького фарфориста Ф. Дарта[7].

Настільну декоративну чорнильницю з пасторальною сценою, що зберігається у НМІУ, виготовлено в 1840-х – 1850-х рр. у техніці шлікерного литва з ручним формування окремих деталей та декоровано поліхромним надглазурним розписом. Чорнильниця має вигляд прямокутного постаменту, декорованого рокайльними завитками та картушами. На ньому встановлено посудину для чорнил (кришка від неї втрачена), що має вигляд стилізованої скелі, з якої б'є джерело. «Родзинкою» означеної чорнильниці є мала пластика – скульптурна форма, якою славився Волокитинський завод: праворуч від джерела розташовано фігурку пташки, яка п'є воду, ліворуч – статуетку юнака у європейському вбранні кінця XVIII – початку XIX ст. (сюртук, сорочка з широкими призбираними рукавами, шийна хустка, короткі штани-кюлоти, панчохи та черевики); на колінах хлопця лежить капелюх, наповнений квітами. У руках юнак тримає флейту (ця деталь нині втрачена, як і ліва ступня статуетки).

Дві аналогічні чорнильниці Волокитинського заводу «Юнак біля джерела» зберігаються в СОХМ[8] та Музеї кераміки садиби-музею «Кусково» (Москва)[9]. Л. Федевич та О. Корусь зазначають, що в епоху «другого рококо» (середина XIX ст.) статуетки пастухів, які грають на флейті, стали популярними на виробництвах вітчизняних фарфорових мануфактур: ними, зокрема, прикрашали постаменти чорнильниць, виготовлених на заводах А. Миклашевського та братів Корнілових у Петербурзі[10].

Кожна із трьох чорнильниць (що нині зберігаються в Києві, Сумах та Москві), попри значну подібність композиції та деталей, є оригінальним та самобутнім художнім виробом, оскільки відображає індивідуальний «почерк» різних майстрів, які ліпили та розписували ці вироби. Зокрема, дещо відрізняються кольорові палітри одягу юнаків та оперення пташок, а також кольори «фактури» скелі.

[7] Гулей Л. Вказ. праця. – С. 75; Лапуста Т. Вказ. праця. – С. 104–107; Михайліченко М., Кудінов Д. Парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Волокитинский»: історія, сучасний стан та перспективи використання як об'єкту туризму // Сумська старовина. – 2020. – № LVI. – С. 66–80 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://oaji.net/articles/2021/1031-1610130672.pdf (дата звернення: 07.04.2021).

[8] Федевич Л., Корусь О. Музиканти – персонажі європейської фарфорової пластики XVIII–XIX століть [Порцелянова чорнильниця «Біля джерела»] [Електронний ресурс]: Сумський обласний художній музей імені Н. Онацького. – Режим доступу: http://artmuseum.sumy.ua/galereya1/naukovi-doslidzhennya/kopiya-tkachenko-mihajlo-stepanovich.html (дата звернення: 07.04.2021).

[9] Волокитинская фарфоровая мануфактура А. М. Миклашевского [Выставка «Волокитинский фарфор. К 180-летию завода А. М. Миклашевского» в Музее-усадьбе «Кусково», 28.11.2019–29.03.2020] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://arianandia.livejournal.com/1779472.html (дата звернення: 07.04.2021).

[10] Федевич Л., Корусь О. Вказ. праця.

Є і деякі незначні композиційні відмінності. Якщо юнак на чорнильниці із СОХМ має капелюх на голові, то у статуеток із НМІУ та музею «Кусково» капелюхи, наповнені квітами, лежать на колінах у хлопців. Крім того, на чорнильниці з музею «Кусково» біля джерела сидить не одна, а дві пташки.

Також у чорнильниці з московського музею збереглася кришка посудини для чорнил, прикрашена об'ємною квіткою рожевої водяної лілії. До того ж, ця чорнильниця є найвишуканішою з-поміж трьох згаданих: деталі одягу юнака – орнаментовані, порцелянові квіти – барвисті й гарно модельовані.

Задум створення такої чорнильниці в художньому стилі «друге рококо» (модному в 1820-х – 1840-х рр.), імовірно, належав першому директору Волокитинського заводу – відомому французькому фарфористу Ф. Дарту, брат якого, А. Дарт, працював на порцеляновому заводі братів Корнілових у Санкт-Петербурзі[11]. Напевно, цією обставиною можна пояснити композиційну схожість статуетки «Хлопчик-пастух із собакою» (яку в середині XIX ст. випускав завод Корнілових)[12] та статуетки юнака із флейтою на чорнильниці Волокитинського заводу.

Своєю чергою, прототипами двох означених статуеток були вироби європейських порцелянових мануфактур другої половини XVIII – першої половини XIX ст., зокрема англійська порцеляна (стаффордширські пасторальні статуетки[13], мала пластика у стилі Ральфа Вуда[14] та Дербі[15]), французька порцеляна у стилі Джейкоба Петі[16] тощо.

[11] Корусь Е. От мелкой пластики до люстр...

[12] A porcelain figural inkstand by the Kornilov factory, St Petersburg, second half 19th century [Електронний ресурс]: Christie's. – Режим доступу: https://www.christies.com/lot/lot-5684344/?intObjectID=5684344&lid=1 (дата звернення: 07.04.2021); A Russian porcelain figurine by Kornilov shepherd. Lot: 253 [Електронний ресурс]: Helios Auctions. – Режим доступу: http://heliosauctions.com/catalog/item?id=7280&auctionId=0&pagenumber=6 (дата звернення: 07.04.2021); 682619 BORDSPENDYL, nyrokoko [Електронний ресурс]: Bukowskis. – Режим доступу: https://www.bukowskis.com/en/lots/682619-bordspendyl-nyrokoko (дата звернення: 07.04.2021).

[13] Staffordshire figure [Електронний ресурс]: Encyclopaedia Britannica. – Режим доступу: https://www.britannica.com/art/Staffordshire-figure (дата звернення: 08.04.2021).

[14] Wood Family [Електронний ресурс]: Encyclopaedia Britannica. – Режим доступу: https://www.britannica.com/topic/Wood-family (дата звернення: 08.04.2021).

[15] DERBY – HISTORY [Електронний ресурс]: Pottery histories. Histories of UK potters and pottery manufacturers. – Режим доступу: http://potteryhistories.com/derbyhistory.html (дата звернення: 07.04.2021); Derby Shepherd Piper With Dog. Circa: 1770 [Електронний ресурс]: Andrew Dando Antiques. – Режим доступу: https://andrewdando.co.uk/product/derby-shepherd-piper-with-dog (дата звернення: 07.04.2021).

[16] A Niderviller Porcelain Figure of a Shepherd Boy. – С. 1800 [Електронний ресурс]: Antique-Porcelain-Online.com. – Режим доступу: http://www.antique-porcelain-online.com/niderviller-porcelain-shepherd.html (дата звернення: 07.04.2021); Lot 285. A Meissen figure group being a shepherd with his dog and flock of sheep and goats on a rocky mound [Електронний ресурс]: The saleroom.com. – Режим доступу: https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/tring-market-auctions/catalogue-id-srtri10005/lot-bafa85f6-925b-4c13-a3a7-a4290110505f#lotDetails (дата звернення: 07.04.2021); Petit porcelain [Електронний ресурс]: Encyclopaedia Britannica. – Режим доступу: https://www.britannica.com/art/Petit-porcelain#ref117506 (дата звернення: 08.04.2021).

Наявність схожих моделей виробів у різних порцелянових підприємств 1840-х – 1860-х рр. можна пояснити врахуванням модних тенденцій та художніх уподобань, що панували в тогочасному суспільстві. Завдяки цьому Волокитинський завод протягом усього періоду своєї діяльності (1839–1861) утримував провідні позиції на українському ринку. Крім дешевої продукції (наприклад, столового посуду), підприємство виробляло й вишукані предмети для декорування інтер'єру. Виготовлені в модних стильових напрямах, ці вироби водночас позначені впливом українського народного мистецтва, яким наповнювали свої твори українські селяни – працівники Волокитинського заводу.

Ще одним керамічним виробом із зібрання НМІУ, що ілюструє українсько-британські контакти в галузі виробництва та торгівлі фаянсовим посудом у другій половині XIX ст., є обідня керамічна тарілка, декорована в техніці монохромного підглазурного друку, що 1953 р. надійшла до Київського історичного музею (попередника НМІУ) з Одеського археологічного музею.

Відбиток рельєфного штампа в керамічному тісті та маркувальний деколь на денці засвідчують, що означену тарілку виготовили 1869 р. на замовлення одеської фірми «Трахтенберг та Пантес» («Trachtenberg & Panthes») на керамічному підприємстві «Wedgwood & Co», що діяло з 1860 р. в м. Танстоллі (з 1910 р. перебуває у складі м. Сток-на-Тренті) у Великій Британії.

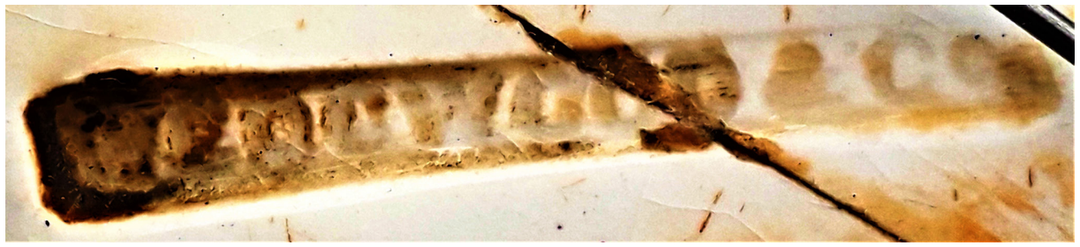


Рис. 3.
Клеймо «Wedgwood & Co» *в тісті тарілки. 1869 р. НМІУ*

Власник цього підприємства, Єнох Веджвуд, був далеким родичем Джозаї Веджвуда. 1980 р. фірми «Wedgwood & Co» та «Josiah Wedgwood & Sons Ltd» об'єдналися[17].

Власниками фірми «Трахтенберг та Пантес» (що в 1860-х – 1870-х рр. діяла в Одесі та, ймовірно, мала філію в Києві), були австро-угорський підданий Маркус Пантес та одеський купець 1-шої гільдії Берман Трахтенберг[18]. За торговим патентом вони реалізували на українському ринку посуд, вироблений у Великій Британії.

Керамічне тісто, з якого виготовлено тарілку з НМІУ, є взірцем т. зв. «Ironstone ware»[19] – білого, міцного та тонкого сорту фаянсу (що за зовнішніми ознаками нагадує порцеляну), з якого у XIX ст. свою продукцію виробляли керамічні заводи Стаффордширу, зокрема «Wedgwood & Co[20].

Тогочасні фаянсові заводи Великої Британії власні вироби декорували в техніці підглазурного друку (transferprinting). Поверхню випаленого у печі виробу вкривали паперовими деколями з окремими фрагментами майбутнього малюнка, виконаного вогнетривкими керамічними фарбами, створеними на основі окислів заліза, хрому та інших металів. Фарби на деколі наносили літографським способом за допомогою мідної чи сталевої пластини із гравійованим зображенням. Паперові аркуші з нанесеними зображеннями зволожували, після чого знімали з керамічного виробу, при цьому кольоровий пігмент залишався на поверхні виробу. Після другого випалу виріб вкривали керамічною поливою та випалювали ще втретє[21].

Тарілка з НМІУ декорована зображеннями архітектурних пам'яток Києва, розміщеними на денці та крисах. У центрі (на денці) зображено Михайлівський Золотоверхий собор, на крисах симетрично – чотири окремі зображення: церква Миколи Десятинного, будівлі Київського університету Святого Володимира, Старокиївського пожежного депо та Присутственних місць. Прототипами цих малюнків, імовірно, були гравюри або світлини із краєвидами Києва 1860-х рр. Наявність серед представлених на виробі не лише культових архітектурних споруд, а й цивільних будівель, напевно, свідчить про те, що тарілки з такими зображеннями виготовляли як сувенірну продукцію для тих, хто приїздив до Києва: релігійних паломників та мандрівників.

На звороті тарілки є рельєфний відбиток того фірмового знаку «Wedgwood & Co», який використовували в 1860–1890 рр.[22], та зображення королівського герба Великої Британії з девізом Ордена Підв'язки

[17] Wedgwood & Co (Ltd) Enoch Wedgwood (Tunstall) Ltd. [Електронний ресурс]: A-Z of Stoke-on-Trent Potters. – Режим доступу: http://www.thepotteries.org/allpotters/1061.htm (дата звернення: 11.04.2021).

[18] Прокоп Ю. Євреї-іноземці на Півдні України (кінець XVIII – початок XX ст.): соціальний, правовий та культурний аспекти: дис... канд. істор. наук за спец.: 07.00.01 – Історія України / Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. – Одеса, 2017. – С. 28, 70, 125, 140, 156, 164, 166–168, 409.

[19] Wedgwood & Co (Ltd) Enoch Wedgwood (Tunstall) Ltd...

[20] Корусь Е. Эстетические ориентиры... – С. 114; Transfer printing [Електронний ресурс]: Wikipedia. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Transfer_printing (дата звернення: 10.04.2021).

[21] Тарлыгина Д. Вказ. праця. – С. 128–129; Transfer printing...

[22] 211290 – Wedgwood & Co (Tunstall, Staffordshire Potteries) – 17 September 1867 – Pattern for a plate in black. The pattern includes an example of a mark including PATENT and T P above PARIS WHITE IRONSTONE and [pattern name] WORONZOFF [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/item.asp?item_id=211290 (дата звернення: 08.04.2021).

Рис. 4.
Зображення Михайлівського монастиря на тарілці. *1869 р. НМІУ*

Рис. 5.
Зображення церкви Миколи Десятинного на тарілці. *1869 р. НМІУ*

(«Сором тому, хто подумає про це погано») й девізом королівської монархії («Бог і моє право») в тому вигляді, в якому означений завод застосовував зображення британського герба – як деколь[23]. Обабіч герба містяться літери «T» та «P» («Trachtenberg & Panthes»), зверху та знизу – написи «Kieff» та «PATENT». Під гербом зображено ромбічний «diamond mark» із написами: «Rd» («Registered Design»), «IV» (клас, що позначав вироби з кераміки); «H» (літерне позначення року патентування – 1869), «E» (літерне позначення місяця патентування – травень) та «4» (числове позначення дня патентування). Нанесення на виріб «діамантового знаку», 1842 р. впровадженого Британським патентним відомством, мало захищати власників запатентованого дизайну від підробок та наслідувань[24].

Рис. 6.
Торгова марка «Wedgwood & Co» *для «Trachtenberg & Panthes» на тарілці.*
1869 р. НМІУ

[23] Корусь Е. Эстетические ориентиры... – С. 116.
[24] Transfer ware [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.thepotteries.org/types/transfer_ware.htm (дата звернення: 11.04.2021).

Датований 4 травня 1869 р. патент за № 229 013 на зображення «Kieff» («Київ» – те саме, що й на тарілці з НМІУ), власником якого зазначено «Trachtenberg & Panthes», зберігається в Національному архіві Великої Британії[25]. Хоча означений малюнок «Kieff» запатентовано в чорному кольорі, зображення на тарілці з НМІУ виконане фарбою брунатного кольору. Саме брунатну керамічну фарбу (на відміну від рідкісніших синього, рожевого, чорного, пурпурового та зеленого кольорів) у XIX ст. найчастіше використовували у підглазурному друці на британському фаянсовому посуді[26].

Крім запатентованого малюнка «Kieff», відомі ще три стилістично й композиційно схожі на нього деколі для оздоблення тарілок, на яких зображено по п'ять архітектурних пам'яток Одеси та Санкт-Петербурга, доповнених російськомовними підписами.

У Національному архіві Великої Британії, крім запатентованого 1869 р. малюнка «Kieff», зберігаються три патенти на малюнок деколя із зображенням пам'яток Одеси з пам'ятником М. С. Воронцову в центрі. Цей малюнок тричі реєстрували різні британські фірми з виробництва порцеляни: 1865 р. та двічі – 1867 р. Малюнки запатентували в чорному та зеленому кольорах під назвами: «Odessa» (1865 р. фірма «Hope & Carter» (Burslem))[27], «WORONZOFF» (1867 р. фірма «Wedgwood & Co» (Tunstall, Staffordshire Potteries) для одеської фірми «Trachtenberg & Panthes»)[28] та «MONUMENT» (1867 р. фірма «Ford, Challinor & Co» (Sandyford, Tunstall, Potteries))[29].

Отже, малюнок деколю «Woronzoff» / «Odessa» / «Monument» для фаянсових тарілок, що виробляли для реалізації в українському сегменті ринку Російської імперії, був досить популярним, тож його тричі – один раз 1865 р. та двічі 1867 р., запатентували три британські виробники керамічного посуду, зокрема, одного разу – для фірми «Трахтенберг і Пантес».

Третім деколем із зображеннями міст Російської імперії, запатентованим 1866 р., є малюнок із зображенням історичних будівель Санкт-Петербурга з Ісаакіївським собором у центрі. Тарілки із цим малюнком, виконаним у чорному та рожевому кольорах, виробляла 1866 р. фірма «Georg Leach Ashworth & Brothers» (Hanley, Staffordshire Potteries)[30]. Наявність у маркуванні тарілки літер «Т» та «Р»[31] є свідченням того, що патент на продаж посуду з таким декором належав одеській фірмі «Трахтенберг і Пантес», яка, можливо, мала філію в Санкт-Петербурзі.

Четвертим видом запатентованого деколю є «Санкт-Петербург» із зображенням історичних будівель цього міста з пам'ятником Миколі I в центрі. В 1870-х рр. тарілки з таким малюнком виробляла фірма «Wedgwood & Co»[32] для реалізації на ринку Російської імперії.

Перш ніж розглянути причини виникнення у Великій Британії виробництва фаянсового посуду, призначеного для ринку Російської імперії, слід зазначити, що прикрашені друком якісні вироби британських фаянсових заводів у Європі користувався попитом із кінця XVIII ст. Вже в 1810-х рр. техніку друкованого декору упровадили на Києво-Межигірській фаянсовій мануфактурі, згодом – на інших керамічних заводах[33].

Причиною створення саме в Одесі фірм («Трахтенберг і Пантес», братів Стифель, Вагнера), що торгували якісним англійським посудом, стало зменшення 1868 р. російським урядом митних увізних тарифів на широкий асортимент споживчих товарів[34], які надходили морем, зокрема, до Одеського порту. З огляду на те, що перший відомий патент на дизайн фаянсових тарілок із зображенням українських міст (Одеси) датовано 1865 р., із цього часу можна починати вести відлік українсько-британських контактів у царині виготовлення у Великій Британії та реалізації в Україні керамічної сувенірної продукції, що рекламувала архітектурні пам'ятки Києва та Одеси.

Зважаючи на той факт, що нині відомо про щонайменше чотири за-

[25] 229013 – Trachtenberg & Panthes (Odessa) – 04 May 1869 – Pattern for a plate in black. The pattern includes an example of a Trachtenberg & Panthes mark including [Pattern name] KIEFF [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/propitemdetail.asp?item_id=229013&proprietor=78&backpage=9 (дата звернення: 07.04.2021).

[26] Transfer ware...

[27] 185473 – Hope & Carter (Burslem) – 31 March 1865 – Odessa Pattern for a plate in black [Pattern name?] Odessa [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/item.asp?item_id=185473 (дата звернення: 08.04.2021).

[28] Корусь Е. Эстетические ориентиры... – С. 117; Wood Family...

[29] 212765 – Ford, Challinor & Co (Sandyford, Tunstall, Potteries) – 24 October 1867 – Pattern for a plate, in green. The pattern includes an example of a Ford Challinor & Co mark (F C & Co) and [pattern name] MONUMENT [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/item.asp?item_id=212765 (дата звернення: 08.04.2021).

[30] 201089 – George L Ashworth & Brothers – 15 September 1866 – Dinner Set Pattern in sepia [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/propitemdetail.asp?item_id=201089&proprietor=37&backpage=3 (дата звернення: 11.04.2021).

[31] Тарелка 19 век 1866 год «Санкт-Петербург. Исаакиевский собор». Англия, фарфор эпохи Кузнецова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://meshok.net/item/38426906_%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%BA%D0%B0_19_%D0%B2%D0%B5%D0%BA_1866_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D1%82_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B3_%D0%98%D1%81%D0%B0%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%8F_%D1%84%D0%B0%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80_%D1%8D%D0%BF%D0%BE%D1%85%D0%B8_%D0%9A%D1%83%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D1%81%D0%BE%D1%81%D1%82_%D0%9B%D0%AE%D0%9A%D0%A1 (дата звернення: 11.04.2021).

[32] Тарлыгина Д. Вказ. праця. – С. 137.

[33] Корусь Е. Эстетические ориентиры... – С. 110–111.

[34] Там само. – С. 115, 117.

патентовані у Великій Британії малюнки деколів для фаянсових тарілок із зображеннями архітектурних пам'яток міст Російської імперії (Одеси, Києва та Санкт-Петербурга), можна припустити, що існували й інші схожі зображення українських міст, які або не збереглися до нашого часу, або ще не були виявлені.

Новим поштовхом до пожвавлення таких торгових контактів стало затвердження 1868 р. урядом Російської імперії нового митного тарифу. Серед перелічених у ньому товарів зазначені й фаянсові вироби, ввізне мито на які (залежно від складності декорування – білі та одноколірні, з одноколірними зображеннями, з живописом, позолотою та різнокольоровими малюнками) становило від 70 коп. до 2,5 крб за пуд (16 кг)[35]. Водночас наведені в митному тарифі 1868 р. ввізні мита на порцелянові вироби, залежно від асортименту та складності декорування, становили 4–16 крб за пуд[36].

Під час цього дослідження було уточнено атрибуцію двох музейних предметів із фондової групи зберігання «Кераміка»: порцелянової чорнильниці середини XIX ст. Волокитинського порцелянового заводу та фаянсової тарілки із краєвидами Києва, виготовленої 1869 р. у Великій Британії для реалізації на території України.

Вивчення означених музейних предметів дозволило виявити та порівняти їхні аналоги, що зберігаються у вітчизняних та зарубіжних музейних і приватних зібраннях, а також дослідити такі недостатньо вивчені аспекти української економічної історії, як українсько-британські торгові контакти другої половини 1860-х рр.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Волокитинская фарфоровая мануфактура А. М. Миклашевского *[Выставка «Волокитинский фарфор. К 180-летию завода А. М. Миклашевского» в Музее-усадьбе «Кусково», 28.11.2019–29.03.2020] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://arianandia.livejournal.com/1779472.html (дата звернення: 07.04.2021).*

Гулей Л. *Волокитинська порцеляна в змісті краєзнавчої підготовки майбутнього вчителя образотворчого мистецтва // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. – 2016. – Вип. 2 (8). – С. 74–80.*

Корусь Е. *От мелкой пластики до люстр [о форфоровом производстве в усадьбе Андрея Миклашевского] // Антиквар. – 2008. – № 6 (20). – С. 72–81.*

Корусь Е. *Эстетические ориентиры отечественных фаянсовых производств XIX в. // Антиквар. – 2012. – № 6 (64). – С. 110–119.*

Кохан О. *Аспекти атрибуції виробів порцелянового заводу Андрія Миклашевського в колекції НМІУ // Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей. Матеріали науково-практичної конференції (м. Київ, 24–25 жовтня 2019 р.). – Київ: НАКККіМ, Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. – С. 80–84.*

Лапуста Т. *Порцеляна Волокитинської фабрики А. Міклашевського в колекції НМІУ // До 100-річчя Національного музею історії України. З історії музею та його раритетів. – Київ, 1998. – С. 103–111.*

Михайліченко М., Кудінов Д. *Парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Волокитинский»: історія, сучасний стан та перспективи використання як об'єкту туризму // Сумська старовина. – 2020. – № LVI. – С. 66–80 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://oaji.net/articles/2021/1031-1610130672.pdf (дата звернення: 07.04.2021).*

Общий таможенный тариф по европейской торговле для таможен Российской империи и Царства Польского *(Выс. утв. 5 июля 1868 г.): С алф. указ. привоз. товарам, табелью для вычета на тару, правилами об уплате пошлин золотою валютою и пр. – 4-е изд., доп., одобр. Деп. торговли и мануфактур. – Санкт-Петербург: Типография т-ва «Общественная Польза», 1877. – С. 40, № 155 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://simlib.ru/handle/123456789/1405 (дата звернення: 11.04.2021).*

Прокоп Ю. *Євреї-іноземці на Півдні України (кінець XVIII – початок XX ст.): соціальний, правовий та культурний аспекти: дис... канд. істор. наук за спец.: 07.00.01 – Історія України / Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. – Одеса, 2017. – 417 с.*

Решетньова Г. *Фарфорові шедеври заводу Міклашевського в приватній колекції України // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Вип. 1. – Харків, 2017. – С. 100–116.*

Тарелка 19 век 1866 год «Санкт-Петербург. Исаакиевский собор». *Англия, фарфор эпохи Кузнецова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://meshok.net/item/38426906_%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%BA%D0%B0_19_%D0%B2%D0%B5%D0%BA_1866_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D1%82_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B3_%D0%98%D1%81%D0%B0%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_%D0%90%D0%BD%D

[35] Общий таможенный тариф по европейской торговле для таможен Российской империи и Царства Польского (Выс. утв. 5 июля 1868 г.): С алф. указ. привоз. товарам, табелью для вычета на тару, правилами об уплате пошлин золотою валютою и пр. – 4-е изд., доп., одобр. Деп. торговли и мануфактур. – Санкт-Петербург: Типография т-ва «Общественная Польза», 1877. – С. 40, № 155 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://simlib.ru/handle/123456789/1405 (дата звернення: 11.04.2021).

[36] Там само. – С. 40, № 156.

0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%8F_%D1%84%D0%B0%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80_%D1%8D%D0%BF%D0%BE%D1%85%D0%B8_%D0%9A%D1%83%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D1%81%D0%BE%D1%81%D1%82_%D0%9B%D0%AE%D0%9A%D0%A1 (дата звернення: 11.04.2021).

Тарлыгина Д. *Английский фаянс в России в XVIII–XIX веках // Третьяковская галлерея. – 2016. – № 2 (51): Спецвыпуск. Великобритания–Россия: на перекрестках культур. – С. 122–145.*

Федевич Л., Корусь О. *Музиканти – персонажі європейської фарфорової пластики XVIII–XIX століть [Порцелянова чорнильниця «Біля джерела»] [Електронний ресурс]: Сумський обласний художній музей імені Н. Онацького. – Режим доступу: http://artmuseum.sumy.ua/galereya1/naukovi-doslidzhennya/kopiya-tkachenko-mihajlo-stepanovich.html (дата звернення: 07.04.2021).*

A Niderviller Porcelain Figure of a Shepherd Boy. *– C. 1800 [Електронний ресурс]: Antique-Porcelain-Online.com. – Режим доступу: http://www.antique-porcelain-online.com/niderviller-porcelain-shepherd.html (дата звернення: 07.04.2021)/.*

A porcelain figural inkstand by the Kornilov factory, St Petersburg, second half 19th century *[Електронний ресурс]: Christie's. – Режим доступу: https://www.christies.com/lot/lot-5684344/?intObjectID=5684344&lid=1 (дата звернення: 07.04.2021).*

A Russian porcelain figurine by Kornilov shepherd. *Lot: 253 [Електронний ресурс]: Helios Auctions. – Режим доступу: http://heliosauctions.com/catalog/item?id=7280&auctionId=0&pagenumber=6 (дата звернення: 07.04.2021).*

DERBY – HISTORY *[Електронний ресурс]: Pottery histories. Histories of UK potters and pottery manufacturers. – Режим доступу: http://potteryhistories.com/derbyhistory.html (дата звернення: 07.04.2021).*

Derby Shepherd Piper With Dog. *Circa: 1770 [Електронний ресурс]: Andrew Dando Antiques. – Режим доступу: https://andrewdando.co.uk/product/derby-shepherd-piper-with-dog (дата звернення: 07.04.2021).*

Lot 285. A Meissen figure group being a shepherd with his dog and flock of sheep and goats on a rocky mound *[Електронний ресурс]: The saleroom.com. – Режим доступу: https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/tring-market-auctions/catalogue-id-srtri10005/lot-bafa85f6-925b-4c13-a3a7-a4290110505f#lotDetails (дата звернення: 07.04.2021).*

Petit porcelain *[Електронний ресурс]: Encyclopaedia Britannica. – Режим доступу: https://www.britannica.com/art/Petit-porcelain#ref117506 (дата звернення: 08.04.2021). Staffordshire figure [Електронний ресурс]: Encyclopaedia Britannica. – Режим доступу: https://www.britannica.com/art/Staffordshire-figure (дата звернення: 08.04.2021).*

Transfer printing *[Електронний ресурс]: Wikipedia. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Transfer_printing (дата звернення: 10.04.2021).*

Transfer ware *[Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.thepotteries.org/types/transfer_ware.htm (дата звернення: 11.04.2021).*

Wedgwood ware *[Електронний ресурс]. Encyclopedia Britannica. – Режим доступу: https://www.britannica.com/art/Wedgwood-ware (дата звернення: 08.04.2021).*

Wedgwood & Co (Ltd) Enoch Wedgwood (Tunstall) Ltd. *[Електронний ресурс]: A-Z of Stoke-on-Trent Potters. – Режим доступу: http://www.thepotteries.org/allpotters/1061.htm (дата звернення: 11.04.2021).*

Wood Family *[Електронний ресурс]: Encyclopaedia Britannica. – Режим доступу: https://www.britannica.com/topic/Wood-family (дата звернення: 08.04.2021).*

682619 BORDSPENDYL, nyrokoko *[Електронний ресурс]: Bukowskis. – Режим доступу: https://www.bukowskis.com/en/lots/682619-bordspendyl-nyrokoko (дата звернення: 07.04.2021).*

185473 – Hope & Carter (Burslem) *– 31 March 1865 – Odessa Pattern for a plate in black [Pattern name?] Odessa [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/item.asp?item_id=185473 (дата звернення: 08.04.2021).*

201089 – George L Ashworth & Brothers *– 15 September 1866 – Dinner Set Pattern in sepia [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/propitemdetail.asp?item_id=201089&proprietor=37&backpage=3 (дата звернення: 11.04.2021).*

211290 – Wedgwood & Co *(Tunstall, Staffordshire Potteries) – 17 September 1867 – Pattern for a plate in black. The pattern includes an example of a mark including PATENT and T P above PARIS WHITE IRONSTONE and [pattern name] WORONZOFF [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/item.asp?item_id=211290 (дата звернення: 08.04.2021).*

212765 – Ford, Challinor & Co *(Sandyford, Tunstall, Potteries) – 24 October 1867 – Pattern for a plate, in green. The pattern includes an example of a Ford Challinor & Co mark (F C & Co) and [pattern name] MONUMENT [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/item.asp?item_id=212765 (дата звернення: 08.04.2021).*

229013 – Trachtenberg & Panthes *(Odessa) – 04 May 1869 – Pattern for a plate in black. The pattern includes an example of a Trachtenberg & Panthes mark including [Pattern name] KIEFF [Електронний ресурс]: The National Archives, Kew, Richmond, Surrey. – Режим доступу: https://www.nationalarchives.gov.uk/designregisters/propitemdetail.asp?item_id=229013&proprietor=78&backpage=9 (дата звернення: 07.04.2021).*

Олена Походяща
кандидатка історичних наук,
провідний науковий співробітник,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Olena Pokhodiashcha
SCandidate of Historical Sciences (PhD),
Leading Researcher,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ДО НАУКОВОЇ АТРИБУЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА XVII–XVIII СТ. ІЗ КИЇВСЬКОГО МАГІСТРАТУ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ)

ON SCIENTIFIC ATTRIBUTION OF ARTWORKS OF THE 17TH – 18TH CENTURIES FROM THE KYIV MAGISTRATE (BASED ON THE MATERIALS OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE)

Анотація
Стаття присвячена дослідженню та проведенню наукової атрибуції художніх виробів із металу, що були частиною інтер'єру та екстер'єру Київського магістрату XVII–XVIII ст., які сьогодні зберігаються в колекції Національного музею історії України.

Ключові слова:
художні вироби з металу, скульптура, барельєф, рельєф, київський магістрат, самоврядування, Іван Равич.

Abstract
The article is dedicated to the research and scientific attribution of art metal products which were part of the interior and exterior of the Kyiv Magistrate in the 17th – 18th centuries and which are in the collection of the National Museum of the History of Ukraine.

Keywords:
metalwork art, sculpture, bas-relief, relief, Kyiv magistrate, self-government, Ivan Ravych.

Національний музей історії України має цінну колекцію артефактів, пов'язаних з київським самоврядуванням. До таких музейних експонатів відноситься скульптура «Феміда – богиня правосуддя» (Ск-184), барельєфи «Архангел Михаїл» (Ск-269) та «Петро І» (Ск-96), флюгер «Сирена» (Мт-996). Ці артефакти з Київського магістрату є частиною Музейного фонду України та зберігаються в Національному музеї історії України (далі – НМІУ).

Історичні дослідження магдебурзького права в Україні та Києві зокрема, проводилися неодноразово, однак не вивчалися речі, які збереглися з Київської ратуші. Актуальним постає дослідження творів мистецтва з будівлі Київського магістрату XVII–XVIII ст. з метою проведення їх наукової атрибуції. Магдебурзьке право Київ отримав у 1499 р. Наприкінці XV ст., майже одночасно з наданням Києву магдебурзького права, було збудовано ратушу – міський будинок (попередньо дерев'яний, перебудований наприкінці XVII ст. на цегляний), де містився магістрат і відбувалося його врядування. Звели її на Подолі, в осередку тодішнього міського життя – майдані біля Братського монастиря (діяв до 1835 р.). На плані міста роботи голландського художника Абрахама Вестирфельдта 1695 р. ратуша зафіксована на торговій площі неподалік Успенського собору, між якими зображено фонтан[1]. Наприкінці XVII–XVIII ст. керували магістратом війт, бурмістр, 6 радників та 6 засідателів, члени магістрату служили пожиттєво[2]. З утворенням міської думи (1785 р.) магістрат виконував лише суддівські функції. Є цікавим факт, що київський магістрат мав свого зодчого, який здійснював забудову міста, і власні збройні сили[3]. Київська ратуша була побудована у стилі українського бароко з мальовничими фронтонами з двоповерховим дахом. Башта була заввишки до 30 метрів, на ній розміщувався годинник (дзиґар) з мідною скульптурою патрона Києва Архангела Михаїла, який разив списом змія. На виступі башти біля головного входу стояла ще одна скульптура – Феміда, богиня правосуддя. Всередині будинку містилися приміщення для управ, цехів, скарбниця, архів та дві зали для урочистостей, прикрашені портретами, дзеркалами, люстрами та двома «ковчегами», в яких зберігалися грамоти на міські права і привілеї.

З XVII ст. Київ став одним із європейських центрів із виробництва ювелірних та інших художніх творів. Високий попит зумовив відкриття

[1] Делімарський Р. Маґдебургзьке право у Києві. – К., 1996. – С. 118–126 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/magdeb/del12.html.
[2] Петров Н. И. Историко-топографические очерки древнего Киева. – К.: Тип. Имп-го Университета св. Владимира. 1897. – С. 221.
[3] Там же. – С. 222.

численних цехових та позацехових ремісництв, що спеціалізувалися на художній обробці металу[4]. Металообробні цехи та об'єднання складалися з майстрів, помічників та учнів. Після навчання учень ставав підмайстром і щонайменше півтора року мав проходити стажування за кордоном[5]. За розвідками М. Петренка, цехи в Україні мали вузьке виробництво – з міді, дорогоцінного металу, окремо посуд[6]. Хоча, за результатами вивчення творчості І. Равича, ми напевно знаємо, що один майстер міг займатися виготовленням творів як з міді, так і з дорогоцінного металу, монументальними та малими формами, творами сакрального змісту та побутовими речами. У Києві існували різні за призначенням цехи, пов'язані з обробкою художнього металу: великий срібницький цех, ковальський та слюсарський. Основними видами литва в Україні, зокрема Києва в XVII–XVIII ст. були дзвони та гармати, проте відливалися й інші вироби сакрального та цивільного призначення[7]. У порівнянні з галицькими та волинськими відливами XVII–XVIII ст. київські вироби відзначаються значно вищим художнім рівнем виконання, багатством орнаментації, гарною епіграфікою, пропорційністю та досконалістю форм. Художнє ливарництво Наддніпрянщини мало велике піднесення, що було характерним для українського мистецтва. Це відобразилося в урочистому багатстві орнаментики, в гербах та пишних титулах[8]. Серед шедеврів художнього металу слід відмітити свічники, флюгери, котли, посуд, який виготовляли з міді, латуні, олова та срібла. Колишні стриманість і простота змінюються щедрістю декоративних форм. На Київщині в XVII–XVIII ст. великого розвитку набула металопластика. Найчастіше її застосовували для оздоблення царських врат іконостасів, як то Софійського собору, який виконали київські майстри, що жили на Подолі – П. Волох, Ф. Таран та І. Завадовський[9]. Київськими майстрами по художньому металу, що працювали у час створення скульптур із київського магістрату були: І. Равич, І. Білецький, М. Юревич, Ф. Лисицин, Г. Проценко, Д. Любецький, К. Чижевський. І. Атаназевич та О. Іщенко[10]. Майстри, що працювали поза цехом, називалися «портачами», однак серед них працювали доволі талановиті майстри – Я. Русін, Г. Остафієвич. Не зважаючи на те, що майстер був цеховим або ж ні, мав підмайстрів та учнів[11]. В обробленні художнього металу переважало гравіювання, що іконографічно було пов'язане з українським малярством.

[4] Жолтовський П. Художній метал. Історичний нарис. – К.: Мистецтво, 1973 р. – С. 55.
[5] Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні 14–18 ст. – К.: наук думка, 1973. – С. 13.
[6] Петренко М. З. Українське золотарство. XVI–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 26–27.
[7] Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні 14–18 ст. – К.: Наук думка, 1973. – С. 50.
[8] Там само. – С. 51.
[9] Гембарович М. Т. Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XIX ст. – К., 1968. – С. 130; Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К.: Либідь, 2020. – С. 170.

Пластичні деталі в київських майстернях виконувалися технікою плоского відливання, а майстри лише частково й обмежено використовували ті нові художні форми, які йшли із Заходу. Ренесансні та барочні форми, важливою частиною яких було оброблення металу, об'єднувалися в оригінальну цілість із традиційними формами, утворюючи своєрідне сполучення[12]. Замість шляхти та заможного міщанства головними споживачами художніх виробів із металу стала козацька старшина та церква[13]. Вироби XVII–XVIII ст. відрізняються монументальністю, парадною урочистістю, орнаментикою, яка збагачувалась, окрім запозичень європейського мистецтва, місцевими мотивами: квітами гвоздики, волошок, барвінку, плодами малини та шипшини, листям дубу та кульбабки.

У 1811 р. київська ратуша зазнала пожежі, після чого магістрат перебував у різних приміщеннях на Подолі. Цеглу київської ратуші використали під час будівництва Контрактового будинку[14]. Статуя Феміди та барельєф Петра І були врятовані від забуття приватними особами. Секретар сирітського суду п. Іщенко випросив барельєф архангела Михаїла до церкви Всіх святих на Щекавиці, якою він опікувався. Барельєф був окрасою церкви до його передачі до музею[15].

Пам'ятки мистецтва, що ми сьогодні розглядаємо, походять із Київського магістрату, але кожна має свою історію створення та надходження до музейної збірки. Пам'ятки вивчалися багатьма провідними вітчизняними істориками та мистецтвознавцями, серед яких слід згадати Д. Щербаківського, Ф. Уманцева, О. Попельницьку, М. Гембаровича[16]. Про історію походження пам'яток культури з колекції НМІУ, пов'язаних із київським магістратом вже писали неодноразово, однак наукова атрибуції цих творів потребує додаткового вивчення. Розглянемо кожну з цих пам'яток культури:

[10] Петренко М. З. Українське золотарство. XVI–XVIII ст. – К.:Наукова думка, 1970. – С. 23.
[11] Faszination stadt. Die Urbaninisierung Europas im Mittelalter und das Magdeburger Recht. Herausgegeben von Garbiele Koster, 2019. S. 28–29.
[12] Жолтовський П. Художній метал. Історичний нарис. – К.:Мистецтво, 1973 р. – С. 62.
[13] Там само – С. 76.
[14] Київ. Енциклопедичний довідник /За ред. А. Кудрицького. – К., 1981. – С. 361; Щероцкий К. В. Киев. Путеводитель. – Киев, 1917. – С. 188–192.
[15] Попельницька О. Реліквії Київського міського самоврядування з колекції НМІУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: prostir.museum/ ua/ post / 27775 [2008]; Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – С. 51.
[16] Гембарович М. Т. Скульптура та різьблення // Історія українського миситецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XIX ст. – К., 1968. – С. 126–151; Попельницька О. Реліквії Київського міського самоврядування з колекції НМІУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: prostir.museum/ ua/ post / 27775 [2008]; Попельницька О. Статуя Феміда та барельєф «Архангел Михаїл» з будівлі київського магістрату у зібранні Національного музею історії України // Нові дослідження памяток козацької доби в Україні. – Вип. 27. – К., 2018. С. 236–242; Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К.: Либідь, 2020. – 328 с.; Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – 51 с.

1. **Барельєф «Петро І»** (НМІУ, Ск-96). З усіх відомих на сьогодні пам'яток культури, що походять із київського магістрату це єдиний, що має повну наукову атрибуцію. Виконаний барельєф київським майстром Іваном Равичем у 1697 р. Директор Церковно-археологічного музею М. Петров стверджував, що барельєф Петра І прикрашав фасад київської міської ратуші, був центральною частиною металевого державного герба на її шпилі[17]. Деякі дослідники вважають, що Іван Равич для головної зали Київської ратуші виконав цілу серію овальних металевих щитів із зображеннями діячів того часу, з яких збереглося лише зображення Петра І на коні[18]. В такому випадку барельєф Петра І прикрашав не герб на башті, а був складовою галереї видатних діячів. **(Рис. 1)**

Рис. 1.
Равич І. Барельєф «Петро І».
Україна, Київ. 1697 р.
Бронза, литво, карбування;
D-76-65 см. НМІУ, СК-96

[17] Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – Вип. 1. – К.: Тип. Школы печатного дела, 1912. – С. 56; Попельницька О. Реліквії Київського міського самоврядування з колекції НМІУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: prostir.museum/ua/ post / 27775 [2008].
[18] Гембарович М. Т. Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XIX ст. – К., 1968. – С. 130; Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К.: Либідь, 2020. – С. 172.

Після пожежі на Подолі 1811 р. барельєф «Петро І» було знайдено киянами на попелищі, а у 1881 р. киянин М. Свиридов передав його до Церковно-археологічного музею Київської духовної академії. В каталозі Церковно-археологічного музею 1897 р. барельєф Петра І представляв розділ експозиції старожитностей м. Києва та його околиць (під № 1757)[19]. До зібрання Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (сьогодні НМІУ) він потрапив в 20-х рр. XX ст. та експонувався там у 1925–1927 рр. У 80-х рр. XX ст. – початку XXI ст. барельєф прикрашав експозицію Музею історії м. Києва, а в 2013 р. експонувався на виставці «Київські раритети XVIII ст. Нові відкриття. Історія, дослідження, реставрація»[20], що проходила в НМІУ.

Барельєф «Петро І» є однією з ранніх відомих робіт І. Равича, яку він виконав у 20 років. Іван Андрійович Равич (1677, Київ – 1762) – видатний майстер-золотар доби бароко, який був 30 років одночасно лавником та райцем (радником) київського магістрату, знав ідеально грецьку, німецьку та латинську мови, робив переклади, виконуючи обов'язки судового засідателя у кримінальних і цивільних справах у міському магістраті[21]. Народився в Києві в 1677 р. у родині міщанина Андрія Равича, що емігрував із Балканського півострова, жив у парафії церкви святого Миколи Притиска та працював на Подолі недалеко від будинку, в якому у 1706–1707 рр. зупинявся Петро І. Був одружений з дочкою Київського бургомістра Василя Тихоновича – Марії, яка була молодша за нього на 30 років. У 1740 р. перебував на навчанні в Німеччині (Аугсбург, Нюрнберг), а в 1745 р. – у Москві. Підтримував зв'язок з Києво-Печерською лаврою, купував для її потреб книги за кордоном[22]. Після повернення І. Равича з-за кордону батько допоміг йому відкрити власну ювелірну майстерню. Окрім світських замовлень, столового посуду, він виготовляв предмети церковного начиння (патири, чаші, дарохранильниці, оправи до Євангелій). Особливо І. Равича приваблював високий чеканний рельєф по відношенню до плоского гравірованого декору. В 23-літньому віці І. Равич отримав замовлення від гетьмана І. Мазепи

[19] Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – Вип. 1. – К.: Тип. Школы печатного дела, 1912. – С. 56; Петров Н. И. Указатель церковно-археологического музея при киевской духовной академии. – К.: Тип. Импер-го Университета св. Владимира, 1897. – С. 19; Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – С. 23.
[20] «Київські раритети XVIII ст. Нові відкриття. Історія, дослідження, реставрація». До 75-річчя Національного науково-дослідного реставраційного центру України (16 травня – 30 вересня 2013 року) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://restorer.kiev.ua/?p=1757.
[21] Жарких М. І. Равич Іван Андрійович // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К.: Наук. думка, 2012. – Т. 9. – С. 88.
[22] Жарких М. І. Равич Іван [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.m-zharkikh.name/uk/History/Ravych.html.

на виготовлення розкішного срібного келиха з гетьманським гербом (Чернігівський історичний музей). Прагнучи до більшої продуктивності, І. Равич, за прикладом своїх європейських колег, найняв штат майстрів та підмайстрів, а увесь процес виготовлення виробів розбив на окремі операції. Для себе ж власник майстерні залишив пошук замовників, розробку та виготовлення матриць і шаблонів, найбільш складних операцій[23]. Серед замовників І. Равича були гетьмани І. Мазепа, К. Розумовский, представники козацьких родин та православного духовенства. Особливості творів І. Равича – виготовлені в барочному стилі, прикрашені квітковими акантовими орнаментами[24]. Композиції майстер полюбляв оформлювати у формі медальйонів, що бачимо і на зображенні Петра І з НМІУ. Понад 60 років працював у сфері виготовлення художнього металу та ювелірної справи переважно в техніці високого карбування, широко вживаючи акантову орнаментику, його вироби мають ознаки індивідуальної манери майстра, барельєфи відзначаються мистецькими якостями тонкого пластичного виконання[25]. І. Равич відрізнявся надзвичайною працьовитістю та займався своєю улюбленою справою до глибокої старості. Великий український ювелір залишив нащадкам багате надбання – учнів, ювелірну школу та чудові вироби[26].

Барельєф «Петро І» виконано в техніці карбування з міді, овальної форми (розмір: 76 х 66 см). У центральній частині барельєфу зображення Петра І верхи на коні (зліва на право), одягнутого неначе римський полководець – у лицарських обладунках, панцері, верхи на коні, в правиці тримає жезл, на голові шолом із пишним султаном. На плечах розвивається плащ. Навколо зображення напис: «Царь Петрь Алексѣевичь Всея Великія, Малыя и Бѣлыя Россіи Самодержець». На поверхні були сліди позолоти (втрачено). По краю 16 квадратних отворів для цвяхів, якими кріпився барельєф до магістрату. Зображення царя, піднесеного на вежу міської ратуші, символізувало захист та підтримку прав киян російським царем, який підтвердив магдебурзьке право Києва (ніхто з російських царів не наважувався скасувати магдебурзьке право, крім Миколи І)[27].

[23] Равич Иван /100 великих украинцев [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://history.vn.ua/book/person/32.html.
[24] Жарких М. І. Равич Іван Андрійович // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К.: Наук. думка, 2012. – Т. 9. – С. 88.
[25] Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні 14–18 ст. – К.: Наук думка, 1973. – С. 79.
[26] Ривич Иван /100 великих украинцев [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://history.vn.ua/book/person/32.html.
[27] Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – С. 23–24.

Традиція зображати на круглих медальйонах воєначальників під час їхнього тріумфу сягає часів Давнього Риму. М. Петров вважав що зображення Петра І має південноросійський вплив[28]. Д. Щербаківський провів іконографічне дослідження барельєфа та встановив, що зображення Петра І верхи на коні – одне з ранніх портретів імператора (прижиттєве), яке можна побачити на карбованих медалях: зображення Петра І верхи на коні на честь перемоги під с. Лісним (але з вінком на голові) й без плаща. Найбільшу іконографічну подібність барельєф Петра І з НМІУ має з медаллю на честь закордонної подорожі Петра І у 1696 р., роботи Християна Вермута, придворного медальєра в Готі. Однак Петро І на медалі зображений не на повний зріст, а до пояса. Д. Щербаківський у своєму дослідженні дійшов також висновку, що І. Равич зобразив Петра І в образі Георгія Переможця на коні, що вбиває змія. Дослідники Д. Щербаківський, М. Петров та Р. Делімарський визначають дату виготовлення барельєфа І. Равичем як 1697 р. – час будівництва ратуші[29]. Твір має всі ознаки європейського бароко. В постаті вершника майстер передав рух і разом з тим урівноважений спокій, зовнішній блиск та героїку[30]. Оскільки батько Івана Равича, Андрій Равич, був родом із Греції, це могло вплинути на світосприйняття майстра та його творчість, захоплення давньогрецькою культурою, Олександром Македонським та Юрієм Переможцем. Зображення Петра І верхи на його улюбленому коні перської породи Лізетті можна побачити не тільки на медальйонах кінця XVII – початку XVIII ст., а й на батальних картинах: Луї Каравак «Полтавська битва» 1717–1719 рр., у монументальному мистецтві – статуя Бартоломео Растреллі «Петро І» (1724 р., Санкт-Петербург).

За своїм виконанням барельєф Петра І має багато спільних рис із оздобленням *срібного з позолотою карбованого блюда Київського Видубицького монастиря 1723 р.*, замовленого І. Равичу ігуменом Феодосієм Хоменком. У центральній частині блюда зображений Архістратиг Михаїл, що вбиває змія (Чудо в Хонах). По краю медальйона вигравіровано сюжет: «Чудо святого Архістратига Міхаила. Сооружися сіе блюдо при всечестном иеромонасе Феодосии Хоменко игумене Выдубецком. Коштом монастирским року 1723» (МІКУ)[31]. З Видубицького монастиря у І. Равича були непоодинокі замовлення. Тема вершника, що побиває списом змія відобразилася також на окладі святого Євангелія, ство-

[28] Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – Вип. 1. – К.: Тип. Школы печатного дела, 1912. – С. 56.
[29] Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – С. 27.
[30] Гембарович М. Т. Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XIX ст. – К., 1968. – С. 130.
[31] Петренко М. З. Українське золотарство. XVI–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 110.

реного І. Равичем на замовлення Видубицького монастиря у 1717 р., де св. Георгій заганяє списа в пащу монстра[32]. На цьому Євангелії присутнє також зображення Архістратига Михаїла, який пробиває списом камінь, розміщене зверху, між наріжниками в овальному медальйоні (Музей історичних коштовностей України)[33].

В історіографії, присвяченій І. Равичу, зазначається, що він залишив по собі великі борги після смерті. Чому так сталося невідомо, оскільки він мав власну золотарську майстерню та успадкував справу від батька як єдиний син. Зробимо припущення, що І. Равич часто виготовляв вироби власним коштом, тим самим багато робив для Києва, що призвело до банкрутства його родину.

І. Равич був не тільки ремісником, а великим майстром своєї справи, мав витончений смак. Його художні вироби з металу відзначаються монументальністю, сміливістю композиційних задумів, винахідливістю та вишуканістю форм. Для пожвавлення виробів, надання їм урочисто піднесеного настрою й барвистості майстер широко використовував сюжетні композиції, медальйони, фініфті, прикрашав свої твори рослинним орнаментом, акантовими розводами з великими квітковими бутонами, гірляндами соковитих плодів, картуші та сюжети виконував пуансоном, любив техніку карбування[34], що також можна побачити на барельєфі Архістратига Михаїла з НМІУ (НМІУ, інв. № Ск-269).

І. Равич зі своїми учнями, працюючи в київському магістраті, контролював виготовлення усіх художніх робіт для ратуші. Цей факт також свідчить про те, що ним окрім барельєфу Петра І був виконаний того ж року (1697 р.) і барельєф Архангела Михаїла. Навряд чи у той час в київському магістраті працював майстер такого ж рівня, який мг би виконати згаданий барельєф.

2. **Барельєф «Архангел Михаїл»** (НМІУ, інв. № Ск-269). Цей твір мистецтва – карбований поліхромний рельєф із зображенням архангела Михаїла був встановлений на вежі київської ратуші у 1697 р. Барельєф був змонтований із «дзегарем» таким чином, що складалося враження, неначе архангел бив списом у пащу змія. Після пожежі магістрату 1811 р. барельєф зберігався в будинку війта Г. Киселевського, а з 1832 р. – в Міській думі. Потім завдяки клопотанню п. Іщенка – секретаря сирітського суду – барельєф було передано на зберігання до київської церкви Всіх Святих на горі Щекавиця. В 1899 р. барельєф «Архангел Михаїл» за сприяння одного із засновників Київського товариства старожитностей і мистецтв, генерал-губернатора О. Мердера надійшов до новоствореного Київського Музею старожитностей і мистецтв (нині НМІУ)[35]. Згідно музейної документації барельєф «Архістратиг Михаїл» експонувався з перших днів надходження до музейної збірки: з 1899 р. – в Київському Музеї старожитностей та мистецтв (пізніше музей міняє свою назву); а з 1982 р. знаходиться в експозиції Музею історії м. Києва. **(Рис. 2)**

Рис. 2.
Равич І. (?)
Барельєф «Архангел Михаїл».
Україна, м. Київ. 1697 р.
Мідь, залізо, позолота (2002 р.); h-260 см.
НМІУ, СК-269

Як було сказано вище, київська ратуша розташовувалася біля контрактового дому та особливо приваблювала людей годинником із ба-

[32] Удовіченко І. Битва з чудовиськом: язичницька, християнська та постмодерністська версія, ображені на предметах ювелірного мистецтва /Науковий вісник НМІУ. – Ч. 4. – К., 2019. – С. 491–503.
[33] Петренко М. З. Українське золотарство. XVI–XVIII ст. – К.:Наукова думка, 1970. – С. 108.
[34] Там же. – С. 106.
[35] Попельницька О. Реліквії Київського міського самоврядування з колекції НМІУ [Електронний ресурс] http: prostir.museum/ ua/ post / 27775 [2008]; Попельницька О. Статуя Феміда та барельєф «Архангел Михаїл» з будівлі київського магістрату у зібранні Національного музею історії України // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – Вип. 27. – К., 2018. – С. 236–242; Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – С. 25–29; Щероцкий К. В. Киев. Путеводитель. – Киев, 1917. – С. 189–191.

рельєфом архістратига Михаїла – гербом м. Києва. Барельєф прикрашав башту ратуші, циферблат дзиґара було повернено на усі чотири боки. Він вибиває години й чверті і під час бою було чути гру дзвіночків. Тричі на день, коли сонце сходить, опівдня й коли заходить сонце, на площі грали музики, яких утримував магістрат[36]. Під ним у галереї або на балконі навколо башти з 10.30 до 13.00 грали чотири трубача, а ввечері внизу на терасі – міські музики[37]. На київській ратуші були інші скульптури та барельєф «Архістратиг Михаїл» кияни любили найбільше[38].

Вивчаючи старовинні зображення київської ратуші початку XVIII ст., слід відмітити, що Київський магістрат мав 2 зображення Архангела Михаїла: одне із піднятим мечем у правиці (на горішній частині магістрату) та інше, розміщене нижче, зі списом, яким він вбиває змія (це експонат НМІУ). Навіть із малюнків видно, що правиця Архангела Михаїла нерухома[39]. А це свідчить про те, що годинниковий механізм був прикріплений до барельєфа окремо, як ми і припустили вище.

Фігура Архангела Михаїла, що була прикріплена до полуденної сторони башти ратуші являє собою велике (2,5 м.) зображення, виконане київськими майстрами карбуванням із 2-х мідних блях, складених в одну площину, яка обрізана по контуру постаті. Архангел, зображений у панцері та плащі, стоїть на змієві в спокійній позі, крила опущені. Молоде безвусе обличчя, оточене німбом, повернено в 3/4 вліво. Архангел тримає спис, увіткнутий в пащу змія. В лівій сфері напис: «Кто їако бог». Змій з відкритою пащею з червоним довгим язиком. Техніка металопластики дала змогу відтворити якнайкраще архангела Михаїла в динамічному русі зі щитом і піднятим мечем. Пластична форма була підкреслена карбованим орнаментом і мала поліхромне забарвлення: обличчя архангела тілесного кольору, одяг і німб – золотий і срібний, тулуб змія – темно-вишневий. Постаті орнаментовані пишними квітами й волютами. Уся група виконана в стилі українських шат XVII–XVIII ст. Завдяки чітко окресленому силуетові скульптурне зображення виразно вимальовувалося на тлі стіни й добре сприймалося навіть з великої відстані[40]. Варто зазначити, що барельєф було позолочено під час реставрації в 2001 р. у Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику, потому маємо тільки описи та архівні фотографії

[36] Щербаківськй Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. –К., 1925. – С. 25–29.
[37] Обозрения Киева в отношении к древностям (репринт). – К., 1996. – С. 87.
[38] Делімарський Р. Маґдебургзьке право у Києві. – К., 1996. С. 118–126 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/magdeb/del12.html.
[39] Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – С. 19–20.
[40] Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К.: Либідь, 2020. – С. 171–172.

первинного вигляду барельєфу «Архангел Михаїл». У процесі реставраційних робіт, автентичні олійні фарби з поверхні скульптурного твору були видалені, тож барельєф втратив свій первісний вигляд[41].

Звернемося до питання наукової атрибуції барельєфа «Архангела Михаїла». Історичні джерела вказують, що шанування Архістратига Божого Михаїла зародилося разом із розповсюдженням християнської віри. Ще на початку нової ери в місті Хони (Стародавня Фрігія) був збудований храм на честь цього святого. Згодом з'являються йому присвячені пісні та розповсюджується іконографія. За часів правління Папи Римського Сильвестра в IV столітті було впроваджено свято на честь архангела Михаїла. За часів Київської Русі з Візантії запозичується традиція зображувати архангела Михаїла на бойових знаменах, що символізувало військову справу та покровительство полковників. Заступником воїнів він став вважатися з кін. IX ст. і зображувався зі зброєю: мечем, піхвами та списом. Зображення архангела Михаїла обрав для своєї печатки князь Мстислав. Українське козацтво вважало Архангела Михаїла покровителем війська Запорозького, зображуючи його на козацьких клейнодах. Він був символом непереможності українського народу. Пізніше зображення святого Михаїла українські майстри використовували в ужиткових речах, в іконописі, на хоругвах київських цехів, зокрема столярних, ковальських та гончарних. З сивої давнини архангел Михаїл здобув особливого шанування в Україні; ікони з його зображенням були чи не в кожному православному храмі, на його честь будувалися церкви, його образ розміщували на військових та державних клейнодах[42]. Українські майстри XVII–XVIII ст. притримувалися візантійського канону, однак як в іконописі, так і художніх творах по металу присутня самобутність та національні риси. В українській іконографії архангела Михаїла зазвичай зображають у вигляді молодого юнака у військових обладунках із мечем у правиці. Пізніше образ святого українські майстри використовували в ужиткових речах, на емблемах та гербах київських цехів, зокрема столярних, ковальських та гончарних. Техніка виготовлення барельєфа – кування та карбування листів міді з подальшим доопрацюванням художнього образу олійними фарбами (обличчя та руки архистратига Михаїла було пофарбовано в тілесний колір, крила у сірий, а взуття та панцир – червоний)[43]. Слід зазначити, що пойменований скульптурний твір був ви-

[41] Індутний В., Походяща О. Б. Між оригіналом та копією //Зб. наук. праць III міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності». – К., 2018. – С. 108–115.
[42] Православна ікона Росії, України, Білорусі. Каталог виставки. – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2008. – С. 156.

готовленим на високому художньому та технічному рівнях із суворим дотриманням тисячолітніх традицій статуарного та іконописного мистецтва. Так нагадаємо, що ще в стародавній Греції мармурові фігури вкривалися фарбами для надання їм вигляду живих богів. Зокрема, такою виглядала мармурова статуя Артеміди в Ефесі, а також статуя Зевса. В давній Візантії та в Київській Русі ця традиція була продовжена й без змін дійшла до нашого часу, а також реалізувалася в багатьох пам'ятках культури світового рівня значимості. Традиція художнього оформлення скульптур олійними фарбами перейшла на дерев'яну, гіпсову та бронзову скульптуру, яка впродовж віків створювалася для молитовних храмів та світських будівель[44].

На думку М. Гембаровича, рельєфи Архангел Михаїл з Київської ратуші та Михайлівського Золотоверхого монастиря були вищим досягненням роботи київських майстрів металопластики[45]. Ми можемо повністю погодитися із твердженням дослідника, що барельєф Архангела Михаїла з Михайлівського Золотоверхого монастиря більш довершений своїм виконанням та динамічніший[46]. Якщо припустити, що два твори робив І. Равич, цей факт теж має логічне пояснення: оскільки першого архангела Михаїла (з Київської ратуші), він виконував у 20 років, а горельєф для Михайлівського Золотоверхого монастиря – через років 15–25, тобто вже зрілим майстром. І. Черняков у своїй книзі «Михаїл архангел Золотоверхого собору» доводить, що І. Равич був автором горельєфа архангела Михаїла, встановленого на фронтоні Михайлівського Золотоверхого собору у 1718–1730 рр., і що маскарон на правому плечі архангела є автопортретом майстра. Барельєф Архістратиг Михаїл знаходився на фасаді Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, виконаний із 11 мідних листів (вис. 208 см, вага 69 кг.); чільний бік позолочений[47]. Побачивши це зображення під час своєї подорожі, описаної архідияконом Павлом Алепським, антіохійський патріарх Макарій був дуже вражений барельєфом Архангела Михаїла і зазначив, що це робота вправного майстра[48].

Після порівняльного аналізу зазначимо, що барельєф «Архангел Михаїл» із київської ратуші (НМІУ, інв. № Ск-269) має стилістичну та технологічну подібність до карбованого срібного із позолотою барельєфа, що походить із фасаду Києво-Михайлівського собору (сьогодні – Музей історії Михайлівського золотоверхого монастиря). Знаковим експонатом Музею став мідний позолочений горельєф архистратига Михаїла з чільного фронтону собору – довершений витвір київської школи металопластики XVII–XVIII ст., що чудом уцілів під час знищення пам'ятки. Спорудження барокових іконостасів для Михайлівського собору припадає на XVII–XVIII ст., коли церковне різьбярство в Україні сягнуло найвищої досконалості[49]. Варто відмітити, що технологія виготовлення у техніці карбування рельєфів Архангела Михаїла з київської ратуші та Михайлівського золотоверхого собору дуже подібні. Спідній бік горельєфів цікавий із погляду вивчення технології виготовлення й способу кріплення їх до фронтону завдяки залізної арматури, що складається з центральної, прямокутної в розрізі, залізної балки і приєднаних до неї і фігури декількох поперечних залізних рейок різної конфігурації. І. Черняков описує особливості виготовлення горельєфа з Київського Золотоверхого монастиря, яке відповідає опису виготовлення барельєфа «Архангел Михаїл» з київської ратуші: детальне обстеження технологічних слідів обробки міді на спідньому й чільному боках горельєфа свідчить, що було застосовано кілька технологій, характерних для художньої металопластики XVII–XVIII століть[50]. Уся фігура, за винятком крил, країв, гіматія, німба та променів, виготовлена технікою вибивання по металевій, певно, бронзовій моделі. Добре простежуються сліди вибиття обличчя, усіх елементів рослинного орнаменту, деталей рук, ніг, де видно навіть нігті. Іншу технологію застосовано для зображення німба з променями, крил, країв гіматія, хмар. Ці всі деталі зроблено вільним двобічним карбуванням карбівками на м'якій підкладці. Крім вибивання по металевій моделі та карбування, майстер вдався й до такого технологічного прийому металопластики, як прорізна технологія (для закінчення роботи над німбом із променями). Про використання мотивів, що сягають ще античних часів, свідчить зображення на горельєфі архаїчного вбрання та взуття. Аналогічний рослинний орнамент бачимо і в оформленні одягу на «парсунах» тогочасних українських гетьманів і козацької старшини. З огляду на технологічні характеристики виготовлення горельєфа Архангела Михаїла з Михайлівського Золотоверхого минастиря, І. Черняков датує його кінцем XVII – початком XVIII ст.[51] М. Кондратенко теж підтверджує авторство І. Равича, звертаючи увагу на технічне виконання рельєфа

[43] Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К.: Либідь, 2020. – С. 168–172.
[44] Індутний В., Походяща О. Б. Між оригіналом та копією // Зб. наук. праць III міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності». – К., 2018. – С. 108–115.
[45] Гембарович М. Т. Скульптара та різблення // Історія українського мистецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XIX ст. – К., 1968. – С. 130.
[46] Там само. – С. 131.
[47] Черняков І. Т. Мідний горельєф архангела Михаїла // ПУ. – 1999 р. – № 1. – С. 83–84.
[48] Петренко М. З. Українське золотарство. XVI–XVIII ст. – К.:Наукова думка, 1970. – С. 16.
[49] Клос В. Свято-Михайлівський золотоверхий монастир. Путівник. – К., 2018. – 32 с.
[50] Черняков І. Т. Мідний горельєф архангела Михаїла // ПУ. – 1999 р. – № 1. – С. 83–84.
[51] Там само. – С. 84.

з Михайлівського Золотоверхого собору, його декорування рослинним орнаментом дубового листя і аканта[52]. На думку дослідників М. Дегтярьова та А. Реутова, такі зображення архангела Михаїла є «суто місцевою особливістю», характерною лише для київської школи металопластики. Мідні рельєфи архангела Михаїла прикрашали не тільки київську ратушу та Михайлівський Золотоверхий собор, а й Київську браму Печерської фортеці, південну браму Св. Софії[53], вежі будівлі київської міської Думи (на площі сучасного майдану Незалежності)[54].

Головними жертводавцями на підтримку української культури та церкви були гетьмани та козацька старшина. На час виготовлення барельєфа Архангела Михаїла з київського магістрата (1697 р.) до гетьманської булави заступав Іван Мазепа, отже вірогідно, що кошти на виготовлення барельєфа Архистратига Михаїла надав сам гетьман.

Скульптуру «Феміда» та флюгер до київської ратуші виконували учні І. Равича. Можна було б дізнатися більше про майстрів київського магістрату з архівних джерел, які, на превеликий жаль, згоріли під час пожежі на київському Подолі в 1811 р. Тому дослідникам залишається лише порівняльне мистецтвознавче дослідження з метою проведення їхньої наукової атрибуції. І. Равич мав учнів та послідовників, серед яких були такі майстри як І. Білецький, Ф. Левицький, М. Юркевич та ін. Вони працювали в тому ж художньому стилі, використовуючи мотиви місцевої флори. Серед київських майстрів по дорогоцінному металу, що працювали на Подолі наприкінці XVIII ст. проявили свої здібності І. Атаназевич, Д. Любецький, О. Іщенко, М. Лазаревич, представники родини Чижевських[55].

3. **Скульптура «Феміда – богиня правосуддя»** (НМІУ, Ск-184) знаходилася на фасаді міської ратуші м. Києва над ґанком зі сходами. Фасад ратуші М. Закревський описує так: «Посредине главного строения был обширный виступ, в котором находилась парадная лестница и сени. Вровень со вторым этажом дома, в сем виступе была открытая галерея или терраса, украшенная наверху фронтоном, на котором стояла медная колоссальная статуя Фемиды, с мечом в одной руке и с весами в другой. Зверху башти над Фемідю був напис: «Богомъ хранима града Кіева. 1697»[56]. Під час пожежі 1811 р. скульптура впала з ратуші, від чого отримала сильні деформації, терези та меч, які Феміда колись тримала у руках, були втрачені. З цього часу скульптура зберігалася в родині київського міського голови Ф. Войтенка, де її виявив його зять, мировий суддя м. Ходорків Сквирського повіту І. Дашкевич у 1877 р. До 100-ліття пожежі на Подолі у 1811 р. власник передав твір мистецтва до Києва, щоб її могли бачити як сучасники, так і нащадки. Оглянувши скульптуру, відомий історик і археолог, професор Київського університету св. Володимира В. Антонович провів наукову атрибуцію та підтвердив, що це «Феміда Магістратська»[57]. У 1910 р. скульптура поповнила фонди Київського художньо-промислового і наукового музею (сьогодні – НМІУ). Після надходження до музею «Феміда» прикрашала розділ експозиції, що представляла київське самоврядування; у 1982–2013 рр. експонувалася в Музеї історії м. Києва. У 2013 р. скульптура була відреставрована фахівцями Національного науково-дослідного реставраційного центру України та експонувалася на виставці «Київські раритети XVIII ст. Нові відкриття. Історія, дослідження, реставрація» (до 75-чя ННДРЦУ). У 2019–2020 рр. «Феміда»

Рис. 3.
Скульптура «Феміда».
Україна, Київ. 1777 р. Мідь, литво, кування;
h – 152 см; l- 52 см; c- 39 см.
НМІУ, СК-184

[52] Кондратенко М. Ювелірних справ майстер [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uain.press/blogs/maryna-kondratenko-yuvelirnyh-sprav-majster-792487.
[53] Дегтярьов М., Реутов А. Михайлівський Золотоверхий монастир. – К., 1997. – С. 111.
[54] Иван Ривич /100 виликих украинцев [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://history.vn.ua/book/person/32.html.
[55] Там само.
[56] Ривич Иван /100 виликих украинцев [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://history.vn.ua/book/person/32.html; Обозрения Киева в отношении к древностям (репринт). К., 1996. – С. 87; Попельницька О. Реліквії Київського міського самоврядування з колекції НМІУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: prostir.museum/ ua/ post / 27775 [2008]; Попельницька О. Статуя Феміда та барельєф «Архангел Михаїл» з будівлі київського магістрату у зібранні Національного музею історії України // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – Вип. 27. – К., 2018. – С. 236–242; Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – С. 28.
[57] Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – С. 27–28.

стала окрасою виставки «Привабливість міст: урбанізація Європи у Середньовіччі та Магдебурзьке право», що проходила у Німеччині в Музеї історії культури Магдебурга (м. Магдебург)[58]. Після повернення в Україну у березні 2020 р. Феміда знову представлена в розділі експозиції Національного музею історії України «Україна XVII ст.» **(Рис. 3)**

Скульптура «Феміда – богиня правосуддя» виготовлена з міді, вкрита чорною фарбою, плоска, складається з восьми частин. Усі деталі з'єднані між собою гвинтами та центральним стрижнем. «Феміда» представлена у вигляді жінки, на повен зріст, яка стоїть босоніж на сфері круглої по горизонталі форми. Одягнена в довгу туніку, поверх якої – стилізований давньоримський приталений одяг до колін. Волосся до плеч, зібране на потилиці, на лобі пов'язка. Обидві руки зігнуті у ліктях: правиця піднята догори, в якій тримає фрагмент меча (ефес шаблі), лівиця – притиснута до пояса. На сфері на звороті напис: «ЗДЕЛАНА 1777 ГОДА ДЕКАБРЯ 20 / ЗА ПРАВЛЕНІЯ ГОСПОДИНА НАДВОРНАГО СО / ВЪТНІКА ВОЙТА ГРИГОРІЯ СИДОРОВИЧА / ПИВОВАРОВА БУРМИСТРА ДИМИТРІЯ АЛЕ / КСАНДРОВІЧА И РАИЦІ НИКОЛАЯ ЛЕОН / ТОВІЧА». Тобто напис залишив для нас імена покровителів виготовлення скульптури та рік виготовлення: 1777 р. (розміри: h – 152 см; l- 52 см; с- 39 см). Пов'язка, що була на очах у грецької Феміди, у київської – на лобі, і київська богиня дивиться спокійно на підсудних. На ній поколінна верхня одежа з широкими рукавами, оточена внизу бахромою. Поверх неї панцир, схожі можна побачити на зображеннях Катерини, Параскеви, Варвари. Спідній одяг довгий, з-під якого виглядають ступні ніг. Сфера, на якій стоїть богиня, приплюснута. Фігура Феміди має несміливі лінії, складки одягу статичні, волосся неритмічне. Д. Щербаківський відмічає, що це дуже рідкий і цінний зразок української скульптури цивільного захисту на класичну тему[59]. Погоджуємося з Д. Щербаківським, що Феміда нагадує святі образи Катерини та Варвари з українського іконопису, та це лише частково, а саме – відтворенням такого ж античного одягу, але без декорувань, яким його рясно «вкривали» українські богомази. Український іконопис доби бароко «оживив» святих і надав їм динамізму та граціозності. Та найбільше богиня Феміда нагадує статичні образи правителів та богів вавилонської культури XXII ст. до н. е.: скульптура Лагашського царя Гудеа та Шумерська принцеса часів Гудеа (Лувр, Париж). Такі ототожнення можуть вказувати на походження автора з Близького Сходу, що працював у Києві.

[58] Faszination stadt. Die Urbaninisierung Europas im Mittelalter und das Magdeburger Recht. Herausgegeben von Garbiele Koster, 2019. – S. 290–291.
[59] Faszination stadt. Die Urbaninisierung Europas im Mittelalter und das Magdeburger Recht. Herausgegeben von Garbiele Koster, 2019. – S. 28.

Зосереджуючись на обличчі, також варто сказати, що воно зберігає риси східної жінки: прямий невеликий ніс, розкосі очі, маленькі вуста. Варто зазначити, що майстрів, які працювали в Україні у схожому стилі, було не так багато. Серед відомих майстрів, що працювали в Києві з художнім литвом у 70–80 рр. XVIII ст. був Іван Коробкін[60], однак аналогів ми не знаходимо. З образом Феміди схожі скульптурні образи ангелів із Андріївської церкви у Києві. У серпні 1767 р. Андріївська церква була освячена, а 1768 р. її було передано Київському магістрату, пізніше – Київській міській думі. Різьблені деталі іконостасу, за ескізами та малюнками Ф.-Б. Растреллі, створили майстри Йосип Домаш, Андрій Карловський, Матвій Мантуров, Давид Устарс, Христофор Орейдах та Йоган Цунфер. Скульптури виконані неначе у динаміці, однак загальне враження передає спокій та рівновагу. Найбільше за стилістикою виконання скульптура «Феміда» нагадує спокійні образи українського скульптора і різьбяра XVIII ст. Сисоя Шалматова, який працював у той час, коли була виготовлена Феміда (1777 р.). Однак, нам відомі його роботи з дерева, а не мідного сплаву. Особливо привертає увагу виконання обличчя та очей, як бачимо в скульптурі євангеліста, виконаної С. Шалматовим для церкви с. Чоповичі 1774 р. (НХМУ)[61].

Варто сказати, що митці українського бароко часто використовували в іконографії зображення алегорій та божеств із грецької міфології. Особливого поширення такі алегоричні античні образи та сюжети набули в творчості граверів Києво-Печерської лаври: І. Мигури, І. Галятовського, І. Щирського та О. Тарасевича[62]. На відміну від іконографічного типу грецької Феміди, у київської статуї пов'язка, яка була зазвичай на очах, піднята на лоб. Постать спокійна як у загальному силуеті, так і в пластичному оформленні. Одяг трактовано великими формами, складки щільно збиті, рельєф сплющений, що посилює враження цілісності всієї фігури[63]. Алегорії «Юстиції», де зображена жінка з вагами та мечем можна побачити навіть на гарматах XVII–XVIII ст., відлитих львівськими майстрами[64]. Пластика металевої скульптури Феміди є поєднання традицій минулого з новими класичними формами[65].

За стилем та технологічними особливостями виконання до Феміди подібний флюгер «Сирена», що також походить з Київської ратуші. Порівняно з попередніми пам'ятками культури про флюгер ми маємо дуже мало історичних відомостей.

[60] Жолтовський П. Художнє лиття на Україні 14–18 ст. – К.: Наук думка, 1973. – С.50.
[61] Гембарович М. Т. Скульптура та різьблення // Історія українського мситецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XIX ст. – К., 1968. – С. 136.
[62] Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К.: Либідь, 2020. – С. 299–306.
[63] Гембарович М. Т. Скульптура та різьблення /Історія українського мситецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XIX ст. – К., 1968. – С. 130.

4. **Флюгер «Сирена»** (НМІУ, Мт-996) надійшов до музейного зібрання з Музейного фонду націоналізованих та врятованих речей у 1921 р. На початку 2020 р. флюгер «Сирена» прикрасив виставку «Цивілізація України. Від культури Трипілля, скіфського золота до Майдану», що проходила в Музеї ужиткового мистецтва і дизайну, філії Литовського художнього музею у Вільнюсі[66]. **(Рис. 4)**

Рис. 2.
Флюгер.
Україна, Київ. XVIII ст. Метал, литво; 55х53 см. НМІУ, МТ-996

Виготовлений із мідного сплаву у вигляді русалки «Сирени» за давньогрецькими традиціями. Флюгер представляє собою профільне зображення жінки із закрученим до гори риб'ячим хвостом, з піднятою лівою рукою, довгим волоссям, із короною на голові. Флюгери, що монтувалися на верхівках башт та будинках, були популярні в Європі, і цю традицію запозичили українські майстри. Зображення сирен зустрічалися також на прикрасах та в текстах книг. За порівняльним аналізом з іншими творами, найбільше за технікою виконання, вона подібна до скульптури «Феміда», про яку ми згадували вище і так само має впливи східного мистецтва. Отже, можна припустити, що флюгер було виготовлено в один час із скульптурою «Феміда». Виготовлення такого флюгера для київського магістрату не є випадковістю, оскільки Сирена – це путівник для кораблів, а Поділ був місцем портовим. Вивчаючи зображення київської ратуші у малюнках XVII – початку-середини XVIII ст. ми не знаходимо подібного флюгера «Сирена». За технічними та стилістичними особливостями флюгер Сирена найбільш має спільних рис з мідною корогвою (флюгером) Ніжинського срібного цеху 1786 р. роботи «Андроника златаря Александрійського»[67]. Цим твором підтверджується також факт, що в одній майстерні могли виготовляти вироби як з дорогоцінних металів, так і з міді. Майстри Ніжина славилися великою майстерністю, виготовляли різьблення до іконостасів та скульптури для храмів. Переважна їх більшість були втікачі з західних земель України, що вплинуло деяким чином на розвиток мистецтва цього краю[68]. Отже із стилістичних та порівняльних досліджень, що мають спільні риси у виготовленні з скульптурою «Феміда» 1777 р. та флюгером-корогвою Ніжинського срібного цеху 1786 р. зупиняємося на даті створення флюгера «Сирена» 70–80 рр. XVIII ст.

Біля київського магістрату знаходився ще фонтан з круглим арковим водогоном, збудований у 1748–1749 рр. архітектором І. Григоровичем-Барським, що становив центральну частину першого у Києві водогону. В 80-х рр. XVIII ст. викладач Київо-Могилянської академії француз П. Брульйон встановив на фронтонах сонячні годинники. На початку XIX ст. у середині павільйону було встановлено дерев'яну композицію «Самсон роздирає пащу леву» (сьогодні зберігається в Національному художньому музеї України). Облаштування цієї скульптури над джерелом було обумовлене загальним художнім розвитком старого Києва, який за прикладом західних міст прикрашався фонтанами, скульпту-

[64] Жолтовський П. Художнє лиття на Україні 14–18 ст. – К.: Наук думка, 1973. – С. 66–67.
[65] Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К.: Либідь, 2020. – С. 173.
[66] Виставка НМІУ поновила роботу у Вільнюсі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://nmiu.com.ua/novyny/1748-vystavka-nmiu-ponovyla-robotu-u-vilniusi.

[67] Петров Н. И. Альбом достопримичатольностей церковно-археологичесого музея при Киевской духовной академии. – Вип. 1. – К.: Тип. Школы печатного дела, 1912. – С. 27–28.
[68] Гембарович М. Т. Скульптура та різьблення /Історія українського мситецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XIX ст. – К., 1968. – С. 143.

рами та хрестами. В старовину в Україні славилися також зображення святої Діви Марії, Іоанна Предтечі та ангелів[69].

У комплексному дослідженні було розглянуто твори мистецтва з київського магістрату, що є складовою Музейного фонду України та частиною колекції НМІУ, виготовлені київськими майстрами у XVII–XVIII ст. Барельєф «Архангел Михаїл» виконано в 1697 р. в традиціях українського бароко. Він подібний за стилістичними та технологічними характеристиками до горельєфа з Михайлівського Золотоверхого собору роботи київського майстра І. Равича. В цьому ж році (1697 р.) І. Равич виконав барельєф «Петро І», де імператора, який підтримав магдебурзьке право в Києві, представлено у вигляді воєначальника в латах, верхи на своєму улюбленому коні Лізетті. Варто відмітити, що скульптура «Феміда» (1777 р.) та флюгер «Сирена» (70–80 рр. XVIII ст.) за стилістикою мають впливи східного мистецтва та спільні риси з роботами Шимона Сисоєва та «Андроника златаря Александрійського» з Ніжина.

Пам'ятки мистецтва з київського магістрату мають високу історичну та культурну цінність, представляють найкращі твори київських майстрів статуарного мистецтва XVII–XVIII ст., які збереглися до сьогодні. Визначення датування та авторства збагачують знаннями про історичні артефакти з Київського магістрату та відкривають нові можливості для вивчення історії магдебурзького права в Києві та його самоврядування.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Виставка НМІУ поновила роботу у Вільнюсі *[Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://nmiu.com.ua/novyny/1748-vystavka-nmiu-ponovyla-robotu-u-vilniusi.*

Гембарович М. Т. *Скульптура та різьблення /Історія українського мситецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XIX ст. – К., 1968. – С. 126–151.*

Делімарський Р. *Маґдебургзьке право у Києві. – К., 1996. – С. 118–126 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/magdeb/del12.html.*

[69] Щероцкий К. В. Киев. Путеводитель. – Киев, 1917. – С. 187.

Дегтярьов М., Реутов А. *Михайлівський Золотоверхий монастир. – К., 1997. – 159 с.*

Жарких М. І. *Равич Іван Андрійович // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К.: Наук. думка, 2012. – Т. 9. – С. 88.*

Жарких М. І. *Равич Іван [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.m-zharkikh.name/uk/History/Ravych.html.*

Жолтовський П. *Художній метал. Історичний нарис. – К.: Мистецтво, 1973 р. – 116 с.*

Жолтовський П. М. *Художнє лиття на Україні 14–18 ст. – К.: Наук думка, 1973. – 132 с.*

Індутний В., Походяща О. Б. *Між оригіналом та копією // Зб. наук. праць III міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності». – К., 2018. – С. 108–115.*

Київ. Енциклопедичний довідник */ За ред. А. Кудрицького. – К., 1981. – 736 с.*

«Київські раритети XVIII ст. Нові відкриття. Історія, дослідження, реставрація». *До 75-річчя Національного науково-дослідного реставраційного центру України (16 травня – 30 вересня 2013 року) [Електронний ресурс]. – Режим доступу:http://restorer.kiev.ua/?p=1757.*

Клос В. *Свято-Михайлівський золотоверхий монастир. Путівник. – К., 2018. – 32 с.*

Кондратенко М. *Ювелірних справ майстер [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uain.press/blogs/maryna-kondratenko-yuvelirnyh-sprav-majster-792487.*

Обозрения Киева в отношении к древностям *(репринт). – К., 1996. – 124 с.*

Петренко М. З. *Українське золотарство. XVI–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1970. – 208 с.*

Петров Н. И. *Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Вип. 1. – К.Тип. Школы печатного дела, 1912. – 62 с.*

Петров Н. И. *Историко-топографические очерки древнего Киева. – К.: Тип. Имп-го Университета св. Владимира, 1897. – 268 с.*

Петров Н. И. *Указатель церковно-археологического музея при киевской духовной академии. – К.: Тип. Импер-го Университета св. Владимира, 1897. – 292 с.*

Попельницька О. *Реліквії Київського міського самоврядування з колекції НМІУ [Електронний ресурс] http: prostir.museum/ ua/ post / 27775 [2008].*

Попельницька О. *Статуя Феміда та барельєф «Архангел Михаїл» з будівлі київського магістрату у зібранні Національного музею історії України // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Вип. 27. – К., 2018. – С. 236–242.*

УДК 796.032 (477)+069.013

Православна ікона Росії, України, Білорусі. *Каталог виставки. – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2008. – 208 с.*

Равич Иван */100 великих украинцев [Електронний ресурс] https://history.vn.ua/book/person/32.html.*

Уманцев Ф. *Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К.: Либидь, 2020. – 328 с.*

Удовіченко І. *Битва з чудовиськом: язичницька, християнська та постмодерністська версія, ображені на предметах ювелірного мистецтва /Науковий вісник НМІУ. Ч. 4. – К., 2019. – С. 491–503.*

Черняков І. Т. *Мідний горельєф архангела Михаїла // ПУ. – 1999 р. – № 1. – С. 83–84. Щербаківський Д. Реліквії київського міського самоврядування // Київ та його околиці. – К., 1925. – 51 с.*

Щероцкий К. *Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К. Тип. С. Кульженко, 1914. – 142 с.*

Щероцкий К. В. *Киев. Путеводитель. – Киев, 1917. – 374 с.*

Die Urbaninisierung Europas im Mittelalter und das Magdeburger Recht. Herausgegeben von Garbiele Koster*, 2019. – 808 p.*

Ірина Пуля
завідувач сектору виставкової роботи науково-дослідного відділу експозиційно-виставкової роботи, Національний музей історії України (Київ, Україна)

Iryna Pulya
Head of the Sector of Exhibition Work, Research Departament of Exposition and Exhibition work, The National Museum of the History of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

ПРОВЕДЕННЯ XXVI ОЛІМПІЙСЬКИХ ІГОР В АТЛАНТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ)

HOLDING OF THE XXVI OLYMPIC GAMES IN ATLANTA (BASED ON THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE)

Анотація
У дослідженні розкривається тема проведення XXVI Олімпійських ігор 1996 р. в Атланті, які ще називають Столітніми. За матеріалами фондової колекції Національного музею історії України (НМІУ) і меморіальними комплексами Олімпійських чемпіонів та призерів висвітлюється досягнення українських спортсменів, участь України як незалежної держави.

Ключові слова:
XXVI Олімпійські ігри, Атланта, Національний музей історії України.

Abstract
The research examines the holding of the XXVI Olympic Games of 1996 in Atlanta, which are also called the Centennial Games. The achievements of Ukrainian athletes and the participation of Ukraine as an independent state are elucidated based the materials of the collection of the National Museum of the History of Ukraine (NMHU) and the memorial assemblages of Olympic champions and prize-winners.

Keywords:
XXVI Olympic Games, Atlanta, National Museum of the History of Ukraine.

За 100 років від проведення І Олімпіади 1896 р. відбулися неминучі зміни, зумовлені технічним прогресом, що покращувало стандарти Ігор та результати спортсменів. У дослідженні ми зупинимося на висвітленні проведення літніх XXVI Олімпійських ігор, які ввійшли в історію як Столітні, виборі Атланти як міста-господаря, підготовці та першій участі української збірної на літніх Іграх від незалежної держави за матеріалами колекції Національного музею історії України, таким чином, вводимо їх у науковий обіг.

Під час дослідження зародження Олімпійського руху в Україні, створення Національного Олімпійського комітету, що забезпечило участь України в Олімпійських іграх, як незалежної держави, використовувалися праці дослідників історії олімпійського спорту Марії Булатової, Володимира Платонова, Сергія Бубки. Марія Булатова – президент Олімпійської академії України, завідувачка кафедри історії спортивного та Олімпійського руху Національного університету фізичного виховання та спорту України, доктор педагогічних наук, професор, академік Української академії наук. Вона автор понад 300 праць з історії та теорії олімпійського спорту, написала серію посібників для дітей та молоді, присвячених Олімпійським іграм[1]. У співавторстві з Олімпійським чемпіоном, Президентом Національного олімпійського комітету Сергієм Бубкою створила книги присвячені видатним українським спортсменам та тренерам[2]. У 2009 р. побачив світ двотомник «Олімпійський спорт»[3] та «Олімпійські ігри»[4] співавторства Марії Булатової, Сергія Бубки та Володимира Платонова – доктора педагогічних наук, професора, академіка Української академії наук.

1996 р. був ювілейним, оскільки виповнювалось 100 років Першим Олімпійським іграм сучасності. Для XXVI Ігор розглядали Афіни, як головного претендента на проведення Олімпіади. Проте, Міжнародний Олімпійський Комітет під час голосування віддав перевагу Атланті (штат Джорджія, США).

Урочисте відкриття Ігор відбулося 19 липня на Олімпійському стадіоні. У параді взяло участь 10700 атлетів. Його транслювали 170 телекомпаній, дивилось 3,5 млрд. чоловік, змагалися спортсмени 197 країн між якими розіграли 271 нагороду з 25 видів спорту.

Основними темами показових номерів церемонії була історія Атланти і американського Півдня, а також сторіччя Олімпійського руху. Після закінчення параду з промовами виступили президент МОК Хуан Антоніо Самаранч і президент Оргкомітету Ігор Біллі Пейн. Президент США Білл Клінтон офіційно проголосив Ігри відкритими. Під музику олімпійського гімну підняли олімпійський прапор. Кульмінацією церемонії стало запалення олімпійського вогню. Факел по стадіону несли знамениті американські спортсмени – боксер Евандер Холіфілд, плавчиня Джанетт Еванс, а честь запалити вогонь у чаші надали колишньому боксеру Мохаммеду Алі. Традиційну клятву принесли судді і спортсмени – від спортсменів це зробила баскетболістка Тереза Едвардс[5].

На проведення XXVI літньої Олімпіади подали заявки Атланта (США), Афіни (Гренція), Торонто (Канада), Мельбурн (Австралія), Манчестер (Британія), Белград (Югославія).

18 вересня 1990 р. на 96 сесії МОК у Токіо пройшли вибори столиці Олімпіади-1996. У першому раунді голосування вибула заявка Белграда, яка набрала лише 7 голосів, потім Манчестера – 5 голосів, 16 голосів після третього туру набрав Мельбурн, Торонто вибуло у четвертому турі з 22 балами. У п'ятому, останньому, раунді з рахунком 51 : 35 перемогу здобула Атланта.

Підготовку Ігор Атланта розпочала 1987 р., заручившись підтримкою міської ради та законодавчого органу штату Джорджія, що справило позитивне враження на делегатів Міжнародного олімпійського комітету.

Атланта запропонувала витратити на проведення Ігор майже 1,2 млрд. дол. Планували отримати 1,4 млрд. дол. прибутку від прав на телевізійне мовлення (549 млн. дол.), комерційного спонсорства (331 млн. дол.), квитків (337 млн. дол.) та іншого. Багатьох здивував вибір Атланти, оскільки у роки Громадянської війни штат Джорджія вважався оплотом конфедератів і мав сильні расистські забобони. За словами чиновників, Атланту хотіли показати як символ расової толерантності та економічного прогресу на новому Півдні. Ключову роль у проведенні Олімпійських ігор 1996 р. в Атланті зіграв її колишній мер та посол США при ООН Ендрю Янг. Він активно агітував країни Африки, Близького Сходу та Азії віддати свій голос за Атланту. Сказав, що хоче показати громадськості, що Атланта «є містом світового класу», а також сміливим і красивим містом»[6].

[1] Булатова М. М. Енциклопедія олімпійського спорту у запитаннях та відповідях : навч. посіб. – Київ: Олімп. л-ра, 2009. – 400 с.
[2] Бубка С. Н., Булатова М. М. Олімпійське сузір'я України: атлети. – Київ: Олімп. літ., 2010. – 165 с; Бубка С. Н., Булатова М. М. Олімпійське сузір'я України: тренери. Київ: Олімп. літ., 2011. – 251 с; Бубка С. Н., Булатова М. М. Ігри, що підкорили світ. – Київ: Вид. Нац. Олімп. ком. України, 2011. – 131 с.
[3] Олимпийский спорт: в 2 т. Т. 1 / Платонов В. Н. и др. – Киев: Олимп. лит., 2009. – 736 с; Там само. Т. 2. – 695 с.
[4] Булатова М. М., Бубка С. Н., Платонов В. Н. Олімпійські Ігри (1896–1972). Т. 1. – Київ: Олімп. л-ра, 2012. – 496 с; Булатова М. М., Бубка С. Н., Платонов В. Н. Олімпійські Ігри (1976–2012). Т. 2. – Київ: Олімп. л-ра, 2012. – 512 с.
[5] Літні Олімпійські ігри 1996 [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://znaimo.com.ua/%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%BD%D1%96_%D0%9E%D0%BB%D1%96%D0%BC%D0%BF%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96_%D1%96%D0%B3%D1%80%D0%B8_1996. (дата звернення: 12. 01. 2022.).

Президент Асоціації національних олімпійських комітетів Африки Жан-Клод Ганга зазначив: «Без Енді Янга Атланта не впоралася б. Ми знаємо його, як лідера чорношкірих людей в Америці, лідера громадянських прав і соратника Мартіна Лютера Кінга. Коли він відвідав мою країну (Конго), щоб підштовхнути до Атланти, його підбадьорили натовпи, як якогось вождя. Він герой у моїй країні»[7].

На користь Греції, яка подала Афіни на проведення XXVI Ігор, було те, що саме там провели перші сучасні Олімпійські Ігри 1986 р. Торонто та Мельбурн апелювали тим, що мають великі азіатські та африканські громади, що надає атмосферу багаторасової ідентичності. Делегати з Мельбурну закликали делегатів віддати їм голос, оскільки Олімпіади проводилися в Європі, Азії та Північній Америці, а зараз настав час іншого континенту. Але віддаленість Мельбурну стала одним із найбільших його недоліків.

На літній XXVI Олімпіаді задіяли 22 локації: у самій Атланті, по штату Джорджія та Теннесі. На цих іграх дебютували: софтбол, пляжний волейбол, маунтінбайк, жіночий футбол і гонки екіпажів легкої ваги з академічного веслування.

Змагання зі спортивної гімнастики, баскетболу та гандболу проходили на стадіоні «Джорджія Доум». Коштував він 214 млн. дол., вміщав 74 тис. глядачів, і до відкриття «Куполу тисячоліття» у Лондоні 1999 р. та Національного стадіону Сінгапуру 2015 р., був найбільшим у світі стадіоном із закритим куполом. Його будівництво розпочалося 1989 р., а відкриття – 6 вересня 1992 р. На жаль, у листопаді 2017 р. стадіон зруйнували, оскільки 26 серпня 2017 р. відкрився новий стадіон «Mercedes-Benz Stadium» вартістю 1,6 млрд. дол. на 42 тис. місць (на деякі матчі стадіон робить доступними до 72 тис. місць). Першопочаткова назва арени була «Нью Атланта Стедіум», але 2014 р. комерційні права назви на 25 років викупила німецька компанія «Mercedes-Benz».

Головною ареною XXVI літніх Олімпійських ігор був Центральний Олімпійський стадіон, побудований у 1993–1996 рр., розрахований на 85 тис. глядачів. У 1997 р. його реконструювали в бейсбольний стадіон «Тьорнер-філд» і він є домашнім стадіоном клубу Головної ліги бейсболу «Атланта Брейвз».

До фалеристичної колекції надійшли пам'ятні нагрудні значки, передані Олімпійською чемпіонкою Лілією Подкопаєвою[8]. **(Рис. 1)** Вони випущені на замовлення оргкомітету в 1992 р. На одному з них зображено центральний елемент Олімпійського парку «Centennial Olympic» XXVI Ігор[9]. **(Рис. 2)** Використовуючи комбінацію настилу і спеціально розроблених роз'ємних розтяжних конструкцій його побудували за 6 місяців. Уночі екстер'єр покривався проектованими зображеннями, які доповнювали публічні концерти, які проходили на сцені павільйону.

Рис. 1.
Пам'ятні нагрудні значки «AT&T Global Olimpic Village», «Cardio Theater * Atlanta Georgia»,
випущені до XXVI Олімпійських ігор. 1990 р., 1992 р., Китай

Рис. 2.
Пам'ятний нагрудний значок «AT&T Global Olimpic Village»,
випущений до XXVI Олімпійських ігор. 1992 р., Тайвань

Проведення Олімпіади досить дороге, тому сторона-організатор намагається окупити вкладені кошти. Крім продажу квитків, прав на трансляцію, туристичних доходів, намагаються заробити на сувенірній продукції. Чим цікавіші талісмани, тим активніше продаватиметься сувенірна продукція. До 1968 р. основним символом Ігор була офіційно затверджена МОК емблема «олімпійські кільця» (п'ять взаємопов'язаних кілець синього, жовтого, чорного, зеленого і червоного кольорів на білому тлі). На X зимових Іграх вперше використали талісман на

[6] Atlanta Selected Over Athens for 1996 Olympics [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://www.nytimes.com/1990/09/19/sports/atlanta-selected-over-athens-for-1996-olympics.html. (дата звернення: 11. 01. 2022.).
[7] Там само.
[8] НМІУ. Фонди. К.О. № 645 «Фізична культура і спорт. Участь Збірної України у 26 літніх Олімпійських іграх (м. Атланта, штат Джорджия, США) – 19 липня – 4 серпня 1996 р. Вклад українських спортсменів у розвиток олімпійського спорту». МДМ-4468, 4469.
[9] НМІУ. Фонди. К.О. № 645...МДМ-4470.

ім'я Schuss (Шус) – фігура чоловічка на лижах із червоно-білою головою та синім тільцем і олімпійськими кільцями на лобі. **(Рис. 3)**

Рис. 3.
Талісман X зимових Олімпійських Ігор на ім'я Schuss (Шус).
1968 р., Гренобль, Франція

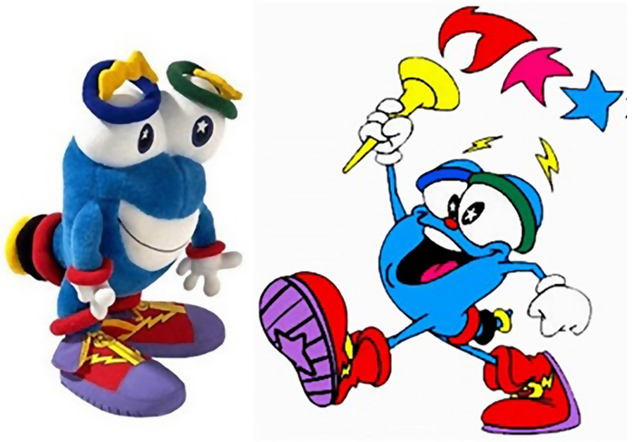


Рис. 4.
Талісман XXVI літніх Олімпійських ігор на ім'я Іззі.
1996 р., Атланта, США

Вираз «олімпійський талісман» офіційно затвердили на сесії МОК влітку 1972 р. у рамках XX Олімпійських ігор у Мюнхені. З того часу він став обов'язковим атрибутом Олімпійських ігор. Першим офіційно зареєстрованим МОК талісманом була такса Валді на Мюнхенській Олімпіаді. Талісманом XXVI Ігор став згенерований комп'ютером та доопрацьований дизайнерами персонаж. Саме за нього проголосували діти Атланти. Оскільки відповісти на питання, що це за істота було не можливо, йому дали ім'я Іззі, скорочене від розмовного англійського «What is it?» («Що це таке?»). **(Рис. 4)**[10]

На Іграх XXVI Олімпіади спортсмени незалежної України вибороли 34 медалі (10 золотих, 5 срібних, 19 бронзових). Олімпійськими чемпіонами стали: Лілія Подкопаєва (двічі – багатоборство та вільні вправи), боксер Володимир Кличко, художня гімнастка Катерина Серебрянська, важкоатлет-важковаговик Тимур Таймазов, бронзовий призер легкоатлет (штовхання ядра) Олександр Багач, матеріали яких зберігаються у фондовому зібранні НМІУ. Зокрема, на виставці до 30-ї річниці незалежності «10958 днів незалежності» експонуються спортивні чешки у яких Лілія Подкопаєва здобула своє олімпійське золото. Музейна скарбничка поповнилася майками «2302» та кросівками, в яких виступав бронзовий призер XXVI Олімпіади Олександр Багач. Художня гімнастика представлена матеріалами олімпійської чемпіонки Атланти Катерини Серебрянської. У відділі декоративно-ужиткового мистецтва зберігається спортивний купальник та гімнастичний м'яч із автографом Катерини[11].

На дванадцятий день змагань олімпійське золото у потрійному стрибку в довжину здобула легендарна Інеса Кравець. Ці Ігри були третіми в її кар'єрі. До цього 1988 р. Інеса представляла збірну СРСР, 1992 р. – збірну країн СНД. На Чемпіонаті світу в Гетеборзі 1995 р. вона, стрибнувши на 15,50 м, встановила світовий рекорд, який тримався 25 років. На Олімпійських іграх-2020 його побила венесуелка Юлімар Рохас, стрибнувши 15,67 м[12].

Окремо зупинимося на матеріалах із символікою столітніх ігор. У зібранні НМІУ є цікаві конверти та марки. 7 вересня 1996 р. старшим науковим співробітником Антоніною Литовченко закуплено 28 конвертів серії «XXVI літні Олімпійські ігри в Атланті (19 липня – 4 серпня 1996 р.)» у кіоску «Київпошта» по вул. Хрещатик, 22 на суму 935 тис. купонокарбованців. Конверти вийшли тиражем 19 тис. примірників на АТ «Конві». Їх автор дизайнер-графік, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор Володимир Лесняк. Майже всі конверти «Першого дня» – поштова марка погашена у перший день її випуску. Конверт несе відбиток спеціального штампу, який закріплений за його публікацією і покриває поштову марку в перший день її випуску. На штампі обов'язково присутні фрази «Перший день» французькою мовою («Premier jour») та/або мовою країни-емітента. Частина конвертів із марками погашені штемпелем круглої форми, у центрі якого зображено п'ятеро атлетів у синхронному русі, над яким напис: «100 / років», під ним дата: «19. 07. 1996». По колу напис: «ОЛІМПІЙСЬКИМ ІГРАМ СУЧАСНОСТІ. Перший день – Київ * Premier jour». **(Рис. 5)**[13],[14] Інші конверти з марками погашені штемпелем круглої форми з написом: «Ігри XXVI Олімпіади. Атланта 1996 / Перший день. 19. 07. 1996. Premier jour / Київ-1». Марка надрукована на поліграфічному комбінаті «Україна»[15]. **(Рис. 6)**

[10] Олімпійські талісмани [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uk.xn----7sbiewaowdbfdjyt.pp.ua/2978449/1/olimpiyski-talismani.html. (дата звернення: 17. 01. 2022.).

[11] НМІУ. Фонди. К.О. № 645...ТКВ-16613, Р-1326.
[12] Токіо 2020: Рохас б'є світовий рекорд, Тамбері і Баршим ділять олімпійське золото, а Джакобс сенсаційно перемагає на 100-метрівці [Електронний ресурс]: Вікіпедія. – Режим доступу: https://uaf.org.ua/2021/08/01/tokio-2020-rokhas-b-ie-svitovyj-rekord-tamberi-i-barshym-diliat-olimpijske-zoloto-a-dzhakobs-sensatsijno-peremahaie-na-100-metrivtsi/ (дата звернення 24. 01.2022.).
[13] НМІУ. Фонди. Акт прийому № 4747 від 28.01.1999 р. Філ-1066.
[14] Каталог поштових марок України. Київ, 1997, с. 71-72, № 112 (марка), с. 114. № 33 (конверт), с. 103 № 31 (штемпель).
[15] НМІУ. Фонди. Акт прийому № 4747 від 28.01.1999. Філ-1070.

Рис. 5.
Конверт «Першого дня» «Олімпійським іграм сучасності 100 років» *із маркою номіналом 40 000 купонокарбованців та штемпелем спецпогашення. АТ «Конві», 1996 р., Київ, Україна*

Рис. 6.
Конверт «Першого дня» «Ігри XXVI Олімпіади. Атланта 1996» *із маркою номіналом 40 000 купонокарбованців та штемпелем спецпогашення. АТ «Конві», 1996 р., Київ, Україна*

Костюми для української збірної на Олімпіаду-1996 розробив модельєр Михайло Воронін. У колекції НМІУ зберігаються нагрудні нашивки олімпійської збірної України на XXVI літні Олімпійські ігри[16]. **(Рис. 7)** Їх та інші речі передав музею у серпні 1996 р. генеральний секретар Національного олімпійського комітету (НОК) України Борис Башенко. НОК до Олімпіади замовив ряд різноманітних сувенірів, деякі з них – ручної роботи. Саме такою є сувенірна серветка (38,5х19,7 см), вишита вручну «хрестиком», кольоровими нитками зроблено напис: «100 *Афіни – Атланта * НОК Україна» та композицію символіки МОК та НОК[17]. **(Рис. 8)** Досить цікавий білий лляний рушник (150х47 см) із вишитим написом: «Національний Олімпійський Комітет України», олімпійською та національною символікою[18]. **(Рис. 9)**

Рис. 7.
Нагрудна нашивка члена Олімпійської збірної України XXVI Олімпійських ігор. *1996 р., Київ, Україна*

Рис. 8.
Вишита сувенірна серветка «100 * Афіни – Атланта * НОК Україна», *виготовлена на замовлення Національного олімпійського комітету України до XXVI Олімпійських ігор. 1996 р., Київ, Україна*

Рис. 9.
Пам'ятний вишитий рушник «Національний Олімпійський Комітет України», виготовлений до XXVI Олімпійських ігор. *1996 р., Київ, Україна*

[16] НМІУ. Фонди. КО № 645... Т-9122, Т-9123.
[17] НМІУ. Фонди.КО № 645... Т-9125.
[18] НМІУ. Фонди. КО № 645... Т-9124.

Лілія Подкопаєва передала комплекс матеріалів із атрибутикою столітньої Олімпіади. Зокрема, вручену їй сувенірну таріль до 100-річчя відродження олімпійського руху[19]. **(Рис. 10)** Цікавим експонатом є вимпел «Україна * Ukraine * Atlanta 1996» з автографом Лілії[20]. **(Рис. 11)**

Рис. 10.
Сувенірна таріль, *подарована дворазовій чемпіонці зі спортивної гімнастики XXVI літніх Олімпійських ігор Лілії Подкопаєвій до 100-річчя відродження Олімпійського руху (1896–1996). 1996 р.*

Рис. 11.
Пам'ятний вимпел «Україна * Ukraine * 100 * Atlanta 1996» *з автографом дворазової чемпіонки зі спортивної гімнастики XXVI літніх Олімпійських ігор Лілії Подкопаєвої. 1996 р.*

У фондовому зібранні Столітню Олімпіаду ілюструють 118 одиниць зберігання, з яких 59 належать основному фонду (документи, речові експонати, фотографії). Частина вищезазначених предметів неодноразово експонувалися як на виставках, так і експозиціях. До проведення Чемпіонату Європи-2012 відділ «Історії незалежної України» підготував виставку «Спортивна слава України», де окремим блоком представили участь України в Олімпійських іграх. У статті висвітлено експонати з колекції музею (нагрудні значки, конверти з марками «Першого дня» із символікою XXVI літніх Олімпійських ігор, сувеніри ручної роботи, виготовлені на замовлення Національного олімпійського комітету), які не експонувалися, ввівши їх у науково-історичний обіг. Звичайно ж, цінними є меморіальні комплекси Олімійських чемпіонів та призерів Ігор: чешки та купальник, у яких Лілія Подкопаєва здобула Олімпійське золото, купальник та гімнастичний м'яч із автографом Катерини Серебрянської, номер із майки бронзового призера легкоатлета Олександра Багача. Саме ці речі були з ними у найважливіший та хвилюючий момент спортивного життя.

[19] НМІУ. Фонди. КО № 645... Мт-2981.
[20] НМІУ. Фонди. КО № 645... Т- 9120.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Бубка С. Н., Булатова М. М. *Олімпійське сузір'я України: атлети. – Київ: Олімп. літ., 2010. – 165 с.*

Бубка С. Н., Булатова М. М. *Олімпійське сузір'я України: тренери. – Київ: Олімп. літ., 2011. – 251 с.*

Бубка С. Н., Булатова М. М. *Ігри, що підкорили світ. – Київ: Вид. Нац. Олімп. ком. України, 2011. – 131 с.*

Булатова М. М. *Енциклопедія олімпійського спорту у запитаннях та відповідях: навч. посіб. – Київ: Олімп. л-ра, 2009. – 400 с.*

Булатова М. М., Бубка С. Н., Платонов В. Н. *Олімпійські Ігри (1896–1972). – Т. 1. – Київ: Олімп. л-ра, 2012. – 496 с.*

Булатова М. М., Бубка С. Н., Платонов В. Н. *Олімпійські Ігри (1976–2012). – Т. 2. – Київ: Олімп. л-ра, 2012. – 512 с.*

Каталог поштових марок України. *– Київ, 1997. – 176 с.*

Літні Олімпійські ігри 1996 *[Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://znaimo.com.ua/%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%BD%D1%96_%D0%9E%D0%BB%D1%96%D0%BC%D0%BF%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96_%D1%96%D0%B3%D1%80%D0%B8_1996. (дата звернення: 12. 01. 2022.).*

Національний музей історії України *(далі НМІУ). Фонди. Акт прийому № 4747 від 28. 01. 1999.*

***НМІУ.* Фонди.** *Колекційний опис № 645 «Фізична культура і спорт. Участь Збірної України у 26 літніх Олімпійських іграх (м. Атланта, штат Джорджия, США) – 19 липня – 4 серпня 1996 р. Вклад українських спортсменів у розвиток олімпійського спорту».*

***Олімпійські ігри.** Участь українських спортсменів в Олімпійських іграх: перемоги та поразки: навч.-метод. посіб. / Олексієнко Я. І., Ведмедюк А. Д., Меньших О. Е. Черкаси: Чаркаський національний університет імені Богдана Хмельницького. 2016. 80 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://eprints.cdu.edu.ua/496/1/oleksienko.pdf (дата звернення: 19. 11. 2021.).*

***Олимпийский спорт: в 2 т. Т. 1** / Платонов В. Н. и др. – Киев: Олимп. лит., 2009. – 736 с.*

***Олимпийский спорт: в 2 т. Т. 2** / Платонов В. Н,. и др. – Киев: Олимп. лит., 2009. – 695 с.*

Олімпійські талісмани. *URL: https://uk.xn----7sbiewaowdbfdjyt.pp.ua/2978449/1/olimpiyski-talismani.html. (дата звернення: 17. 01. 2022.).*

***Токіо 2020:** Рохас б'є світовий рекорд, Тамбері і Баршим ділять олімпійське золото, а Джакобс сенсаційно перемагає на 100-метрівці [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uaf.org.ua/2021/08/01/tokio-2020-rokhas-b-ie-svitovyj-rekord-tamberi-i-barshym-diliat-olimpijske-zoloto-a-dzhakobs-sensatsijno-peremahaie-na-100-metrivtsi/ (дата звернення 24.01.2022.).*

***Atlanta Selected Over Athens for 1996 Olympics** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.nytimes.com/1990/09/19/sports/atlanta-selected-over-athens-for-1996-olympics.html. (дата звернення: 11. 01. 2022.).*

Сергій Сіренко
кандидат історичних наук,
провідний науковий співробітник
науково-дослідного відділу
експозиційно-виставкової роботи,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Serhiy Sirenko
Candidate of Historical Sciences (PhD),
Leading Researcher,
Research Departament of
Exposition and Exhibition work,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИГОТОВЛЕННЯ ЧОВНІВ-ДОВБАНОК НА ЛІВОБЕРЕЖНІЙ КИЇВЩИНІ ТА ЧЕРНІГІВЩИНІ (1920-і – 2010-і рр.)

TECHNOLOGICAL ASPECTS OF MAKING DUGOUTS IN THE LEFT BANK KYIV AND CHERNIHIV REGIONS (1920s – 2010s)

Анотація

У статті на основі письмових, візуальних джерел та наукової літератури розглянуто технологію виготовлення човнів-довбанок на Лівобережній Київщині та Чернігівщині в 1920–2010-х рр. З'ясовано, що в регіоні дослідження побутувала і використовується дотепер довбанка поліського типу, яка має загострену чи заокруглену носову частину і корму. Технологія виготовлення човна засвідчує існування в 1920–2010-х рр. плоскодонки-однодеревки з розпареними бортами. Її виробництво проходить такі етапи: «обкатка човна», бити «правду», «бортування», забивання «сторожів», «розкладка човна», «нашивка» (здійснюють не завжди), «смоління». У виробництві за дев'яносто років майже нічого не змінилося. Такі човни залишаються популярними серед рибалок і сьогодні. Результати дослідження дозволили дійти висновків, що виявлені світлини із зображенням виготовлення довбанки в фондах Національного музею історії України та науковому архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України належали Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка. Також встановлено авторство світлин, час створення і навіть місце друкування. Усі фотографії були зроблені в селі Старосілля (Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина). Уперше здійснено спробу розгляду експозиційної діяльності

Музею народознавства Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка. Встановлено, що музей розташовувався в приміщенні ВУАН (бул. Шевченка, 14) на третьому поверсі. Він займав чотири зали, які називалися: «Народна техніка», «Громадське життя», «Порівняльне народознавство» та «Відділ стаціонарного дослідження села». Остання кімната була присвячена селу Старосілля, у якій стенд № 3 висвітлював виробництво довбанки. Здійснено спробу відтворення інформації стенду № 3, подавши тринадцять світлин із виробництва човна в с. Старосілля. Ці відомості необхідні для створення віртуальної експозиції або ж фізичного відновлення Музею народознавства.

Ключові слова:
видовбаний човен (довбанка), Кабінет антропології та етнології ім. Ф. Вовка, Музей народознавства, Д. Демуцький, А. Онищук, Старосілля.

Abstract

The article examines the technology of making dugouts in the Left Bank of Kyiv and Chernihiv regions in the 1920s and 2010s on the basis of written and visual sources as well as scientific literature. It was found out that the Polissia-type dugouts, which has a pointed or rounded prow and stern, was and still is used in the analyzed area. The technology of making the boats testifies to the existence in the 1920s and 2010s of dugouts-flatboats with soaked sides. Their production goes through the following stages: «running of boat», beating of «truth», «siding», hammering «guards», «boat layout», «stripe» (not always performed), «resin». Almost nothing has changed in ninety years. Such boats remain popular among anglers today.

The results of the study allowed us to conclude that the photos depicting the making of dugouts in the collection of the National Museum of the History of Ukraine and scientific archive of Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine belonged to Fedir Vovk Cabinet of Anthropology and Ethnology. The authorship and time of the photos and even the place of printing are also established. All photos were taken in the village of Starosillya (Zhukyn volost, Oster district, Chernihiv region).

For the first time an attempt has been made to consider the expositional activity of the Museum of Ethnology of Fedir Vovk Cabinet of Anthropology and Ethnology. It was established that the museum was in the premises of the Ukrainian Academy of Sciences (14 Shevchenko Blvd.) on the third floor. It occupied four halls, which were called: «Folk Technology», «Community Life», «Comparative Ethnology» and «Department of Stationary Rural Research». The last room was dedicated to the village of Starosillya, where the stand № 3 covered the production of dugouts. An attempt has been made to reproduce the information of the stand № 3, providing thirteen photos of the production of a boat in the village of Starosillya. This information is necessary for the creation of a virtual exhibition or physical restoration of the Museum of Ethnology.

Keywords:
dugout (dovbanka), Fedir Vovk Cabinet of Anthropology and Ethnology, Museum of Ethnology, D. Demutskyi, A. Onyshchuk, Starosillya.

Протягом останніх п'яти років в Україні активно звертають увагу на вітчизняну транспортну систему. Розглядають, розробляють, втілюють різні проекти: відновлення річкових перевезень вантажів; транспортну систему «Гіперлуп»; «Велике будівництво» автошляхів; Укрзалізниця оновлює вагони, триває реконструкція трубопроводів тощо. Усі ці програми орієнтовані на сучасний та майбутній транспорт. Зовсім не звертається увага на традиційний, яким активно послуговувалися до ІІ пол. XX ст. І це об'єктивно. Він значно поступається сучасному. Ніхто у 2021 р. не буде перевозити цукровий буряк із поля на завод підводами, як це робили в XIX ст.

Постановка проблеми. В українському суспільстві заведено вважати, що традиційний транспорт зник або перебуває на межі зникнення чи використовується у туризмі. У реальності це не так. У Карпатах у XXI ст. продовжують використовувати влітку сани замість воза[1]. На Західному Поліссі активно послугуються гужовим транспортом. Поширена тенденція переобладнувати вози (міняючи прямий на трикутний дишель) і використовувати його як причеп до трактора. **(Рис. 1)**

Рис. 1.
Фото С. Сіренка «Використання кінського возу як причепа, *с. Тельчі, Маневицький р-н, Волинська обл., 2016 р.» (Архів ДНЦЗКСТК)*

[1] Бідношия Ю., Бондаренко Г., Буйських Ю., Васянович О., Величко Т., Маховська С., Таран О., Чаплик К. Етнографічний образ сучасної гуцульщини // Народна творчість та етнологія. – 2012. – № 4. – С. 65–75. Див. с. 4 вставки.

Дерев'яні човни продовжують застосовувати при риболовлі по всій Україні. Усе вище зазначене робить вивчення традиційного транспорту важливим і сьогодні. Підсилює актуальність практична археологія, яка спирається на етнографічний матеріал у виробництві човнів. Яскравим прикладом є реконструкції довбанок Житомирською археологічною експедицію[2].

Мета нашого дослідження полягає у з'ясуванні технологічних аспектів виготовлення довбанок у 1920–2010-х рр. Визначена мета передбачає розв'язання таких завдань:

1) проаналізувати світлини з фондів Національного музею історії України (далі НМІУ), Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (далі – АНФРФ ІМФЕ), на яких зображено виробництво довбанки;

2) з'ясувати походження цих фотографій;

3) за допомогою джерел та наукової літератури розкрити, проаналізувати особливості виробництва довбанок у 1920–2010-х рр.;

4) розглянути особливості експозиційної діяльності Музею народознавства Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка (далі – Кабінет);

5) зробити спробу реконструкції стенду світлин Музею народознавства, який ознайомлював відвідувачів із виробництвом довбанки.

Хронологічні межі охоплюють 1920–2010-і рр. Нижня межа обумовлена першою фіксацією зазначеної тематики в регіоні дослідження. Верхня – нашими польовими матеріалами.

Географічні межі дослідження охоплюють дніпровські села лівобережної Київщини та Чернігівщини. Під лівобережною Київщиною ми розуміємо територію, яка сьогодні затоплена Київським водосховищем. Населені пункти в 1920–1930-х рр. розташовувалися на лівому березі Дніпра і в 1950-х рр. входили до Київської області.

Досліджувана територія має однакові природно-географічні умови, що дає можливість науковцям висловлювати припущення про існування спільного культурно-етнографічного комплексу вздовж Дніпра[3]. Враховавши такий підхід, вважатимемо, що в 1920-х рр. довбанки в усіх лівобережних придніпровських селах у регіоні дослідження, виробляли так само, як у Старосіллі. А на початку XXI ст. виробництво відбувається у той же спосіб, як у селі Мньов Чернігівського району Чернігівської області.

[2] Пустовіт Ю., Сімонов Д. «Академія наук. Корабли Киевской Руси. Гость Андрей Петраускас. Эфир от 14.06.2018» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://nv.ua/radio/science-academy/akademija-nauk-korabli-kyivskoi-rusi-hist-andrij-petrauskas-efir-vid-14062018--2476531.html (дата звернення: 4.11.2021); Wild Fox. Човен. Експериментальна археологія. Реконструкція лодії – етап 1 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://youtube.com/watch?v=NWCP0irFhKM (дата звернення: 4.11.2021).

[3] Боса Л. Зміни ландшафту Подніпров'я у XX столітті як соціокультурна проблема // Народна творчість та етнологогія. – 2012. – № 4. – С. 58.

Вважаємо за необхідне навести значення термінів, якими послуговуватимемося в цій статті, щоб уникнути плутанини та непорозуміння. Хронологічні межі назви «Кабінет антропології та етнології ім. Ф. Вовка» охоплюють 1921–1934 рр. – період, у який також вживалася і назва «Музей антропології та етнології імені Ф. Вовка». Словосполучення «інвентарна книга» тотожне з терміном «книга». Музей народознавства – установа, яка діяла при відділі етнології Кабінету антропології та етнології імені Ф. Вовка. Інші його назви – «Музей ім. Хв. Вовка», «етнологічний музей» ми у статті не використовуємо.

Джерельну базу дослідження можна поділити на дві групи: письмові та візуальні документи. До першої належить інвентарна книга світлин Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка, друковані звіти про діяльність установ Всеукраїнської академії наук (ВУАН) та польовий матеріал. Докладну інформацію про книгу світлин можна знайти у статті «Інвентарна книга світлин Кабінету антропології та етнології імені Ф. Вовка: джерело до вивчення історії музейного діловодства та етнографічних відомостей»[4], тому детально зупинятися на ній не будемо.

Президія Всеукраїнської академії наук друкувала щорічні звіти про діяльність різних наукових установ. Нас цікавили Кабінет антропології та етнології ім. Ф. Вовка, Фотографічна лабораторія та Етнографічна комісія[5].

Польові матеріали були зібрані автором статті у 2010-х рр. у с. Мньов Чернігівської області. Розшифрування проводив сам записувач, що дало можливість до розшифровок включити інформацію з польового зошита, які доповнили записану інформацію. Матеріали були здані в АНФРФ ІМФЕ[6]. Більша частина інформації про виробництво та застосування довбанок уперше вводиться в науковий обіг у цій статті, хоча незначні відомості уже використовувалися[7].

До другої групи джерельної бази належать фото, які зберігаються у фондах НМІУ та АНФРФ ІМФЕ. У НМІУ нами виявлено сім чорно-білих світлин із зображенням етапів виготовлення човнів села Старосілля (Жу-

[4] Сіренко С. Інвентарна книга світлин Кабінету антропології та етнології імені Ф. Вовка: джерело до вивчення історії музейного діловодства та етнографічних відомостей // Науковий вісник Національного музею історії України. – 2021. – № 7. – С. 421–422 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/497 (дата звернення: 5.11.2021).

[5] Звідомлення за 1921 рік / Всеукр. акад. наук. – Берлін: Вид-во Укр. Молоді, 1923. – 76 с.; Звідомлення за 1923 рік Всеукраїнської Академії наук у Київі: з нагоди п'ятиріччя існування Академії 1918–1924 / Всеукраїнська Академія наук. – Київ, 1924. – 166 с.; Звідомлення за 1925 рік Української Академії наук у Київі / Українська Академія наук. – Київ, 1926. – 80 с.; Історія Академії наук України. 1918–1923: Документи і матеріали. – Київ, 1993. – 376 с.; Історія Академії наук України. 1924–1928: Документи і матеріали. – Київ, 1998. – 763 с.;

[6] АНФРФ ІМФЕ. Ф. 14-5. Спр. 741. 274 арк.

[7] Сіренко С. Рибальські пристосування села Мньов (за матеріалами експедицій 2010, 2018 років) // Народна культура Чернігівського району (традиція та сучасний стан побутування) [Текст]: зб. ст. / Г. П. Андрєєва, Н. В. Боренько, О. О. Боряк та ін.; редкол. О. Ю. Бріцина, О. О. Васянович, К. А. Литвин та ін. – Житомир, 2019. – С. 68.

кинської волості, Остерського повіту, Чернігівщина). Усі фотографії мають прямокутну форму (18х24) і наклеєні на картон, а на звороті написаний текст. Текст світлин має такі складові: порядковий номер (147, 148, 151, 153, 154, 155, 489), інформація про зображення, населений пункт (Старосілля) та рік фотографування (1922 і 1929). Підписи зроблені синім чорнилом[8].

Порівнявши номери та підписи світлин із записами інвентарної книги світлин Кабінету, бачимо, що деякі цифри та підписи збігаються. Отже, світлини з НМІУ належали Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка. Але в книзі міститься більше записів про світлини з виробництва довбанки, ніж ми виявили в НМІУ[9].

Автором фотокарток, зроблених у 1922 р., є Данило Демуцький. Авторство світлини 1929 р. не вказано[10]. Д. Демуцький із 1921 р. по 1925 р. працював помічником вченого консерватора з виконанням обов'язків фотографа в Кабінеті. З 1923 по 1924 рр. він був керівником (але нештатним постійним співробітником) Фотографічної[11] лабораторії[12]. Автором фотографії 1929 р. є Антін Онищук[13].

На світлині Ф-15830 у нижньому кутку міститься напис «фото-лябораторія В.У.А.Н.». Звітні документи ВУАН говорять, що Фотографічна лабораторія для Кабінету в 1923 р. провела «11 збільшень етнографічних знімків з виробу човна... розмірами 18х24 сантиметра»[14].

Отже, фотокартки НМІУ з виробництва довбанки у Старосіллі були зроблені в 1922 р. Данилом Демуцьким і ним же виготовлені у Фотографічній лабораторії при ВУАН у 1923 р. для Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка.

Світлини з Архіву наукових фондів рукописів та фонозаписів ІМФЕ чорно-білі, а одна коричневого кольору. Усього виявлено 11 штук та 2 копії.

[8] Фонди НМІУ. Ф-15818, Ф-15826 – Ф-15831.
[9] Сіренко С. Інвентарна книга світлин Кабінету антропології та етнології імені Ф. Вовка: джерело до вивчення історії музейного діловодства та етнографічних відомостей. С. 422.
[10] Інвентарна книга. Фотографії №№ 1–682. Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка, 1922 р.
[11] Фотографічна лабораторія була створена 1921 р. у складі Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка. У 1923 р. відокремлена і почала функціонувати як установа при Спільному зібрані ВУАН. До 1925 р. працювала не регулярно. З 1927 р. для Лабораторії виділені перші штатні одиниці. 1928 р. передана до установ Другого, Фізико-математичного відділу, а 1930 р. передана до установ при президії Першого, Природничо-технічного відділу.
[12] Звідомлення за 1923 рік Всеукраїнської Академії наук у Київі: з нагоди п'ятиріччя існування Академії 1918–1924 / Всеукраїнська Академія наук. – Київ, 1924. – С. 35; Звідомлення за 1925 рік Української Академії наук у Київі... С. 7; Історія Академії наук України. 1918–1923... С. 520; Історія Академії наук України. 1924–1928... С. 611; Колеснікова В. А. Музей (Кабінет) Антропології та Етнології імені проф. Хв. Вовка / В. А. Колеснікова, І. В. Черновол, А. С. Яненко; Національна академія наук України; Інститут археології. – Київ, 2012. – С. 25; З праці відділів Кабінету Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка (Короткий огляд) // Бюлетень Кабінету Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка. – 1925. – Ч. 1. – С. 15.
[13] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині // Матеріяли до етнології й антропології. – Львів, 1929. – Т. 21/22. – С. 7.
[14] Звідомлення за 1923 рік Всеукраїнської Академії наук у Київі. – Київ, 1924. – С. 36.

Форма світлин прямокутна, але в однієї – квадратна[15]. Не на всіх фотографіях на звороті є текст. Якщо текст є, то має такі складові: номер (3, 9, 150, 152, 154, 158), інформація про зображення. Значення чисел 3 і 9 не вдалося з'ясувати, а інші – це порядковий номер в інвентарній книзі Кабінету.

На знімках відображено процес виготовлення човна, який збігається з фотографіями НМІУ – один і той самий чоловік виробляє довбанку. Є повністю однакова світлина, де зображення, текст та номер на звороті ідентичні (Ф-15830 – (Ф. 1, Спр. 906, арк. 9). У деяких – однакове зображення, але відсутні номери чи підписи мають різні редакції (Ф-15829 – Ф. 1, Спр. 906, арк.3; Ф-15831 – Ф1, Спр. 906, арк. 2; Ф-15826 – Ф. 1, Спр. 906, арк. 5). Особливістю світлин з ІМФЕ є те, що вони менших розмірів і не наклеєні на картон. Порівнявши ці знімки з записами у книзі світлин Кабінету, бачимо, що вони однакові.

Отже, фотографії з ІМФЕ також належали Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка. Їх зробив Д. Демуцький у 1922 р. у с. Старосілля. Ці світлини доповнюють музейні й становлять єдиний комплекс із виробництва човнів у Старосіллі.

Фото з ІМФЕ зберігаються у фонді «Етнографічна комісія Всеукраїнської академії наук (1921–1933)». Відомо, що Етнографічна комісія в Старосіллі не проводила дослідження. Справа 906 пов'язана з Ю. Павловичем, який був нештатним працівником Кабінету і співпрацював з Етнографічною комісією[16]. Тому світлини були зараховані до фонду Етнографічної комісії.

Аналіз досліджень та публікацій. Уперше увагу на транспорт звернув Федір Вовк. У 1927 р. у Празі Високий Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова видав збірник праць Ф. Вовка під назвою «Студії з української етнографії та антропології»[17]. У збірнику дослідник звернув увагу на схожість між літописними ладдями й запорізькими чайками. У тих і в інших основа складалася з видовбаного з одного дерева човна, обшитого по бортах доволі високо дошками, обидві мали по два керма (на кормі й на носі), щоб не було зіткнення й плутанини під час поворотів. Ф. Вовк приділив значну увагу назвам човнів, які використовувалися в Україні та Кубані[18].

[15] АНФРФ ІМФЕ. Ф. 1. Спр. 906. 22 арк.
[16] Звідомлення за 1923 рік Всеукраїнської Академії наук у Київі... С. 61; Історія Академії наук України. 1918–1923... С. 390.
[17] Таран О. «Увесь свій вік стремів до того, щоби мати змогу працювати на рідній землі для рідної науки...». Вовк Ф. К. Студії з української етнографії та антропології: нова редакція / Федір Вовк; передм. О. Г. Таран; прим. О. Г. Таран, С. Л. Маховської, Ю. С. Буйських; упоряд. О. О. Савчук. – Харків, 2015. – С. 25.
[18] Вовк Ф. К. Студії з української етнографії та антропології: нова редакція / Федір Вовк; передм. О. Г. Таран; прим. О. Г. Таран, С. Л. Маховської, Ю. С. Буйських; упоряд. О. О. Савчук. – Харків, 2015. – С. 95.

Довбанки села Старосілля Жукинської волості Остерського повіту на Чернігівщині вивчав Антін Онищук. Він уже в 1923 р. підготував до друку статтю «Виріб човна» і виголосив доповідь на науковому засіданні Кабінету[19]. Матеріал було надруковано в 1929 р. у збірнику статей «Матеріяли до етнології й антропології». У статті автор розглянув теоретичні та методологічні основи дослідження, зазначивши, що «засоби навігації у різних народів землі, найбільш примітивної форми їх можна поділити на дві групи: знаряди навігації, що видовбані з одної суцільної колоди та також знаряди, що їхній корпус зроблений з окремих плоских частей певного матеріялу, які разом в купі замикають з трьох боків порожну середину»[20]. Описав технологію виробництва, залучивши візуальні додатки (малюнки та світлини). Малюнки виконав Юрій Павлович, а світлини Данило Демуцький та Антін Онищук. Автор звернув увагу, що видовбані човни використовували не лише українці, а й інші народи[21].

У статті використано 14 світлин, 12 (№№ 1, 4–14) із яких – виявлені у фондах НМІУ та ІМФЕ зображення з виробництва довбанки. Підписи у статті під фотокартками збігаються із записами інвентарної книги світлин Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка.

Отже, стаття А. Онищука розкриває не лише етапи виробництва човна, а й показує це світлинами. Деякі фотокартки ми не виявили в спеціалізованих фондах.

Про човни с. Старосілля писала Н. Заглада в провіднику Музею народознавства при Кабінеті антропології та етнології ім. Ф. Вовка, де розкрила особливості експонування музейних предметів та етапи виробництва довбанки[22].

Тему водного транспорту висвітлювали в історико-етнографічних монографіях «Українці». Так, І. Симоненко коротко розглянув плоти, пороми, види човнів. Зазначив тоннажність «дуба» та полубайдаки (11–33 т), байдаки (491 т)[23]. Микола Приходько та Кость Гуслистий зробили короткий екскурс в історію водного транспорту східних слов'ян, запорожців. Розглянули діяльність, побут лоцманів та «вільних матросів», розвиток пароплавства[24].

[19] Звідомлення за 1923 рік Всеукраїнської Академії наук у Київі... С. 33–34.
[20] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 7.
[21] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 7–24.
[22] Заглада Н. Відділ монографічне дослідження села (село Старосілля). – Київ, 1930. – С. 17–19, 41.
[23] Симоненко І. Ф. Водний транспорт // Українці. Історико-етнографічна монографія / Гол. ред. М. Т. Рильський. – Київ, 1959. – С. 287–289.
[24] Приходько М. П., Гуслистий М. Г. Водний транспорт // Українці. Історико-етнографічна монографія. Т. 1 (Народна культура і побут дожовтневого періоду) / Ред. К. Г. Гуслистий. – Київ, 1960. – С. 260–269.

У 1990 р. Архип Данилюк написав невелику розвідку «Човнярство в Північно-західній частині Волинського Полісся», де подав письмові відомості з виробництва та використання човнів у часи Русі-України та в період будівництва Луцького замку. Розповів про виявлення старого човна у 1968 р. в озері Світязь та про спроби його підняти[25]. Особливо привертає увагу у його розвідці один спосіб виготовлення човна в XI ст.: «Робили повздовжній розщеп дерева ще на корені, поступово протягом декількох років розширяючи його за допомогою клинів»[26].

Наприкінці XX – на початку XXI ст. в українській етнології ґрунтовно вивчав традиційні засоби пересування Михайло Глушко. Він значною мірою зосередився на дослідженні водного транспорту, який вважає давнішим (ніж сухопутний), його розвиток спричинений рибальством[27]. М. Глушко розробив класифікацію, що базується на технологічному способі виготовлення та наявності основних компонентів конструкції. За нею науковець виділяє такі типи човнів:

1) суцільна довбанка-однодеревка;
2) плоскодонка-однодеревка з розпареними бортами;
3) човен із окремим каркасом, який обшивали дошками;
4) «лодка» з дощок без каркаса[28].

Увів до наукового обігу багато польового матеріалу, який дав можливість зробити такі висновки:

1. На межі XXI ст. на території Київського Полісся збереглися довбанки.

2. Територію походження довбаного човна з розвернутими бортами вивчити поки що важко. «Для цього потрібно провести додаткові польові дослідження в прирічкових поселеннях басейну Тетерева, насамперед у тих, які примикають до Дніпра»[29].

3. У басейні рік Ужа і Тетерева до 1940-х рр. основним видом водного транспорту був плоскодонний «човен» – однодеревка («довбанка»). «Лодку» із соснових дощок місцеві жителі почали застосовувати лише у XX ст.

[25] Данилюк А. Човнярство в Північно-Західній частині Волинського Полісся // Радянське життя. – 1990. – 26 травня. – С. 56–57.
[26] Данилюк А. Човнярство в Північно-Західній частині Волинського Полісся... С. 56.
[27] Глушко М. Історія народної культури українців: навч. посібник / Михайло Глушко. – Львів, 2014. – С. 70.
[28] Глушко М. Човни та їх локальна специфіка // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / Міністерство України з питань надзвичайних ситуацій та у справах захисту населення від наслідків Чорнобильської катастрофи; Інститут народознавства НАН України. Львів, 1997. – Вип. 1. Київське Полісся. – 1994. – С. 53; Глушко М. Історія народної культури українців... С. 71; Його ж. Транспорт // Енциклопедія історії України: Україна—Українці. – Кн. 1 / Редкол.: В. А. Смолій (голова редкол.), Г. В. Боряк (заст. голови), Я. В. Верменич, В. Ф. Верстюк, С. В. Віднянський, В. М. Даниленко, Л. О. Зашкільняк, С. В. Кульчицький (заст. голови), О. Є. Лисенко, О. П. Реєнт, О. С. Рубльов (відп. секр.), О. П. Толочко, О. А. Удод, Л. Д. Якубова, О. В. Ясь. НАН України. Інститут історії України. – Київ: «Наукова думка», 2018. – С. 206.
[29] Глушко М. Човни та їх локальна специфіка... С. 61.

4. Довбанка Житомирського Полісся мала дві суцільні перегородки («порожків»)[30].

Виробництвом довбанок на Чернігівщині цікавився Богдан Сауляк, який у 2017 р. на всеукраїнській конференції «Актуальні питання вивчення та збереження традиційної культури Східного Полісся (за матеріалами Ріпкинського району Чернігівської області)» виголосив доповідь «Традиційна технологія виготовлення човнів у с. Губичі Ріпкинського району Чернігівської області»[31].

Вивченням водного транспорту Західного Полісся займалася Алла Дмитренко. Вона польовий матеріал (види та типи довбанок, регіональну термінологію, техніку безпеки на довбанках, способи керування тощо) використовує у своїй лекційній діяльності[32].

Як бачимо, етнологи переважно вивчали довбанки Західного та Центрального Полісся. Вони з'ясували, що виробництво таких човнів масово відбувалося до 1960-х років; жителі Київського Полісся застосовували «сторожки», щоб досягти однакової товщини бортів і дна довбанки, а поліщуки Житомирщини визначали товщину «на око» та «на ощуп».

Слід зазначити, що довбанкам приділяють увагу й у музеях, використовуючи їх в експозиціях та виставках. Наприклад, у відділі давньої історії Волині Волинського краєзнавчого музею експонується човен-довбанка XVII ст.[33]. При Маневицькому краєзнавчому музеї організовується музей одного експоната «Маневицький човен-моноксил». У ньому буде експонуватися довбанка (моноксил) великих розмірів (довжина 12,20 м, товщина борту – 7–8 см, глибина – 0,95 м), яка була знайдена у 2015 р. між селами Копилля та Старосілля Маневицького[34] району[35]. На виставці «Пам'ять про отчий край» Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф у м. Чорнобилі експонується човен із с. Страхолісся Чорнобильського району. У Приватному історико-етнографічному музеї «Козацькі землі України» (с. Вереміївка Чорнобаївський[36] р-н Черкаської обл.) зберігаються довбанки, вироблені в XXI ст. у населених пунктах чернігівського узбережжя Київського водосховища. Ці довбанки схожі на човни, які ми зафіксували в с. Мньов. Тому можемо вважати, що у регіоні дослідження в XXI ст. виробництво довбанок відбувається за спільною технологією.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для виробництва довбанки потрібне спеціальне дерево. У 1920-х рр. човни видовбували з верби, осокора, тополі і липи. Найкращим матеріалом вважалася верба, але не кожна. Її якість визначали за місцем зростання: якщо на висоті, на піщаному ґрунті, то така верба не міцна і дуже колеться; якщо у вологому місці, то важка, міцна. З останньої – виходили гарні довбанки[37]. У XXI ст. використовують вербу, звертають увагу лише на її об'єм та період заготівлі[38].

Сьогодні не виготовляють човни з осики, тополі та липи. Причиною цього є відсутність гарного майстра, який би вмів працювати не з міцним матеріалом. Такої майстерності можна досягти, маючи велику практику. У реальності навіть вербу відповідну важко знайти. Вербові човни мають тривалий період експлуатації (30–50 років); липові – лише 2–5 років; осокорові та тополеві служать 10–12 років, але якщо добре вберуть смолу, то 20 літ[39]. Отже, у регіоні дослідження довбанку виготовляли і виготовляють із м'яких порід дерев. Тверді, насамперед дуб, не використовували.

Зрубавши дерево, одпилювали непотрібні частини[40]. Вважають, що дерево треба спилювати зимою, коли воно ще «мертве»[41]. Сосну могли рубати восени, а транспортний засіб виготовляти з неї навесні[42]. Заготовку виставляли на підставки, щоб колода лежала рівно. Сокирою обтесували усі сторони, позбавляючись від кори. Потім там, де буде дно, більше обтісували. Щоб тесати рівномірно, майстер часто відходив на кілька кроків і дивився. Ця дія іменувалася «обкатка човна» або «облезування з більшої тріски»[43].

Навесні били «правду» за допомогою мотузки. Для цього шнур, намочений у воді з розтертим вугіллям, прикладали до середини заготовки-човна. Один кінець мотузки хтось тримав на «носі» човна, а другого

---

[30] Глушко М. Човни та їх локальна специфіка... С. 61; Його ж. Водний транспорт поліщуків // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / За ред. С. Павлюка, Р. Омеляшка. – Вип. 3. У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. – Львів, 2003. – С. 49–58.

[31] Програмка Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Актуальні питання вивчення та збереження традиційної культури Східного Полісся (за матеріалами Ріпкинського району Чернігівської області)» 24 листопада 2017 року. – Київ, 2017.

[32] Игорь Лукашевич. Водний транспорт [Цикл лекцій «Культурна спадщина України». Читає кандидат історичних наук, доцент кафедри музеєзнавства, пам'яткознавства та інформаційної-аналітичної діяльності ВНУ ім. Лесі Українки] документознавства і музейної справи СНУ ім. Лесі Українки Алла Дмитренко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=5qkocBKPG_4. (дата звернення: 7.12.2021).

[33] Відділ давньої історії Волині [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/ekspozicija/viddil_davnoji_istoriji_volini/7-1-0-6. (дата звернення: 13.01.2022).

[34] З 2020 р. належить до Камінь-Каширського р-ну.

[35] Хомич П. Нововиявлені пам'ятки підводної археології Волинського Полісся // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Маневиччина, Чарторийськ і Кукли в історії та культурі рідного краю. Науковий збірник. Випуск 71. Матеріали Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції, Луцьк-Маневичі. Упоряд.: Г. Бондаренко, А. Силюк, П. Хомич, С. Чибирак. – Луцьк, 2021. – С. 45, 47.

[36] З 2020 р. належить до Золотоніського р-ну.

[37] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 7–8.

[38] АНФРФ ІМФЕ. Ф. 14-5. Спр. 741. Акр. 91.

[39] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 8.

[40] Фонди НМІУ. Ф-15828; Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 8.

[41] АНФРФ ІМФЕ. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 95.

[42] Глушко М. Історія народної культури українців... С. 72.

[43] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині. С. 8–9.

притримував сам майстер на «кермі» і, натягнувши, піднімав шнур. Потім пускав його. Мотузка била по дереву і залишала чорну лінію. Після цього тесали так, щоб обидва боки від лінії були рівними. Якщо у майстра не було помічника, то він міг шнур з одного кінця прив'язати до забитого цвяха на «кермі»[44]. Сьогодні майстри про такі дії не розповідають.

Затісування «корми» і «носа» відбувалося так, щоб вони вийшли піднятими. Тут потрібно зробити правильно, бо якщо мало підтесаний передок, то буде «пороти» воду, а як багато, то буде задирчастий. Так само й з кормою – багато підтесати, то ніс буде задирати. Що вужча довбанка в носі, то тихіше пливе, не лякає рибу. Після цих дій колода має уже форму човна[45]. Ніс транспортного засобу завжди робили там, де тонший кінець колоди, корму – де товщий[46]. Напевно, цією властивістю можна пояснити, чому такі човни й досі використовуються рибалками, і не були витіснені човнами промислового виробництва.

Перевернувши заготовку (верхом догори), майстер притискав одним коліном або сідав на неї і, тримаючи обома руками копил **(Рис. 2)**, починав видовбувати середину («борть»). Роботу розпочинали з носа, видовбуючи вузько і поступово щораз ширше. Цей етап виробництва іменується «бортування»[47]. Під час довбання на носа і корму накладали спеціальні планки («лисиці»), які запобігали розколу[48]. На поч. XXI ст. замість «лисиць» використовують смолу (обмащують носа і корму, а потім їх накривають тканиною)[49].

Рис. 2.
Фото С. Сіренка «Копил, який лежить на заготовці,
с. Мньов, Чернігівський р-н, Чернігівська обл., 2010 р.»

[44] Фонди НМІУ. Ф-15827; Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 9; Заглада Н. Відділ монографічне дослідження села (село Старосілля)... С. 17.
[45] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 1; Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 9.
[46] Глушко М. Історія народної культури українців... С. 72.
[47] Фонди НМІУ. Ф-15831; АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 2–2-зв.; Там само. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 91, 94; Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 9.
[48] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 10.
[49] АНФРФ ІМФЕ. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 93–94.

Коли видовбали борть углиб до половини, перевертали човна догори дном і малим свердлом робили рядами дірки. У них забивали кілочки («сторожі») довжиною 2 см[50], витесані з вербової або осокорової кори. Це робиться для того, щоб не прорубати стінки човна більше, ніж треба, щоб була рівномірна товщина виробу. Сьогодні майстри приділяють надають багато уваги цій процедурі, виготовляючи міцні сторожі: «[Човен] згниває, а сторожа остаються»[51].

Наступною стадією виробництва є «розкладка човна» («роздати, розвернути човна»). Для цього копали рівчак довжиною, що дорівнює довжині човна, завглибшки 30–40 см, а шириною такою, щоб краї човна захоплювали краї рівчака[52]. У рівчаку розкладали вогонь і добре напалювали, щоб було багато жару. На жар накидали стружок (які утворилися під час виробу човна), щоб добре курило. Потім перевертали довбанку дном догори так, щоб човен щільно прикривав рівчак. Краї обкидали піском, щоб дим і пара з-під човна не виходили[53]. Майстер періодично перевіряв, чи рівномірно нагріваються сторони довбанки. Коли вони ставали гарячими, то човен перевертали і вставляли в нього «цурки» (лозини). Таких лозин втискали багато, вставляючи їх на перехрестя. Цей процес розпочинають робити з «борті». Цурки «роздають човна». Кожного дня їх побивали до низу[54]. Щоб довбанка легко «роздавалася», майстер часто мочав віхоть у відро з водою і намочував боки виробу. Іноді під час такої роботи човен тріскав, тоді слабші місця скріплювали «лисицями», дерев'яними кліщами, підбивали клинком або скріплювали металевими скобами[55]. «Розкладену» довбанку ставили у спеціальне місце, де вона стояла декілька днів і сохла. Цей процес іменують «обстойка човна». Якщо якийсь бік човна косий, то на бік кріпили вагу (спеціальні колоди), щоб рівно засох та вирівняв бік[56].

Могли застосовувати інші способи «розкладання» човна. Один – передбачав після видовбування поставити його сохнути. У «Петрівку»

[50] АНФРФ ІМФЕ. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 91–92; Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 10; Глушко М. Історія народної культури українців... С. 74; Заглада Н. Відділ монографічне дослідження села (село Старосілля). С. 17–18.
[51] АНФРФ ІМФЕ. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 92.
[52] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 4; Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині. С. 10; Заглада Н. Відділ монографічне дослідження села (село Старосілля)... С.18.
[53] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр.906. Арк. 6; Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 10.
[54] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 9, 11-зв; Фонди НМІУ. Ф-15830; Глушко М. Історія народної культури українців... С. 74.
[55] Фонди НМІУ. Ф-15831; АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 7–8-зв; Заглада Н. Відділ монографічне дослідження села (село Старосілля)... С. 18–19.
[56] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 12.

(багатоденний піст, присвячений апостолам Петру і Павлу)[57], коли вода в річці тепла, мочили виріб протягом двох тижнів у водоймі, щоб став м'яким. Тоді він легко розвертався протягом двох годин. До цієї технології вдаються і у XXI ст.[58]. Другий спосіб застосовували також улітку: у довбанку наливали води, кидали в неї розжареного в печі каміння і зверху добре вкривали ряднами, щоб пара не виходила. Коли добре нагрівався, за допомогою цурок його розвертали[59].

Щоб човен мав високі стінки, прикріплювали дошки («нашивка», «наставка»). Для щільнішого приставання нашивки до стінок використовували «лисиці»[60]. Щоб вода не протікала під нашивку, човен коноплять (напихали в щілини мох)[61]. У XXI ст. у с. Мньов «нашивки» не практикують[62]. У регіоні дослідження «наставку» в довбанці, як свідчать матеріали приватного історико-етнографічного музею «Козацькі землі України», практикують дуже рідко.

Після завершення «нашивки» (а якщо довбанка без них) робили і встановлювали «боті» («ботіна»[63]), «поріжок», «снізки». «Боті» – це дуга, яку вставляли між стінками човна, прикріпивши до дна та боків. Її переважно виробляли з сосни. «Поріжок» – дошка, яку перпендикулярно встановлювали до дна і прикріплювали до стінок. Він служив сидінням для рибалки[64]. У сучасних довбанок «поріжок» відсутній, а замість нього використовується сидіння. **(Рис. 3)**[65] У кермо та в ніс вставляли дерев'яні палки («снізки»), щоб братися за них рукою, витягаючи човна з водойми. До передньої снізки чіпляли ланцюг для прив'язування на березі човна[66].

***Рис. 3. Фото С. Сіренка «Довбанка,** с. Мньов, Чернігівський р-н, Чернігівська обл., 2010 р.»*

[57] Тривалість Петрового посту залежить від Великодня: коли Пасха рання – Петрівський піст довгий, а коли пізня – короткий. Таким чином піст може становити від 8 днів до 6 тижнів. Втім, закінчується він завжди 12 липня, у день святкування пам'яті св. апостолів Петра і Павла.
[58] АНФРФ ІМФЕ. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 92.
[59] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 12.
[60] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 12–12-зв.; Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 13.
[61] Заглада Н. Відділ монографічне дослідження села (село Старосілля)... С. 19.
[62] АНФРФ ІМФЕ. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 96.
[63] АНФРФ ІМФЕ. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 95.
[64] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 13.
[65] АНФРФ ІМФЕ. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 97.
[66] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 13.

Останнім етапом у виробництві довбанки є «смоління» (вимазування зсередини та зовні смолою). Це робилося для того, щоб човен не набирав води та не гнив[67]. Смоління потрібно проводити повторно, це залежить від частоти волочіння човна по землі[68].

Отже, у регіоні дослідження побутувала і побутує довбанка поліського типу, яка має загострену чи заокруглену носову частину і корму. Технологія виготовлення човна засвідчує побутування в 1920–2010-х рр. плоскодонки-однодеревки з розпареними бортами. У їх виробництві за дев'яносто років майже нічого не змінилося. Такі човни залишаються популярними серед рибалок і сьогодні.

Технологія виробництва плоскодонки-однодеревки з розпареними бортами була представлена в експозиції Музею народознавства Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка при ВУАН. Щоб встановити, як саме використовувалися фотодокументи в експозиційній діяльності, спочатку з'ясуємо його історію.

Виставкова діяльність відділу етнології Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка розпочалася з представлення предметів села Старосілля (Жукинської волості, Остерського повіту, Чернігівщина), виставка розпочала свою роботу у грудні 1922 р.[69] під назвою «Монографічне дослідження села»[70]. Вона мала успіх, тому було прийняте рішення про створення Музею народознавства при відділі етнології Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка. Його відкрили в першому півріччі 1923 р.[71] на основі колекцій: старосільської, Федора Вовка, Наукового Товариства та предметів з приватних колекцій[72]. Музей народознавства розташувався у чотирьох залах[73] у приміщенні ВУАН (бульв. Шевченка, 14).

Планувалося, що Музей народознавства буде складатися з таких підрозділів:

1) народна техніка (добування та використання вогню, обробка мінеральних матеріалів (гончарство), рослин та тваринних матеріалів (ткацтво, кушнірство));

2) народна архітектура;

[67] Онищук А. Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині... С. 14.
[68] АНФРФ ІМФЕ. Ф.14-5. Спр. 741. Арк. 99.
[69] З праці відділів Кабінету Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка (Короткий огляд) // Бюлетень Кабінету Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка. – 1925. – Ч. 1. – С. 12.
[70] Гуржій О. І., Парахіна М. Б. Етнографічні осередки України в 20-х – на початку 30-х років XX ст. [Текст]: нарис діяльності. – Київ, 2004. – С. 88.
[71] Звідомлення за 1923 рік Всеукраїнської Академії наук у Київі... С. 33; Таран О. Народознавча діяльність Кабінету антропології та етнології ім. Хв. Вовка ВУАН (1921–1934 рр.) // Матеріали до української етнології. – 2007. – Вип. 6. – С. 154.
[72] Звідомлення за 1921 рік / Всеукр. акад. наук. – Берлін: Вид-во Укр. Молоді, 1923. – С. 14.
[73] Таран О. Народознавча діяльність Кабінету антропології та етнології ім. Хв. Вовка ВУАН (1921–1934 рр.)... С. 155.

3) народні одяг, прикраси, зачісування;

4) народне харчування (рибальство, мисливство, пасічництво, тваринництво, землеробство, зберігання продуктів);

5) комунікація (дороги, мости, засоби пересування та переношення); 6) обмін і торгівля;

7) громадське життя (звичаї, обряди, вірування, народна педагогіка та дитяче життя, народні знання та право);

8) порівняльне народознавство, яке повинне показати еволюцію явищ побуту в різних народів;

9) фізична антропологія;

10) палеонтологія[74]*.*

Восьмий підрозділ мав складатися з речей, які передав Перший державний музей, та з дарів професора Караваєва. Дев'ятий та десятий – експонувати предмети з колекції Ф. Вовка[75]. Через брак виставкової площі було організовано чотири зали, а саме: народна техніка, громадське життя, порівняльне народознавство та відділ стаціонарного дослідження села. Усі вони знаходилися також у приміщенні ВУАН (бульв. Шевченка, 14), але на третьому поверсі[76]. Така експозиція проіснувала до ліквідації усього Кабінету. Четверта зала була присвячена селу Старосілля. Тут знаходилося 33 щити, 38 підставок та 3 вітрини, на яких розміщувалися предмети, світлини та малюнки[77]. Щит, тобто стенд, № 3 висвітлював виробництво довбанки за допомогою світлин, які проаналізовані вище у цій статті. Отже, у нас є можливість відтворити інформацію стенду, яку можна буде використати для створення віртуального або відтворення Музею народознавства Кабінету.

Процес виробу довбанки з однієї суцільної колоди показував такий ілюстративний матеріал:

1. Пиляння колоди на човна. **(Рис. 4)**[78]

Рис. 4.
***Фото Д. Демуцького «Пиляння колоди на човна,** с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (колекція НМІУ)*

[74] Колеснікова В. А. Музей (Кабінет) Антропології та Етнології імені проф. Хв. Вовка... С. 65.
[75] Колеснікова В. А. Музей (Кабінет) Антропології та Етнології імені проф. Хв. Вовка... С. 66.
[76] Музей Народознавства при Кабінеті Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка УАН // Бюлетень Етнографічного Товариства. – 1927. – Ч. 1. – С. 10–11.
[77] Заглада Н. Відділ монографічне дослідження села (село Старосілля)... С. 13–68.
[78] Фонди НМІУ. Ф-15828.

2. Майстер відбиває шнуром по середині заготовки «правду». **(Рис. 5)**[79]

Рис. 5.
***Фото Д. Демуцького «Майстер відбиває шнуром по середині заготовки «правду»,** с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (колекція НМІУ)*

3. Сокирою колоді надає форму човна. **(Рис. 6)**[80]

Рис. 6.
***Фото Д. Демуцького «Сокирою колоді надає форму човна,** с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (АНФРФ ІМФЕ)*

[79] Фонди НМІУ. Ф-15827.
[80] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 1.

4. Майстер «бортує» копилом човна. **(Рис. 7)**[81]

Рис. 7.
Фото Д. Демуцького «Майстер «бортує» копилом човна, *с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (колекція НМІУ)*

5. Готовий «човен у колоді», який ще не розвернений. **(Рис. 8)**[82]

Рис. 8.
Фото Д. Демуцького «Готовий «човен у колоді», який ще не розвернений, *с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (колекція НМІУ)*

[81] Фонди НМІУ. Ф-15831.
[82] Фонди НМІУ. Ф-15829.

6. Викопування рівчака для розкладання вогнища. **(Рис. 9)**[83]

Рис. 9.
Фото Д. Демуцького «Викопування рівчака для розкладання вогнища, *с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (АНФРФ ІМФЕ)*

7. Розпарює човна, прикривши ним рівчака з жаром. **(Рис. 10)**[84]

Рис. 10.
Фото Д. Демуцького «Розпарює човна, прикривши ним рівчака з жаром, *с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина,1922 р.» (колекція НМІУ)*

[83] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 4.
[84] Фонди НМІУ. Ф-15826.

8. Поставивши човна біля рівчака з вогнищем, намочує віхоть у відрі з водою. **(Рис. 11)**[85]

Рис. 11.
Фото Д. Демуцького «Поставивши човна біля рівчака з вогнищем, намочує віхоть у відрі з водою, *с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (АНФРФ ІМФЕ)*

9. Човен стоїть біля рівчака з вогнищем, а віхтем майстер намочує бік, щоб зробити його м'яким та щоб він легко роздавався. **(Рис. 12)**[86]

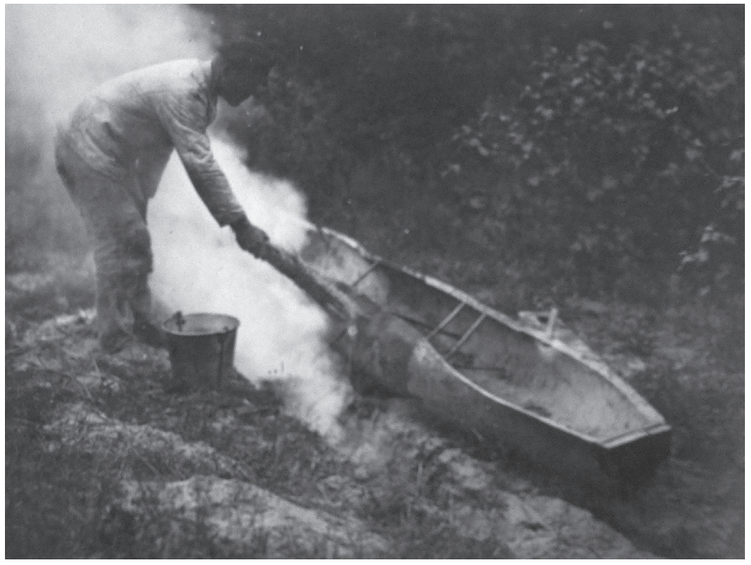


Рис. 12.
Фото Д. Демуцького «Човен стоїть біля рівчака з вогнищем, а віхтем намочує бік щоб зробити його м'яким та легко роздавався, *с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (АНФРФ ІМФЕ)*

[85] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 8.
[86] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 7.

10. «Роздає човна», втискаючи всередину «цурки». **(Рис. 13)**[87]

Рис. 13.
Фото Д. Демуцького ««Роздає човна», втискаючи в середину «цурки», с*. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (колекція НМІУ)*

11. «Розвернений човен» (усередині вставлено багато «цурок», а на боці та носі причеплені «лисиці»). **(Рис. 14)**[88]

Рис. 14.
Фото Д. Демуцького ««Розвернений човен» (у середині багато вставлено «цурок», а на боці та носі причеплені «лисиці»), *с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (АНФРФ ІМФЕ)*

[87] Фонди НМІУ. Ф-15830.
[88] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 10.

12. Встановлення «нашивки» на стіни довбанки. **(Рис. 15)**[89]

Рис. 15.
Фото Д. Демуцького «Встановлення «нашивки» на стіни довбанки,
с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1922 р.» (АНФРФ ІМФЕ)

Щоб ознайомити відвідувачів із виробництвом «дуба» (великим човном, який робили з дощок у Старосіллі), на стенді висіло фото «виріб дуба з дощечок». **(Рис. 16)**[90]

Рис. 16.
Фото А. Онищука «Виробництво «дуба» (човна з дощок),
с. Старосілля, Жукинська волость, Остерський повіт, Чернігівщина, 1929 р.» (колекція НМІУ)

[99] АНФРФ ІМФЕ. Ф.1. Спр. 906. Арк. 12.
[90] Фонди НМІУ. Ф-15818.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Проаналізувавши світлини з фондів Національного музею історії України та Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, на яких зображено виробництво довбанки, встановили, що світлини належали Кабінету антропології та етнології імені Ф. Вовка. З'ясували, що в інвентарній книзі Кабінету міститься більше записів про фотографії з виробництва довбанки, ніж ми виявили в спеціалізованих фондах. Тому пошуки світлин можна продовжувати.

Встановлено авторство світлин, час створення і навіть місце друкування. Усі фотографії були зроблені в селі Старосілля (Жукинської волості, Остерського повіту, Чернігівщина). Один відбиток 1929 р., інші – 1922 р. Автором світлин 1922 р. є Данило Демуцький, а 1929 р. – Антін Онищук. Фотографії були надруковані у Фотографічній лабораторії ВУАН.

Спираючись на візуальні, письмові джерела та історіографічні праці, розкрито особливості виробництва човнів. У регіоні дослідження довбанку виготовляли і виготовляють із м'яких порід дерев. Тверді, насамперед дуб, не використовували.

Побутувала і побутує довбанка поліського типу, яка має загострену чи заокруглену носову частину і корму. Технологія виготовлення човна засвідчує існування в 1920–2010-х рр. плоскодонки-однодеревки з розпареними бортами. Її виробництво проходить такі етапи: «обкатка човна», бити «правду», «бортування», забивання «сторожів», «розкладка човна», «нашивка» (здійснюють не завжди), «смоління». У створенні виробу за дев'яносто років майже нічого не змінилося. Такі човни залишаються популярними серед рибалок і сьогодні.

Вперше здійснено спробу розгляду експозиційної діяльності Музею народознавства Кабінету та етнології ім. Ф. Вовка. Встановлено, що музей розташовувався в приміщенні ВУАН (бульв. Шевченка, 14) на третьому поверсі. Він займав чотири зали, які називалися: народна техніка, громадське життя, порівняльне народознавство та відділ стаціонарного дослідження села. Остання – була присвячена селу Старосілля, у якій стенд № 3 висвітлював виробництво довбанки.

Здійснено спробу відтворення стенду № 3, подавши тринадцять світлин з виробництва човна в с. Старосілля. У перспективі цей стенд можна вдосконалити, розшукавши та розмістивши малюнки Ю. Павловича, які експонувалися на стенді.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Архів наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України *(АНФРФ ІМФЕ). Ф. 14-5. Спр. 741. 274 арк.*

АНФРФ ІМФЕ. *Ф. 1. Спр. 906. 22 арк.*

Бідношия Ю., Бондаренко Г., Буйських Ю., Васянович О., Величко Т., Маховська С., Таран О., Чаплик К. *Етнографічний образ сучасної гуцульщини // Народна творчість та етнологія. – 2012. – № 4. – С. 65–75.*

Боса Л. *Зміни ландшафту Подніпров'я у XX столітті як соціокультурна проблема // Народна творчість та етнологогія. – 2012. – № 4. – С. 53–64.*

Відділ давньої історії Волині *[Електронний ресурс]: Волинський краєзнавчий музей. – Режим доступу: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/ekspozicija/viddil_davnoji_istoriji_volini/7-1-0-6. (дата звернення: 13.01.2022).*

Вовк Ф. К. *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція / Федір Вовк; передм. О. Г. Таран; прим. О. Г. Таран, С. Л. Маховської, Ю. С. Буйських; упоряд. О. О. Савчук. – Харків, 2015. – 464 с.*

Глушко М. *Водний транспорт поліщуків // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / За ред. С. Павлюка, Р. Омеляшка. – Вип. 3. У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. – Львів, 2003. – С. 49–58.*

Глушко М*. Історія народної культури українців: навч. посібник / Михайло Глушко. – Львів, 2014. – 416 с.*

Глушко М. С. *Транспорт // Енциклопедія історії України: Україна—Українці. – Кн. 1 / Редкол.: В. А. Смолій (голова редкол.), Г. В. Боряк (заст. голови), Я. В. Верменич, В. Ф. Верстюк, С. В. Віднянський, В. М. Даниленко, Л. О. Зашкільняк, С. В. Кульчицький (заст. голови), О. Є. Лисенко, О. П. Реєнт, О. С. Рубльов (відп. секр.), О. П. Толочко, О. А. Удод, Л. Д. Якубова, О. В. Ясь. НАН України. Інститут історії України. – Київ: «Наукова думка», 2018. – С. 205–217.*

Глушко М. *Човни та їх локальна специфіка // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / Міністерство України з питань надзвичайних ситуацій та у справах захисту населення від наслідків Чорнобильської катастрофи; Інститут народознавства НАН України. Львів, 1997. – Вип. 1. Київське Полісся. – 1994. – С. 53–61.*

Гуржій О. І., Парахіна М. Б. *Етнографічні осередки України в 20-х – на початку 30-х років XX ст. [Текст]: нарис діяльності. – Київ, 2004. – 248 с.*

Данилюк А. *Човнярство в Північно-Західній частині Волинського Полісся // Радянське життя. – 1990. – 26 травня. – С. 56–57.*

Заглада Н. *Відділ монографічне дослідження села (село Старосілля). – Київ, 1930. – 80 с.*

Звідомлення за 1921 рік */ Всеукр. акад. наук. – Берлін: Вид-во Укр. Молоді, 1923. – 76 с.*

Звідомлення за 1923 рік Всеукраїнської Академії наук у Київі: *з нагоди п'ятиріччя існування Академії 1918–1924 / Всеукраїнська Академія наук. – Київ, 1924. – 166 с.*

Звідомлення за 1925 рік Української Академії наук у Київі / *Українська Академія наук. – Київ, 1926. – 80 с.*

З праці відділів Кабінету Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка *(Короткий огляд) // Бюлетень Кабінету Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка. – 1925. – Ч. 1. – С. 9–17.*

Игорь Лукашевич. *Водний транспорт [Цикл лекцій «Культурна спадщина України». Читає кандидат історичних наук, доцент кафедри музеєзнавства, памяткознавства та інформаційної-аналітичної діяльності ВНУ ім. Лесі Українки] документознавства і музейної справи СНУ ім. Лесі Українки Алла Дмитренко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=5qkocBKPG_4. (дата звернення: 7.12.2021).*

Інвентарна книга. *Фотографії №№ 1–682. Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка, 1922 р.*

Історія Академії наук України. 1918–1923: Документи і матеріали. *Київ, 1993. 376 с.*

Історія Академії наук України. 1924–1928: Документи і матеріали. *Київ, 1998. 763 с.*

Колеснікова В. А. *Музей (Кабінет) Антропології та Етнології імені проф. Хв. Вовка / В. А. Колеснікова, І. В. Черновол, А. С. Яненко; Національна академія наук України; Інститут археології. – Київ, 2012. – 88 с.*

Музей Народознавства при Кабінеті Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка *УАН // Бюлетень Етнографічного Товариства. – 1927. – Ч. 1. – С. 10–11.*

Онищук А. *Виріб човна в с. Старосіллє, Остерського повіту, на Чернігівщині // Матеріяли до етнології й антропології. – Львів, 1929. – Т. 21/22. – С.7–24.*

Приходько М. П., Гуслистий М. Г. *Водний транспорт // Українці. Історико-етнографічна монографія. Т. 1 (Народна культура і побут дожовтневого періоду) / Ред. К. Г. Гуслистий. – Київ, 1960. – С. 260–269.*

Програмка Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Актуальні питання вивчення та збереження традиційної культури Східного Полісся *(за матеріалами Ріпкинського району Чернігівської області)» 24 листопада 2017 року. – Київ, 2017.*

Пустовіт Ю., Сімонов Д. *«Академія наук. Корабли Киевской Руси. Гость Андрей Петраускас. Эфир от 14.06.2018» Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://*

nv.ua/radio/science-academy/akademija-nauk-korabli-kyivskoi-rusi-hist-andrij-petrauskas-efir-vid-14062018--2476531.html (дата звернення: 4.11.2021).

Симоненко І. Ф. *Водний транспорт // Українці. Історико-етнографічна монографія / Гол. ред. М. Т. Рильський. – Київ, 1959. – С. 287–289.*

Сіренко С. *Інвентарна книга світлин Кабінету антропології та етнології імені Ф. Вовка: джерело до вивчення історії музейного діловодства та етнографічних відомостей // Науковий вісник Національного музею історії України. – 2021. – № 7. – С. 419–428 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/497.*

Сіренко С. *Рибальські пристосування села Мньов (за матеріалами експедицій 2010, 2018 років) // Народна культура Чернігівського району (традиція та сучасний стан побутування) [Текст]: зб. ст. / Г. П. Андрєєва, Н. В. Боренько, О. О. Боряк та ін.; редкол. О. Ю. Бріцина, О. О. Васянович, К. А. Литвин та ін. – Житомир, 2019. – С. 62–70.*

Таран О. *Народознавча діяльність Кабінету антропології та етнології ім. Хв. Вовка ВУАН (1921–1934 рр.) // Матеріали до української етнології. – 2007. – Вип. 6. – С. 152–156.*

Таран О. *«Увесь свій вік стремів до того, щоби мати змогу працювати на рідній землі для рідної науки...». Вовк Ф. К. Студії з української етнографії та антропології: нова редакція / Федір Вовк; передм. О. Г. Таран; прим. О. Г. Таран, С. Л. Маховської, Ю. С. Буйських; упоряд. О. О. Савчук. – Харків, 2015. – С. 9–26.*

Фонди Національного музею історії України (НМІУ). *Ф-15818.*

Фонди НМІУ. *Ф-15826.*

Фонди НМІУ. *Ф-15827.*

Фонди НМІУ. *Ф-15828.*

Фонди НМІУ. *Ф-15829.*

Фонди НМІУ. *Ф-15830.*

Фонди НМІУ. *Ф-15831.*

Хомич П. *Нововиявлені пам'ятки підводної археології Волинського Полісся // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Маневиччина, Чарторийськ і Кукли в історії та культурі рідного краю. Науковий збірник. Випуск 71. Матеріали Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції, Луцьк-Маневичі. Упоряд.: Г. Бондаренко, А. Силюк, П. Хомич, С. Чибирак. – Луцьк, 2021. – С. 45–48.*

Wild Fox. *Човен. Експериментальна археологія. Реконструкція лодії – етап 1 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://youtube.com/watch?v=NWCP0irFhKM (дата звернення: 4.11.2021).*

Список скорочень:

АНФРФ ІМФЕ *– Архів наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.*

ВУАН *– Всеукраїнська академія наук.*

ІМФЕ *– Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.*

ДНЦЗКСТК *– Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф.*

Кабінет *– Кабінет антропології та етнології ім. Ф. Вовка при ВУАН.*

НМІУ *– Національний музей історії України.*

Богдан Скопненко
кандидат історичних наук
завідуючий сектору
відділу «Історія України у XX ст.»,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Bohdan Skopnenko
Candidate of Historical Sciences (PhD),
Head of the Sector,
Department «History of Ukraine in the 20th Century»,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ОБРАЗ АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА У ВІЗУАЛЬНОМУ ВИМІРІ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917–1921 рр. ЗА МАТЕРІАЛАМИ ВИСТАВКОВОГО ПРОЄКТУ «НАРОДЖЕНА ВОЛЕЮ, СТВЕРДЖУВАНА ЗБРОЄЮ!» В НМІУ

THE IMAGE OF ARCHANGEL MICHAEL IN THE VISUAL DIMENSION OF THE UKRAINIAN REVOLUTION 1917–1921 (BASED ON THE MATERIALS OF THE EXHIBITION PROJECT «BORN OF THE WILL, BEING ASSERTED BY ARMS!» AT THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE)

Анотація

Українська революція 1917–1921 рр. як логічний етап становлення української національної державності у XX ст. стала потужним поштовхом та своєрідним каталізатором процесу оформлення відповідної національно-державної символіки. Потреба у створенні власної системи символів – то обов'язкова складова процесу формування національної та інституційної ідентичності. Серед символів, який гіпотетично розглядався в контексті пошуку державної символіки для майбутньої Української держави, був архангел Михаїл. Автором дослідження здійснено спробу комплексно проаналізувати питання походження цього символу, історію побутування та різних варіації його зображення в експозиційному просторі виставкового проєкту «Народжена волею, стверджувана зброєю!» Національного музею історії України.

Ключові слова:
Українська Народна Республіка, архангел, герб, відзнака, прапор.

Abstract

The Ukrainian revolution of 1917–1921 was a logical stage in the formation of Ukrainian national statehood in the 20th century. It became a powerful impetus and catalyst for the process of creation of the national and state symbols. The need to create own system of symbols was an integral part of the process of formation of national and institutional identity. Archangel Michael was among the symbols hypothetically considered in the context of the search for state symbols for the future Ukrainian state. The author of the article has attempted to analyze the origin of this symbol, its history and its various versions based on the materials of the exhibition project «Born by the will, being asserted by arms!» at the National Museum of the History of Ukraine.

Keywords:
Ukrainian People's Republic, Archangel, coat of arms, badge, flag.

Стаття присвячена осмисленню образу архангела Михаїла в семіотичних проекціях історико-культурного наративу, репрезентованого у виставковому проєкті НМІУ «Народжена Волею, стверджувана Зброєю!». На основі комплексного аналізу артефактів, пов'язаних із знаково-геральдичними вимірами фалеристики та вексилології українських військових формувань періоду 1917–1921 років, узагальнено роль і місце образу архангела Михаїла як репрезентативного символу мілітарної звитяги на всіх етапах національної історії. Наголошено на тій соборницькій ролі, яку відігравав цей образ в добу Української революції і особливо – на початковому етапі Визвольних Змагань.

Тема образу архангела Михаїла у візуальних символах Української Революції хоч і привертає увагу широкого кола дослідників, проте, окремої праці, яка присвячена вказаній темі, на сьогоднішній день не існує. Наявні дослідження та наукові розвідки, які тією чи іншою мірою розкривають окреслену тему, стосуються переважно історії української геральдики, фалеристики або уніформології доби Української Революції 1917–1921 років.

На окрему увагу, на думку автора цієї наукової розвідки, заслуговує праця українського історика-геральдиста А. Гречила за редакцією Б. Завітія «Наш герб». Дослідження, що здійснене із залученням широкого кола джерел, через призму геральдики, сфрагістики, вексилології, фалеристики та інших спеціальних історичних дисциплін висвітлює походженню української державної символіки від давньоруського часу і до сьогодення. Окремий блок дослідження присвячено образу архангела Михаїла у національно-державних символах. Висловлюється припущення щодо імовірного візантійського походження цього символу, наводиться значна кількість прикладів його використання у давньоруській традиції, за литовсько-польської доби, періоду козацтва та боротьби за національну державність у XX ст.

Певною мірою корисним задля розуміння контекстів використання досліджуваного образу у добу Української Революції може бути праця, присвячена фалеристичним пам'яткам доби національно-визвольних змагань початку XX ст. авторства О. Рудніченка та Я. Тинченка «Награды и знаки национальных армий и правительств. Украина. Белоруссия. Литва: Учредительные документы. Изготовление. Практика награждений. Типы и разновидности». Не оминає увагою обраний об'єкт дослідження також український історик П. Гай-Нижник. Зокрема, у його статті «Утвердження тризубу в офіційній символіці Української Народної Республіки та Української Держави доби Центральної Ради і Гетьманату (1917–1918 рр.)» образ архангела Михаїла розглядається в рамках дискусій навколо утвердження офіційних державних символів.

Попри повсякчас зростаючу кількість досліджень, присвячених українській мілітарній історії доби Української революції, образ архистратига Михаїла в оперативному полі цієї проблематики і досі у належній повноті не висвітлено. Репрезентативний потенціал цього образу у контексті історії Легіону Січових Стрільців, Армії УНР, армії Української Держави та Української Галицької Армії докладно не представлений ні у студіях та монографіях, присвячених традиціям української геральдики, ні в розвідках про символіку та візуальну образність українських військових формацій 1917–1921 років. Важливо також відзначити, що у більшості таких наукових робіт музейні колекції використовуються лише спорадично, відіграючи роль не так концептуальну, як ілюстративну.

Експонати фондової колекції НМІУ і зокрема – ті музейні артефакти, які представлені на виставці «Народжена Волею, стверджувана зброєю!» дозволяють у світлі нових дослідницьких концепцій «прочитати» образ архангела Михаїла як символічне узагальнення військової звитяги та візуальне свідчення прагнення українців до соборності, яке виразно зреалізувалося в історії спільної боротьби за державність українців Сходу та Заходу.

Основними цілями статті є:

- висвітлення специфіки появи та з'ясування особливостей історичних трансформацій образу архистратига Михаїла в українській історії від києво-руського періоду до часу формування модерної української нації на початку XX ст.;

- акцентування ролі цього символу у процесі пошуку усталеної моделі символіки державних інституцій періоду Української революції;

- комплексне дослідження (на прикладі експонатів виставки «Народжена волею, стверджувана зброєю!») семіотичного, державницького та соборницького функціоналу образу архангела Михаїла в Українській революції 1917–1921 років.

Іконографічний образ архистратига Михаїла постає виразно присутнім у візуальному вимірі Української Революції. Разом із тим, варто зазначити, що він завжди лишався «другоплановим», оскільки хоч і розглядався як імовірно можливий, проте офіційним державним символом Української Народної Республіки затверджений так і не був. Тим не менше, саме образ архистратига є чи не домінантним у фалеристичних пам'ятках періоду Української Революції, що збереглися до нашого часу. Принаймні, можна впевнено говорити про його високу популярність та масовість, зважаючи на найбільш розповсюджену «патріотику» тієї доби – відзнаку «Соборна Україна»[1]. Але чому саме такий іконографічний образ був популярним у той час, та які підстави були для його використання як державного символу?

Культ архистратига Михаїла, одного з архангелів, якого у тексті Біблії названо поіменно, сягає корінням у давньоруську добу. На Русь, у свою чергу, архангел потрапив із Візантії, де мав репутацію захисника імперії, покровителя імператорів та воїнів. Схожі функції були покладені на нього після потрапляння на Русь у ході процесу християнізації. Тому цей образ, поки не у сенсі геральдичного символу, а радше патрона-покровителя використовується київськими князями на печатках, зокрема тими, що при хрещенні тримали його ім'я[2].

Уже за литовської доби зустрічаємо архистратига Михаїла у геральдичній традиції. З часу перетворення Київського князівства на воєводство (1471 р.) відомий і його герб – янгол із мечем. У різних варіаціях «янгол», як імовірний символ Київської землі, зображено у хроніці Констанського собору Ульріха Ріхенталя, гербовнику початку XV ст. «Livro de Arautos», авторство якого достеменно невідоме, та гербовнику «Stemmata Polonica», що зберігається у бібліотеці Манчестерського університету[3]. В опублікованій у Кракові у 1584 р. праці Бартоша Прапоцького земельний герб вже не просто зображено, але й подано опис до зображення: у червоному полі янгол зі схрещеними та опущеними додолу мечем і піхвами у руках[4].

З часу поширення на Київщину та інші українські землі юрисдикції московського царя, московити не відмовилися від зображення архистратига Михаїла, хоча сам образ патрона «київської землі» зазнав деяких трансформацій. У т. зв. «Царському титулярнику» (1672 р.) ар-

[1] Там же, С. 157–161.
[2] Жуков И. Вислые печати князя Олега (Михаила) Святославича // Нумізматика і фалеристика. — № 2 (квітень–червень). – 2011. – С. 22–23.
[3] Гречило А. Наш герб. Українські символи від княжих часів до сьогодення: альбом / А. Гречило; Ред. Б. Завітій. – Київ: Родовід, 2018. – С. 136–138.
[4] Bartosz Paprocki Nakładem Wydawnictwa Biblioteki Polskiej, 1858 p. – 977 s.

хистратига зображено з піднятим у правиці догори мечем та щитом у лівій руці[5]. Схоже зображення також вміщено в «Щоденнику подорожі до Московії» австрійського дипломата Йогана Корба, виданого у Відні у 1700 р.[6]

Зображення архангела часто використовували на козацьких знаменах у XVII–XVIII ст. Є версія про те, що саме цей сюжет було зображено на прапорі Богдана Хмельницького; принаймні, про це розповідають очевидці оборони Львова у 1655 р. Зображення архангела присутнє також на морському козацькому прапорі, що побутував в останні десятиліття існування Січі. Загалом цей образ був дуже популярним у символіці доби Гетьманщини, хоча вживався у більшості випадків не як геральдичний знак, а уособлення небесного патрона.

Після того як гетьманське управління було зліквідовано та влада перейшла до другої Малоросійської колегії, проект нового герба був представлений імператриці Катерині II генерал-губернатором Петром Рум'янцевим. Зокрема, як київський символ пропонувався янгол на синьому тлі, що у правиці тримає срібного меча, а у лівиці – щита.

З 1781 р. територію Гетьманщини було поділено на Київське, Чернігівське та Новгород-Сіверське намісництва. З цього часу земельний знак Київщини – архистратиг із мечем на синьому тлі мав вживатися і для намісництва, і для його головного міста – Києва, замість старого герба з зображенням «куші» чи самостріла[7]. У 1796 р. намісництва були скасовані і запроваджено новий адміністративно-територіальний поділ. Гербом київської губернії та міста Києва лишається архангел із піднятим у правиці полум'яним мечем. Таким він лишався до падіння імперії.

Використання образу архистратига Михаїла було пов'язано також, як це не дивно, з польським національним відродженням та Січневим повстанням 1863 р. Польський Центральний національний комітет зіштовхнувся з необхідністю розробки нової емблематики, яка б відповідала ідеї Речі Посполитої «трьох народів» – поляків, литовців та українців. Стефан Бобровський, який певний час очолював Тимчасовий національний уряд, запропонував у якості емблеми трипольовий щит, де крім польського Білого орла та литовської Погоні було зображено т. зв. «янгола Русі» – архистратига Михаїла з опущеним додолу щитом і мечем. У травні того ж 1863 р. трипольовий герб Польщі-Литви-Русі почали використовувати на печатках Національного уряду, який здійснював керівництво повстанням. І хоч повстання було придушене російськими військами, герб із «янголом Русі» і надалі використовувався у польських патріотичних колах[8].

На окрему увагу заслуговує малюнок «герба Русі», виконаний польським художником Тадеушом Дмоховським для видання «Kvartalnik Litewski», що виходило друком у Петербурзі. Такий варіант зображення архистратига Михаїла згодом буде запозичений українцями в період бурхливих геральдичних пошуків породжених Українською революцією. Зокрема, зображення архистратига буде практично скопійоване в українському виданні 1917 р. «Катехізм українця»[9]. П. Гай-Нижник відносить її до авторства українського публіциста, громадського діяча Никифора Яковича Григоріїва[10], який працював під псевдонімом Н. Григоріїв-Наш. У той же час А. Гречило та Б. Завітій вважають її передрукованою брошурою Богдана Заклинського «Що треба знати кождому українцю?», яку було надруковано накладом Союзу Визволення України у Відні в 1916 р.[11]

На окрему увагу заслуговує малюнок «герба Русі», виконаний польським художником Тадеушом Дмоховським для видання «Kvartalnik Litewski», що виходило друком у Петербурзі. Такий варіант зображення архистратига Михаїла згодом буде запозичений українцями в період бурхливих геральдичних пошуків, породжених Українською революцією. Зокрема, зображення архистратига буде практично скопійоване в українському виданні 1917 р. «Катехізм українця». П. Гай-Нижник відносить її до авторства українського публіциста, громадського діяча Никифора Яковича Григоріїва, який працював під псевдонімом Н. Григоріїв-Наш. У той же час А. Гречило та Б. Завітій вважають її передрукованою брошурою Богдана Заклинського «Що треба знати кождому українцю?», яку було надруковано накладом Союзу Визволення України у Відні в 1916 р.

Крім того, не варто виключати імовірності того, що до підготовки «катехізу» був причетний ідеолог та засновник Української народної партії Микола Міхновський. На сторінках брошури у якості державного герба було запропоновано герб Київського Воєводства – архистратиг Михаїл із опущеними вниз і перехрещеними мечем та піхвами: «Золотий

[5] Титулярник: собрание портретов великих государей, печатей и гербов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://andcvet.narod.ru/BGK/tit/asd1.html#34 від 29.01.2022.
[6] Гречило А. Наш герб. Українські символи від княжих часів до сьогодення: альбом / А. Гречило; Ред. Б. Завітій. – Київ: Родовід, 2018. – 400 с.: іл. С. 136–138.
[7] Гречило А.Українська міська геральдика / А. Б. Гречило; НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознав. ім. М. С. Грушевського. Львів. від-ня. – Київ: [б. в.] ; Львів: Українське геральдичне товариство, 1998. – 191 с.
[8] Гречило А. Наш герб. Українські символи від княжих часів до сьогодення: альбом / А. Гречило; ред. Б. Завітій. – Київ: Родовід, 2018. – С.136–140.
[9] Катехізм Українця. Політично-агітаційна секція ч. 14. – К., 1917
[10] Гай-Нижник П. П. Утвердження тризубу в офіційній символіці Української Народної Республіки та Української Держави доби Центральної Ради і Гетьманату (1917–1918 рр.) // Гілея. – 2018. – Вип. 131 (№ 4). – С. 21–29.
[11] Заклинський Б. Що треба знати кождому українцеві? [Текст] / Б. Заклинський. – [Б. м.] : Богуславкнига, 1915. – Б. ц.

архангел Михайло з розгорнутими крилами на блакитному полі (герб Київського князівства); в лівій руці держить він огненного меча щохвилини готовий оборонить Україну; над ним підноситься корона – ознака незалежности державної, яку ми мали раніш, а тепер мусимо здобути»[12].

У контексті нашого дослідження це зображення викликає підвищений інтерес, бо саме його ми можемо побачити на представленому у рамках виставкового проєкту «Народжена волею, стверджувана зброєю!» в НМІУ прапорі Українського Запорізького полку. На лицьовому боці прапора зображено козака у картуші з блакитно-жовтими знаменами по боках, а на зворотному – вищезгаданий сюжет із архистратигом Михаїлом[13]. **(Рис. 1)** Предмет відображає той етап Української Революції, який можна, вдавшись до певного метафоричного спрощення, назвати «романтичним». Саме в цей час у складі колишньої імператорської армії відбувається створення національних військових частин, зокрема й українських.

Рис. 1.
Прапор Українського Запорізького полку. *1917 р.*

Формування Запорозького полку стало можливим внаслідок домовленостей, досягнутих між Тимчасовим урядом у Петрограді та Центральною Радою в Києві. Про це навіть було повідомлення в тогочасній, щоправда, петроградській газеті «Известія» Петроградської ради робітничих і солдатських депутатів: «МОСКВА, 19 липня (1 серпня). Військовий міністр дозволив Московському військовому округу формування українських частин у Москві. Буде сформовано Український запорізький полк, командиром якого призначено штабс-капітан Захарчук»[14].

[12] Катехізм Українця. Політично-агітаційна секція ч. 14. – К., 1917.
[13] НМІУ. – Т-6613.
[14] Газета «Известія Петроградскаго совета рабочихъ и солдатскихъ депутатовъ» № 93 от 04.08.1917 р.

У листопаді 1917 р. полк було передислоковано до Харкова, де він перейшов під юрисдикцію Центральної Ради. На момент початку агресії більшовицької Росії проти УНР перебував у м. Куп'янськ на Харківщині[15]. На цей час морально-психологічний стан особового складу полку був вкрай низьким, тому більшовики, а саме – 1-й Московський зведений загін без особливих труднощів роззброїли його, захопивши близько 3000 гвинтівок. Проте історія полкового стягу на цьому не завершилася. Командирові полку Святославові Захарчуку разом із групою інших військовослужбовців вдалося виїхати з Харкова до Полтави та зберегти прапор.

Уже в 1919 р. знамено використовував 4-й полк Січових стрільців. Знамено перебувало у складі бойових підрозділів УНР до 1921 р., згодом його було вивезено на еміграцію. У подальшому прапор було передано до Музею визвольної боротьби у Празі[16]. Після Другої світової війни прапор разом із іншими матеріалами Музею визвольної боротьби потрапив на територію СРСР, де з 50-х років XX ст. перебував у Центральному державному архіві УРСР. А з 1962 р. прапор Українського Запорозького полку було передано на зберігання до Київського історичного музею (тепер НМІУ).

Доба Української Революції 1917–1921 рр. була ознаменована періодом пошуку певної символіки, яка мала на меті підкреслити національну, історичну чи територіальну ідентичність і претендувати на роль офіційної у форматі державної інституційності. Особливо гостро обговорення питання про майбутній герб постало восени 1917 р. 16 вересня Михайло Грушевський опублікував статтю, присвячену цій проблемі. Позитивно оцінив дослідник «знак неясного значіння, щось вроді тризубця» з монет періоду Київської Русі, а також арбалет – герб Києва XVII–XVIII ст. Що ж до галицького лева та Архістратига Михаїла – то вони були відкинуті Михайлом Сергійовичем[17].

Події, що сталися невдовзі – жовтневий переворот у Петрограді та проголошення 20 листопада Третім універсалом Української Народної Республіки – значно інтенсифікували процес пошуку державної символіки. Наприкінці 1917 – на початку 1918 р. з'являються нові публікації про справу герба, переважно як відгуки на другу статтю Грушевського[18].

[15] Ковальчук М. Битва двох революцій: Перша війна Української Народної Республіки з Радянської Росією. 1917–1918 рр. / НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. – Т. 1. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2015. – С. 322–324.
[16] Богдалов А. Прапори з колекції Музею визвольної боротьби України (м. Прага) в колекції НМІУ // Антон Богдалов. – Науковий вісник Національного музею історії України. Випуск 1. Частина перша (2016) / Scientific Herald of National Museum of Ukrainian History. Issue 1. Part 1 (2017). – С. 144–153.
[17] Грушевський М. Про гербові знаки України // Народня воля. – 1917. – № 101 (16 (3) вересня). Передрук у: Український національно-визвольний рух: березень-листопад 1917 року. – С. 744–745.
[18] Волох С. Рец. на: Різниченко В. Герб України (В справі українських національних емблємів) // Книгарь (Київ). – 1917. – Ч. 4 (грудень). – С. 198.

Тогочасне розповсюджене сприйняття зображення архангела Михаїла як прадавнього герба міста Києва є не вельми коректним. Адже з початку XVI до кінця XVIII ст. геральдичним символом міста був дещо інший мотив – лук зі стрілою чи стрілами, які натягують дві руки. Використання ж образу архангела Михаїла також мало місце: він був гербом Київського воєводства, тобто – територіальним, а не міським знаком. На цьому зокрема наголошує у своєму дослідженні А. Гречило, не погоджуючись із припущенням В. Румянцевої[19] про одночасне побутування обох геральдичних сюжетів як символів міста.

Все ж зображення архангела Михаїла і справді мало відношення до міського герба, щоправда, якщо мова йде вже про кінець XVIII ст.: після ліквідації автономії Гетьманщини у 1781 р. та утворення Київського, Чернігівського та Новгород-Сіверського намісництв було здійснено і затвердження нової геральдичної символіки для повітових міст, хоча, зазвичай, затверджувалися давні символи, які вже побутували раніше[20]. Новим гербом Києва став земельний знак із архангелом Михаїлом, що використовувався до цього часу Київською губернською канцелярією[21].

Акцентуючи увагу на конкретному вимірі дослідження, а саме – на предметах, представлених у форматі виставкового проєкту «Народжена волею, стверджувана зброєю!», реалізованому на відзначення 100-річчя Української революції 1917–1921 рр., варто розглянути кокарди та відзнаки, приналежні до різних військових формацій доби Української революції. Частина з них заслуговує на окрему увагу, оскільки вельми яскраво ілюструє період пошуків усталеної моделі національно-державної символіки того періоду. Зокрема, мова йде про зображення архангела Михаїла у поєднанні з галицьким левом. Чи не найвідоміша та найбільш розповсюджена відзнака цього періоду з вищезгаданим сюжетом – «Відзнака Соборної України», яку детальніше буде розглянуто нижче.

Вперше поєднання вищезгаданих (Архистратиг і галицький лев) геральдичних символів було запропоновано в Галичині. Суспільно-політична ситуація на західноукраїнських теренах, що на початку XX ст. перебували у складі Австро-Угорської імперії, була цілком сприятливою для того, щоб постала дискусія про майбутній імовірний український герб. У львівській газеті «Діло» 12 вересня 1912 р. було опубліковано статтю під назвою «В справі наших національних емблем». Автор під псевдонімом Негеральдик торкається питань майбутньої державної символіки і варіант герба пропонує поєднання галицького лева та київського архангела – популярний на той час у західноукраїнських землях символ єдності галицьких та наддніпрянських українців. Українські дослідники А. Гречило та Б. Звітій подають приклади такого поєднання символів у західноукраїнській традиції ще з початку XX ст. Так, рельєфи обох гербів було розміщено на фасаді будинку акційної спілки «Дністер», спорудженої у 1905 р. на вулиці Руській у Львові, виходили поштівки з галицьким і київським гербами. Присутні лев із архангелом і на прапорі товариства «Сокіл-Батько» (1911 р.)[22].

Велике значення у процесі становлення української національно-державної символіки відіграло створення у складі австро-угорського війська легіону Українських Січових Стрільців. Саме в середовищі стрілецтва ідея створення єдиного загальноукраїнського символу набула більш чітких обрисів. Бойовою управою УСС було видано відзнаку «Не ридать, а здобувать», де на двох окремих щитках зображено архистратига і лева. Ідеї поєднання лева з архангелом були узагальнені у виданні «пресової кватири УСС» за авторства В. Дзіковського «Герб України». Автор зокрема зазначає: «Архангела приймаємо не лише тому, що він з давен вживав ся на Україні і закордонці його приняли, але тому, що це старинний український емблем, бо був на Вкраїні ще перед прилучинєм її до Литви. А галицького льва додаємо йому на щиті – наче охорону, – тому, що Галичина була заборолом і охороною українського життя і культури. Злукою обох гербів єднаємо і вирівнуємо в ідеї це, – що роз'єднала історія»[23].

Саме цей мотив ліг в основу найбільш розповсюдженої в добу національно-визвольних змагань відзнаки, про яку вже згадувалось у рамках цієї публікації – «Відзнаку Соборної України». За однією з версій, автором її проекту був випускник Краківської академії мистецтв Юліан Буцманюк[24], за іншою – один із організаторів Союзу Визволення України Іван Боберський[25]. На відзнаці зображений архангел із розпущеним волоссям і піднятим догори мечем, який тримає щит із зображенням лева. Випущено її було у варіантах 1917-го **(Рис. 2)** та 1918-го років. У форматі виставкового проєкту «Народжена волею, стверджувана зброєю!» репрезентовано варіант знаку 1917-го року на ланцюжку з колекції НМІУ[26].

[19] Румянцева В. В. Эмблемы земель и гербы городов Левобережной Украины периода феодализма / Отв. ред. Ф. П. Шевченко. — К: Наукова думка, 1986. – С. 95–96. – 128 с.
[20] Українська міська геральдика / А. Б. Гречило; НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознав. ім. М. С. Грушевського. Львів. від-ня. – Київ: [б. в.]; Львів: Українське геральдичне товариство, 1998. – 191 с.
[21] Грабова Н. Печатки адміністративно-судових установ Лівобережної України XVIII ст. «ЗНТШ» (Львів), 1991 р.
[22] Гречило А. Наш герб. Українські символи від княжих часів до сьогодення: альбом / А. Гречило; Ред. Б. Завітій. – Київ: Родовід, 2018. – С.139–171.
[23] Дзіковський В. Герб України / В. Дзіковський. – Лв., 1917.
[24] Гречило А. Наш герб. Українські символи від княжих часів до сьогодення: альбом / А. Гречило; Ред. Б. Завітій. – Київ: Родовід, 2018. – С. 167.

Рис. 2.

Розвиток цього мотиву можна простежити на одній із представлених на виставці військових кокард із колекції НМІУ: тут постать Архангела Михаїла доповнена зображенням тризуба Володимира Великого, а також літерами «У» та «Р» (Українська республіка)[27]. У виданні А. Гречила та Б. Завітія «Наш герб» вона атрибутована як кокарда Української Галицької армії, що була виготовлена у Відні в 1918 р. за проєктом українського скульптора П. Терещука[28].

У рамках виставкового проєкту також було представлено три типи кокард, на яких зображення лева з архангелом відмінні від запропонованих Ю. Буцманюком[29]. Архистратиг тут із майже вертикально піднятим у правиці полум'яним мечем, щит із галицьким левом розміщено не попереду, а вкладено архангелу в ліву руку. **(Рис. 3)** Увінчує художню композицію розміщений над головою у Архистратига Михаїла тризуб. Український історик і геральдист М. Чмир пов'язує цей тип кокард зі сформованим у Києві наприкінці 1917 р. із числа колишніх полонених галицьких українців куренем Січових Стрільців[30].

Рис. 3.

Образ архангела Михаїла є також домінуючим у художній композиції відзнак 1-ї козацько-стрілецької «Сірожупанної» дивізії, що представлені у рамках виставкового проєкту. Дивізія належала до числа військових з'єднань, що були за згодою австрійського уряду сформовані з українців-військовополонених після підписання між урядами Української Народної Республіки та країн Четверного блоку союзного договору в лютому 1918 року. До складу дивізії увійшло чотири піших, один артилерійський полки та інженерна сотня. Остаточно сформовано дивізію було лише влітку 1918 р., після чого вона увійшла до складу

[25] Рудиченко А. И. Награды и знаки национальных армий и правительств. Украина. Белоруссия. Литва: Учредительные документы. Изготовление. Практика награждений. Типы и разновидности / А. И. Рудиченко, Я. Ю. Тимченко. – К.: Логос, 2011. – 432 с. : илл.
[26] НМІУ – МДМ – 1431/39.
[27] НМІУ – МДМ – 1431/42.
[28] Гречило А. Наш герб. Українські символи від княжих часів до сьогодення: альбом / А. Гречило; Ред. Б. Завітій. – Київ: Родовід, 2018. – С. 227.
[29] НМІУ – МДМ – 1431/22.
[30] Чмир М. Що на кашкеті твоєму? // Народна армія. – 2007. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://vijsko.milua.org/Chmyr_kokarda.htm від 24.01.2022.

військ Української Держави гетьмана П. Скоропадського та направлена на Чернігівщину для захисту державного кордону[31].

Після повалення режиму П. Скоропадського «Сірожупанна» дивізія у складі Дієвої армії УНР веде бойові дії проти більшовиків на Чернігівщині, Поліссі та Волині. В подальшому вона брала активну участь у визвольній боротьбі й завершила свій бойовий шлях у таборах інтернованих на території Польщі. Історію з'єднання висвітлюють численні статті мемуарного характеру. З-поміж них на особливу увагу заслуговують публікації М. Бутовича, який тривалий час обіймав посаду старшого значкового (тобто ад'ютанта) штабу дивізії[32].

Над розробкою уніформи, кокард та відзнак для «Сірожупанної» дивізії працював український художник, який опинився у числі військовополонених – прапорщик Юрій Балицький. Для зображення на кокардах було запропоновано щитки з зображенням Архангела Михаїла на червоному тлі. Архангел Михаїл тримає у правиці піднятого догори меча, а попереду тримає щит, де на синьому тлі зображено «галицького лева», що спинається на скелю. Існували відзнаки двох типів: із написом «Січ»[33], який використовувався і як кокарда, і як нагрудний знак, та із зображенням тризуба, що використовувався переважно як нагрудний знак. Розмір не залежав від типу знаку: 27.5 х 40 мм. Різниця простежується лише у товщині знаку та способі кріплення накладки з Архангелом. Крім того відзнаки побутували у вигляді стандартного знаку, виготовленого у меншому розмірі: у мініатюрі 14 х 20.5 мм.

Оскільки щитки за рівнем свого художнього виконання були досить якісними та естетичними, їх продовжували використовувати як нагрудні знаки і в Армії УНР, і в Українській Галицькій Армії навіть після того, коли були офіційно запроваджені кокарди нового типу – з тризубом[34]. Знак стандартного розміру «1-го типу» з написом «Січ 1917», а також мініатюра знаку «2-го типу» з тризубом зберігаються у колекції НМІУ.

Увагу відвідувачів привертає до себе представлений у рамках виставкового проекту знак ордена св. Архангела Михаїла з колекційного зібрання О. Мельника. **(Рис. 4)** Належить цей знак до т. зв. нелегітимних нагород УНР у еміграції, оскільки до його створення були причетні не офіційні державні інституції УНР, а окремі кола української політичної еміграції (Н. Горбатюк, Б. Сухоручко-Хословський). Орден було засновано в листопаді 1941 р. задля вшанування учасників Другого Зимового походу та вояків армії УНР, загиблих неподалік містечка Базар на Волині.

Рис. 4.

З числа інтернованих бійців армії УНР, які перебували в польських таборах, були сформовані загони добровольців, названі Українською повстанською армією. У листопаді 1921 р. ці загони розгорнули наступ на територію України, який одержав назву Другого Зимового походу, або Листопадового рейду. Похід готувався в розрахунку на масове антирадянське повстання українського селянства.

Однак, ці надії не виправдалися. Незважаючи на несприйняття більшовизму, селянство після 7 років безперервної війни не було здатне на масову боротьбу.

Біля містечка Базар на Житомирщині учасники рейду були оточені й розбиті. Тільки невеликій частині на чолі з генерал-хорунжим Ю. Тютюнником вдалося вирватися з оточення, більшість вояків потрапила в полон. 359 українських бійців у присутності зігнаних із навколишніх сіл селян були розстріляні 23 листопада 1921 р.

Як не дивно, історія цієї нагороди тісно пов'язана з радянськими карально-репресивними органами. Зокрема, до її запровадження був причетний колишній повстанський отаман, а з осені 1921 р. співробітник ЧК Никифор Горбанюк, який сам йменував себе прізвиськом «Вогонь». Після Другої Світової війни Н. Горбанюк з'являється у Мюнхені, де розгортає активну громадську діяльність. Він надсилає тодішньому президенту УНР в екзилі С. Витвицькому два листи, в яких повідомляє про заснування у 1941 р. у Празі ордену Святого Архангела Михаїла

[31] Рудиченко А. И. Награды и знаки национальных армий и правительств. Украина. Белоруссия. Литва: Учредительные документы. Изготовление. Практика награждений. Типы и разновидности / А. И. Рудиченко, Я. Ю. Тимченко. – К. : Логос, 2011. – С. 151.
[32] Там само.
[33] НМІУ – МДМ – 1431/3.
[34] Рудиченко А. И. Награды и знаки национальных армий и правительств. Украина. Белоруссия. Литва: Учредительные документы. Изготовление. Практика награждений. Типы и разновидности / А. И. Рудиченко, Я. Ю. Тимченко. – К. : Логос, 2011. – С. 151.

на честь учасників Другого Зимового походу[35]. Себе Н. Горбатюк у листі називає не інакше, як «Головою Орденської ради». Проте невдовзі «отаман» зникає не менш загадково, ніж з'являється.

У вітчизняних архівах збереглося запрошення ради ордену Святого Архангела Михаїла на вечерю для вшанування пам'яті героїв, страчених у Базарі, яка мала відбутися 20 листопада 1942 р. в Празі, у «Грюндкав'ярні Драгньовській». Підписане запрошення підполковником Юрієм Климачем – учасником Першого та Другого Зимових походів, який був головою ради. Доля його після 1945 р. – невідома[36].

Знак ордена виготовлено в Празі у період з 1941 по 1945 рр. майстернею «КК» («Karnet&Kyseli»). Статутна документація ордену не збереглася. Кількість нагороджених достеменно невідома[37].

Природньо, що у пошуку національно-державних символів, зазвичай звертаються до історичної традиції, регіонально-культурних особливостей та навіть до національних міфів, що супроводжують у пошуках ідентичності будь-який народ чи націю. І українці у цьому випадку не становили винятку, адже конструкція державних інституцій та суспільна консолідація неможлива без символів, які маркують ідентичність тієї чи іншої соціальної групи. Державний герб, прапор, гімн є тим, без чого неможливо уявити державність. Саме тому Українська Революція актуалізувала пошук відповідної символіки, яка б дозволила сконсолідувати суспільство та, водночас, продемонструвати тяглість державницької традиції. Одним із найпоширеніших геральдичних сюжетів доби національно-визвольних змагань був образ Архистратига Михаїла, використання якого набуло нової актуальності у рамках процесу відбудови збройних сил незалежної України. Цей образ мав досить вагомі шанси на здобуття чільного місця у системі національно-державних символів Української Народної Республіки і не втрачає своєї символічної ваги та популярності у сучасних прикладах української вексилології та нумізматики.

[35] Лист Н. Горбанюка на ім'я президента УНР в екзилі С. Витвицького від 13 березня 1958 р. та 13 квітня 1958 р. – ЦДАВО України, Ф-5235, Оп. 1, Спр. 1927, Арк. 45–45 зв.
[36] Рудиченко А. И. Награды и знаки национальных армий и правительств. Украина. Белоруссия. Литва : Учредительные документы. Изготовление. Практика награждений. Типы и разновидности / А. И. Рудиченко, Я. Ю. Тимченко. – К. : Логос, 2011. – С. 88–94.
[37] Там само. С. 95.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Бутович М. *Зі споминів Сірожупанника // За державність. – 1938. – Зб. 9. – С. 9–17. Бутович М. Формування Сірої Дивізії у Володимирі-Волинському // За державність. – 1966. – Зб. 11. – С. 18–42.*

Богдалов А. *Прапори з колекції Музею визвольної боротьби України (м. Прага) в колекції НМІУ// Антон Богдалов. – Науковий вісник Національного музею історії України. Випуск 1. Частина перша (2016) / Scientific Herald of National Museum of Ukrainian History. Issue 1. Part 1 (2017). –С. 144–153.*

Волох С. *Рец. на: Різниченко В. Герб України (В справі українських національних емблємів) // Книгарь (Київ). – 1917. – Ч. 4 (грудень). – С. 198.*

Глечило А. *Утвердження українських національно-державних символів у 1917–1920 рр. //Андрій Гречило. – Військово-історичний альманах. Річник XIV, 2006 р.*

Гречило А. *Наш герб. Українські символи від княжих часів до сьогодення: альбом / А. Гречило; Ред. Б. Завітій. – Київ: Родовід, 2018. – 400 с.: іл.*

Гай-Нижник П. П. *Утвердження тризубу в офіційній символіці Української Народної Республіки та Української Держави доби Центральної Ради і Гетьманату (1917–1918 рр.) // Гілея. – 2018. – Вип. 131 (№ 4). – С. 21–29.*

Грушевський М. *Про гербові знаки України // Народня воля. – 1917. – № 101 (16 (3) вересня). Передрук у: Український національно-визвольний рух: березень-листопад 1917 року. – С. 744–745.*

Дубрівний П. *Сіра Дивізія і література до неї // Вісті комбатанта. – 1967. – Ч. 1. – С. 18–23.*

Жуков И. *Вислые печати князя Олега (Михаила) Свято – славича // Нумізматика і фалеристика. – № 2 (квітень–червень) 2011. – С. 22–23.*

Заклинський Б. *Що треба знати кождому українцеві? [Текст] / Б. Заклинський. – [Б. м.] : Богулавкнига, 1915. – Б. ц.*

Катехізм Українця. *Політично-агітаційна секція ч. 14. – К. 1917. – С. 21–22.*

Ковальчук М. *Битва двох революцій: Перша війна Української Народної Республіки з Радянської Росією. 1917–1918 рр. / НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. – Т. 1. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2015. – 608 с. С. 322–324.*

Румянцева В. В. *Эмблемы земель и гербы городов Левобережной Украины периода феодализма / Отв. ред. Ф. П. Шевченко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 95–96. – 128 с.*

Рудиченко А. И. *Награды и знаки национальных армий и правительств. Украина.*

УДК 069.02:394:“1943/1950”

Белоруссия. Литва *: Учредительные документы. Изготовление. Практика награждений. Типы и разновидности / А. И. Рудиченко, Я. Ю. Тимченко. – К. : Логос, 2011. – 432 с. : илл.*

Сухобокова О. *Культурно-просвітницька та педагогічна діяльність Н. Я. Григорієва / Сухобокова Ольга // Український історичний збірник. – 2006. – 9. – С. 157–172. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http:///resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe? Від 30.01.2022.*

Титулярник: *собрание портретов великих государей, печатей и гербов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://andcvet.narod.ru/BGK/tit/asd1.html#34 від 29.01.2022.*

Формування українських частин у Москві *// Газета «Извѣстія Петроградскаго совѣта рабочихъ и солдатскихъ депутатовъ» № 93 от 04.08.1917 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://shapkino.ru/375-1/5886-3856 від 24.01.2022.*

Чмир М. *Сірожупанна дивізія: до питання про знаки розрізнення//Микола Чмир [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vijsko.milua.org/Chmyr_sirozhupannyky.htm від 18.01.2021.*

Чмир М. *Що на кашкеті твоєму? // Народна армія. – 2007. [ел. ресурс] режим доступу: http://vijsko.milua.org/Chmyr_kokarda.htm від 24.01.2022.*

Світлана Сорокіна
завідувач сектора
«Археологія доби каменю-бронзи»
науково-дослідного відділу збереження фондів,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Оксана Завальна
старший науковий співробітник
сектора «Документально-речових фондів»
науково-дослідного відділу збереження фондів,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Svitlana Sorokina
Head of the department
department «Archaeology of Paleolithic-Bronze Age»
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine

Oksana Zavalna
Senior researcher
department «Documentary and Artifacts Collections»
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ ТА УМОВИ ПРАЦІ СПІВРОБІТНИКІВ ДЕРЖАВНОГО РЕСПУБЛІКАНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ У 1943–1950 РР.

ORGANIZTION OF WORK AND WORKING CONDITIONS IN THE STATE REPUBLICAN HISTORICAL MUSEUM (1943–1950)

Анотація

У 1943–1950 рр. Державний республіканський історичний музей потрапив у скрутне становище. Він майже повністю втратив колекції, опинився без власного приміщення і штату співробітників. Впродовж наступних п’яти років музей був відбудований із руїн, відновив експозиції і відкрив двері для відвідувачів. Робота музейників, які досягли значного результату в надто важких умовах, заслуговує на окрему увагу.

Ключові слова:

Державний республіканський історичний музей, Національний музей історії України

Abstract

In 1943–1950, the State Republican Historical Museum appeared in the difficult situation. The Museum almost completely lost its collections, premises, and staff. After the next five years, the Museum was rebuilt from ruins, renewed its exhibitions, and opened doors for public. The work of the museum staff, which achieved such a significant result, while working in too difficult conditions, deserves special attention.

Keywords:

the State Republican Historical Museum, the National Museum of the History of Ukraine

Історія Державного республіканського історичного музею (далі – ДРІМ) в перші повоєнні роки ще не привертала достатньої уваги дослідників. Цікава характеристика окремих аспектів роботи музею надана у статті А. В. Якубець[1]. Питання зміни структури музею розглянуто М. В. Оксенич[2]. Фондову роботу згаданого періоду досліджено у статті М. І. Савчук, С. А. Сорокіної, О. М. Завальної, Т. М. Радієвської[3]. Роботи, присвячені персоналіям співробітників, торкаються окремих питань музейного життя[4]. Проте багато аспектів історії музею все ще залишаються нерозкритими. На той момент заклад працював у надзвичайних умовах, а робота співробітників була щоденним подвигом.

Важлива інформація щодо діяльності музею міститься переважно у науковому архіві НМІУ, додаткова інформація наявна в ДАК і ЦДАВО України. Найбільше матеріалу подають накази директора ДРІМ. Особливої уваги заслуговують матеріали перевірок роботи музею 1946–1947 рр., які надають повний зріз його роботи в усій різноманітності аспектів. Яскраві спогади залишила Н. В. Лінка-Геппенер[5].

Етапи відновлення музею після окупації. Після завершення окупації музей опинився в важкому становищі – втратив власне приміщення, колекції та співробітників, таким чином, фактично був знищений. За перші роки свого існування він пройшов кілька етапів відновлення.

10.11.1943 р. музей офіційно відновив роботу під керівництвом в. о. директора І. В. Бондаря[6]. 24.03.1944 р. директором призначено Г. А. Миколаєнко. Згідно постанови РНК УРСР від 30.05.1944 р. музею передали сучасну будівлю по вул. Короленка (Володимирській), 2[7]. Влітку розпочався переїзд та перевезення музейного майна до нового приміщення, яке потребувало серйозного ремонту. Ремонт у загальних рисах вдалося закінчити наприкінці 1946 р. За результатами перевірок 1946–1947 рр. директора усунули від посади, а з 28.01.1947 р. в. о. директора призначили І. Я. Кирсу[8]. 25.04.1947 р. директором став А. П. Вікторов[9]. 2.07.1948 р. відбулася нова зміна керівництва, і призначили наступного директора Г. Я. Полешка[10].

У 1948 р. була завершена робота з інвентаризації основного масиву музейних колекцій та відкрито 6 відділів експозиції. Отже, на кінець року основна робота з відбудови музею була завершена. Це стало можливим завдяки відданій праці колективу, який зміг приблизно за п'ять років підняти музей із руїн, та побудувати на новому місці.

У 1949–1950 рр. робота проводилася у звичайному для музею режимі: підготовка екскурсій, прийом відвідувачів, відкриття виставок, невеличкі поточні ремонти. 1.06.1950 р. у зв'язку із раптовою смертю Г. Я. Полешка[11], виконуючим обов'язки директора знову став А. П. Вікторов[12].

Перші місяці роботи музею. Відновлення роботи відбулося в чужому приміщенні Музею Леніна (Володимирська, 57), де у 1942–1943 рр. розташовувався Крайовий музей до- і ранньої історії. 7.11.1943 р. Директор довоєнного ЦІМ І. В. Бондар з'явився у Києві з наміром відроди-

[1] Якубець А. Система управління музейною справою в УРСР (1945–1953 рр.) // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 1, част. друга. – Київ, 2016. – С. 160–165.
[2] Оксенич М. Еволюція структури Національного музею історії України та створення його фондів // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики / Ін-т історії України НАН України. – Вип. 12. – 2005.– С. 367–388.
[3] Савчук М. І., Сорокіна С. А., Завальна О. М., Радієвська Т. М. Фондова робота Державного історичного музею в м. Києві (1943–1950) // Науковий вісник Національного музею історії України. Матеріали Щорічної науково-практичної конференції (28–29 листопада 2019 р.) – Вип 6. – К., 2020. – С. 249–277.
[4] Павлова В. Надія Шендрик: сторінки життя // Науковий вісник Національного музею історії України. – 2016. – Вип. 1, част. друга. – С. 74–79; Шендрик Н. І. В. М. Герус: сторінки життя // Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи (матеріали ювілейної міжнародної науково-практичної конференції). – К., 1999. – С. 94–96; Радієвська Т., Якубенко О. Музейний відлік життя Тамари Григорівни Мовши Науковий вісник Національного музею історії України. – 2016. – № 1. – Т. 2. – С. 59–73.
[5] Києво-Печерська Лавра у часи Другої світової війни. Дослідження. Документи / Упоряд. Т. М. Себта, Р. І. Качан; Відп. ред. Г. В. Боряк; Ред. кол.: О. О. Маврін, Г. В. Папакін, С. В. Пивоваров, В. М. Піскун. НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського; Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник; Канадський інститут українських студій Альбертського університету. – Київ: "Видавець Олег Філюк", 2016. – С. 203–260.
[6] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 1, арк. 1.
[7] ДАК, ф. 1260-р, оп. 1, спр. 7, арк. 7.
[8] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 15.
[9] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 41.
[10] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 95.
[11] Шаповал С. М. Директор державного історичного музею Полешко Г. Я. та його польова книжка № 1/п військового командира 2-ої Донецької стрілецької дивізії військкомдива (за матеріалами Наукового архіву Національного музею історії України) // Науковий вісник Національного музею історії України: Зб. наук. пр. – Вип. 3. – Київ, 2018. – С. 318.
[12] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 8, арк. 70.

ти музей, і в тому приміщенні почали збиратися колишні співробітники музею.

З самого початку стало зрозуміло, що в цьому місці музей залишатися не може. Тому вже 15.11.1943 р. співробітники оглянули старі будівлі Центрального історичного музею на території Києво-Печерської лаври:

«1) Приміщення, в яких був розміщений Ц.І.М., корпуси №№ 2, 6, 7, 8, 9, 10, 29, 30, повністю зруйновані.

2) Барельєфи, що були на стінах 8-го корп. виколупані й заграбовані німцями (барельєфи X-го століття).

3) Щоб привести в повну непридатність на майбутнє в приміщенні 2-го корпуса зірвано кахельні плити, підлоги і тут же побито на шматки й зірвано мармурові підвіконники й вивезено.

4) Архітектурно-історичні будови XVIII ст., як корпуси № 3, 4, 11, 13 цілком зруйновано.

5) Велика церква Успіня зірвана повністю»[13].

Таким чином, колишні будівлі музею виявилася цілком непридатними для повернення. Залишалося лише чекати на нове приміщення, що надали наприкінці травня 1944 р. **(Рис. 1)**

Середина 1944 р. була зайнята переїздом і перевезенням майна на нову територію. Для цього 2.07.1944 р. відповідно до наказу призначили робочим днем.

Рис. 1.
ДРІМ, *середина 1940-х рр.*

[13] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 3, спр. 2, арк. 1.

Усім працівникам наказано з'явитися на роботу о 9 годині ранку і взяти участь у перевезенні[14]. На новому місці співробітники побачили непридатне для музею приміщення і захаращену територію. Тому одним із перших завдань стало прибирання. Зокрема, 29.06.1944 р. усьому колективу наукових та технічних працівників було наказали з 9.00 до 11.00 ранку очищати фундамент Десятинної церкви. Цю роботу проводити до повного очищення фундаменту[15]. Н. І. Шендрик згадувала, що археологи розчищали траншеї розкопів від сміття та бур'янів, також відганяли худобу, яку випасали місцеві мешканці[16].

Роботи на фундаментах проводились у наступні роки, зокрема консерваційні роботи, пов'язані з упорядкуванням території. Для цього 26.05.1946 р. зробили робочим днем із 8 години ранку до 5 вечора. Натомість вихідним днем оголосили 28 травня[17]. Проте місцеві жителі продовжували захаращувати територію. Так, у наказі від 26.12.1946 р. згадувалося нове забруднення: *«За останній час знову спостерігаються випадки, коли пожильці території Історичного заповідника (кол. Десятинної церкви) засорюють цю територію одбросами, не дивлячись на неодноразові попередження адміністрації музею, та на наявність відповідних місць. В останнє попереджую пожильців Історичного заповідника, що в разі повторення подібних випадків, винні будуть притягуватися до відповідальності через органи міліції Києва»*[18].

Територія навколо музею не була впорядкована, а вкрита буйною рослинністю. До того ж, співробітникам надавали можливість мати городи на території навколо музею[19]. **(Рис. 2)**

Рис. 2.
Г. А. Миколаєнко та М. Х. Кушко на території музею
(1946 р.)

[14] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 2, арк. 30.
[15] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 2, арк. 27.
[16] Павлова В. Надія Шендрик ... – С. 75.
[17] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 50.
[18] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 130.
[19] Павлова В. Надія Шендрик ... – С. 75.

Крім очищення території важливим завданням став ремонт будівлі, без якого була неможлива ніяка подальша робота.

Ремонт. Закінчення ремонту стало важливою умовою всієї подальшої роботи. Це дозволяло нормально розмістити колекції та відкрити експозиційні зали. З іншого боку, відсутність ремонту створювала важкі умови праці, зокрема – низькі температури у приміщенні взимку.

Спочатку закінчити ремонт нової будівлі музею планували 1.09.1944 р., але тоді роботи навіть не розпочалися. У зв'язку з наказом РНК від 29.08.1945 р. про відкриття ДРІМ директор Г. А. Миколаєнко наказала терміново закінчити ремонт. Відповідальність за його проведення було покладено на директора по господарській частині С. Ф. Білоконя, який мав скласти договір із генеральним підрядником (Наркомжилградінбудом) та субпідрядниками (Укрнафтобуд, Енергозбут) не пізніше 4.10.1945 р. і щоденно доповідати про виконання графіку робіт та постачання матеріалів. І. В. Бондар мав довести до кінця справу ремонту парового опалення, водогону та каналізації[20]. Зрозуміло, що дуже стислі строки виконання не були дотримані. Вже 10.11.1945 р., з огляду на те, що будівельна організація так і не розпочала капітальний ремонт музею, а також, з приходом холодної погоди, директор наказала відремонтувати дві кімнати – канцелярію і одну кімнату на другому поверсі для роботи наукових співробітників[21]. Ймовірно, в тій самій відремонтованій кімнаті на другому поверсі з 27.12.1945 р. розмістилися відразу 5 відділів: «Соцбудівництво», «Україна XV–XIX ст. » та три археологічні[22].

Нарешті наказ від 5.04.1946 р. повідомляє про початок капітального ремонту будівлі: *«...вважати весь колектив співробітників Музею мобілізованим на виконання плану ремонту, що його провадить Трест монтажно-отделочних робіт, за договором, терміном закінчення до 15/VII-1946 р.»*[23]. Відповідальним за проведення ремонту, підготовку приміщення, забезпечення закриття експонатів від забруднення призначено заступника з господарської частини М. А. Ваймана.

Комісія по перевірці роботи музею восени 1946 р. відмічала, що директор музею Г. А. Миколаєнко і заступник директора по господарській частині М. А. Вайман провели значну роботу по забезпеченню будівельними матеріалами для ремонту приміщень музею. Разом із тим, темпи робіт по ремонту музею незадовільні, намічені строки виконання робіт не дотримуються. Якість виконаних робіт низька, про що свідчить переробка штукатурних робіт по 2–3 рази. Заступник директора по науковій частині І. В. Бондарь своєчасно не надав підряднику паспортів на фарбування стелі і стін, що значно уповільнило виконання робіт. Це призвело до того, що ремонт вчасно не закінчили. Комісія рекомендувала, до 20.10.1946 р. закінчити ремонтні роботи повністю[24], проте це не було здійснене.

У пояснювальній записці Г. А. Миколаєнко зазначала, чому музей не може бути відкритим до запланованої дати 6.11.1946 р. За її словами, для капітального ремонту музею було виділено 300 тис. крб., у той час як дефектний акт першої черги передбачав ремонтні роботи на суму 540 тис. крб. За 1946 р. було виконано робіт на 265 тис. крб. У результаті – відремонтований дах, поштукатурені та пофарбовані 4 поверхи будівлі, зняті перегородки та пробиті отвори між залами для правильного маршруту екскурсій, будівлю осклили, пофарбували вікна і двері. Залишалося необхідним відремонтувати підлогу підвального поверху, осклити другі рами першого і другого поверхів. Однак, були відсутні матеріали: скло і пиломатеріали для столярних робіт[25].

Акт ревізії роботи музею 17–28 січня 1947 р. зазначав, що ремонт в основному закінчений у 1946 р., але проведений неякісно. Такий стан приміщення не міг не позначитися на нормальній роботі наукових робітників та своєчасному відкритті експозиції. Опалювальна система взимку 1945–1946 рр. майже не працювала. Якщо у 1946 р. було спалено 109,2 тонни вугілля, 84,5 тонни торфу, 49 м³ дров, то в січні 1947 р. опалення зовсім припинили з технічних причин та несвоєчасного завозу палива. Тому, з огляду на відсутність опалення і низьку температуру, будь-яка творча робота наукових робітників стала неможливою[26].

З опаленням музею були пов'язані різні прикрі інциденти, зокрема з наказу директора дізнаємося: «*16 січня ц. р. [1947 р.] комендант музею т. Є.*[27] *та шофер Музею т. Р. перевозили з лісу паливо для Музею в кількості 3,5 метрів дров. До Музею приставлено було лише 2 метри, причому і комендант, і шофер віднеслись безгосподарно до своїх обов'язків: дрова були скинуті вночі прямо в сніг. На зауваження заступника директора по науковій частині т. Бондаря І. В. про недовезені дрова, шофер т. Р. образив лайкою брутальною т. Бондаря І. В.*»[28]. Недбалі співробітники отримали догани. Як виявляється, лаялися в музеї не тільки чоловіки. Зокрема, 25.09.47 р. комірниця отримала догану за невиконання розпоряджень помічника директора та «грубість»[29].

[20] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 85.
[21] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 102.
[22] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 127.
[23] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 26.
[24] ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1, спр. 75, арк. 141, 142.
[25] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 3, спр. 7, арк. 1.
[26] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-л, спр. б/н, арк. 32–39.
[27] Прізвища співробітників скорочено в публікації.
[28] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 6.
[29] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 121.

Дуже серйозно до питання опалення підійшов Г. Я. Полешко. Наказом від 22.10.1948 р., зважаючи на початок опалювального сезону і введенням у дію опалювальної системи після капітального ремонту, він наказав звільнити або перевести на інші посади кочегарів, які не мали відповідного диплому на право обслуговування котлів центрального опалення і не відповідали кваліфікації кочегара[30].

Додаткові ремонтні роботи продовжувалися і в наступні роки. **(Рис. 3)** Зокрема, 10.11.1947 р. А. П. Вікторов зазначав про необхідність господарській частині провести припасовку дверей і вікон, конопачення щілин, скління віконних рам та обклейку вікон папером[31].

Рис. 3. Співробітники музею на фоні будівлі в процесі ремонту, 1948–1949 рр.: *(зліва направо) М. Д. Мелащенко, Т. П. Каллаш (Нікітіна), В. М. Герус, Н. Я. Березовська*

Склад співробітників. Початковий склад співробітників музею, зафіксований наказом директора від 12.11.1943 р., становив 12 осіб, серед яких: директор, 8 наукових і 2 технічні працівники, а також, фотограф[32]. Серед них 8 осіб були співробітниками Крайового музею до- і ранньої історії, інші четверо – під час окупації в музеї не працювали[33].

Штат співробітників поступово збільшувався, особливо цьому процесу сприяло введення нового штатного розкладу 22.08.1944 р.[34], адже перші місяці музей працював за штатним розписом 1941 р.

Цікавий зріз роботи музею надає звіт комісії по перевірці[35]. У ньому йшлося про те, що на 21.09.1946 р. до штату музею входило 32 наукових працівники. Штатна одиниця вченого секретаря була заміщена заступником директора з господарської частини М. А. Вайманом, у той час як ставка заступника з господарської частини скорочена як вакантна.

Посади завідувачів секторів зайняті начальником з постачання і електромонтером. Серед наукових робітників переважала молодь із закінченою вищою освітою. Лише 5 осіб працювали в музеї більше п'яти років. На думку комісії, набір робітників проходив самостійно без глибокого вивчення людей, унаслідок чого туди потрапили люди, що не мали відповідної підготовки, або сумнівні особистості. Так, В. С. Мамонов, В. С. Парасунько, та Н. В. Лінка-Геппенер працювали в музеї під час окупації. Перші двоє дотримувалися «буржуазно-націоналістичних поглядів». Розробляючи експозиційний план відділу, вони намагалися протягти «буржуазно-націоналістичну концепцію школи Грушевського про безбуржуазність українського народу». Завідувач відділу історії Києві Ю. Ю. Павлович – старий, у музеї зовсім не буває і нічого не робить. З 65 осіб, що працюють в музеї, 33 – перебували на окупованій території. Розстановкою кадрів, на думку комісії перевірки, керівництво музею зовсім не займалося, не враховувалися здібності і знання робітників. Так, завідувач фондами В. І. Саїтов не мав достатньої підготовки для ведення наукової роботи, в роботі фондів не розбирався, і навести порядок в них не міг. «Підвищенням ідейно-політичного рівня» працівників ніхто не займався. Все це призвело до того, що в музеї мають місце «склоки» та «нездорові настрої окремих працівників».

Результати перевірки комісії надавали багато рекомендацій із приводу зміни посад конкретних співробітників. Деяких слушно пропонували перемістити через невідповідність посаді, відсутність профільної освіти та належного досвіду. Проте інших пропонували понизити в посаді через погляди або перебування на окупованій території. Зокрема хотіли звільнити В. С. Мамонова і В. С. Парасунька. Ю. Ю. Павловича намагалися звільнити через відсутність роботи, Н. В. Лінку-Гепенер – понизити із посади завідувача відділу до старшого наукового співробітника, а І. В. Бондаря – до головного зберігача фондів. Такий підхід демонстрував найгірший із можливих проявів тоталітарної системи, коли співробітник оцінювався на за результатами своєї праці, а за поглядами, або за фактом перебування на окупованій території. Тим більше, що рекомендації були несправедливі. З того ж документа випливає, що робота Н. В. Лінки-Геппенер з побудови експозиції була найкращою в музею. З інших джерел відомо, що В. С. Мамонов і В. С. Парасунько були віддані своїй етнографічній роботі. Ю. Ю. Павлович, хоча

[30] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 38.
[31] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 136.
[32] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 1, арк. 2.
[33] Савчук М. І., Сорокіна С. А., Завальна О. М., Радієвська Т. М. Фондова робота ... – С. 251, 252.
[34] ДАК, ф. р-1260, оп. 1, спр. 7., арк. 11.
[35] ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1., спр. 75, арк. 139–142.

на роботі з'являвся рідко, намалював для музею кілька серій малюнків[36], які й досі прикрашають експозицію НМІУ. Зауваження І. В. Бондарю і В. І. Саїтову, здавалося б, викликані недоліками в їхній роботі, але з їхніх біографій відомо: перший перебував в полоні, а потім на окупованій території, а другий – майже всю війну провів у таборах військовополонених за межами СРСР, що цілком могло були підставою для недовіри з боку керівництва.

Розпорядок дня і охорона музею. На початку роботи музею розпорядок робочого дня диктувався умовами відсутності електричного освітлення, і співробітникам доводилося орієнтуватися на світловий день. Н. В. Лінка-Геппенер у спогадах залишила опис свого трудового дня взимку 1944 р. Вона вставала о шостій ранку у темряві на дотик. Далі прибирала кімнату, топила піч, гріла вчорашній суп. На 9-ту ранку йшла на роботу до музею. До 5-ої вечора поверталася додому. Поки не стало темно колола дрова, набирала сніг у відро, щоб була вода. Потім варила суп і картоплю в мундирі, приправляючи невеличкою порцією цибулі. Надалі, вона працювала вдома, якщо не дуже втомилася (прала, подрібнювала ячмінь для каші). Спати лягала о 9-тій вечора[37]. За її свідченнями, половину робочого дня співробітники проводили на Хрещатику та інших районах, де розбирали купи цегли, каменю та сміття, щоб очистити місто від руїн[38].

У цей же час була організована охорона музею. 19.11.1943 р. встановили цілодобове чергування співробітників. Усі співробітники чергували з 9 до 16 години вдень. Уночі чергував двірник П. А. Червоненко[39], який проживав у будівлі.

Після переїзду до нового приміщення співробітники продовжували чергувати для охорони музею. У наказах зустрічаються затверджені списки вартових із наукових співробітників. Посилене вартування практикувалося під час державних свят. Відповідальний вартовий мав заносити в книгу обліку вартування по музею записи про хід вартування, та передавати цю книгу вченому секретареві або заступнику з наукової частини[40]. З наказів дізнаємося, що траплялися випадки порушення цих правил: *«Не дивлячись на неодноразове попередження про відповідальність за несення вартування за графіком, досі з боку відповідальних вартових трапляються випадки запізнення приходу на варту або зовсім не з'являються на варту»*[41]. Так у ніч із 12 на 13 лютого 1945 р. одна співробітниця не з'явилася на варту, утворивши «неприпустиме становище», залишивши на всю ніч музей без відповідального вартового. Співробітниці було об'явлено догану, а надалі обіцяли вживати найсуворіших адміністративних заходів[42]. Ще одна догана була винесена за залишення посту вартового без передачі наступнику[43].

18.01.1947 р. Г. А. Миколаєнко **(Рис. 4)** своїм наказом регламентувала робочий день співробітників, який мав тривати з 10.00 до 18.00. Науковим співробітникам було дозволена за необхідністю працювати після 18.00, але за окремим дозволом директора[44].

Рис. 4.
Г. А. Миколаєнко та М. Х. Кушко перед входом до музею в робочий день
(1946 р.)

За директора Г. Я. Полешка робочий день був трохи змінений і мав тривати з 10.00 до 18.30 з обідньою перервою в півгодини – 13.00–13.30[45]. Наступним кроком він також зробив реформаторське нововведення: починаючи з 13.05.1949 р. під час літнього екскурсійного сезону встановив години прийому відвідувачів з 12.00 до 20.00. За цим графіком мали працювати чергові екскурсоводи. Наглядач-касир працював із 11.00 до 19.00. Тим самим наказом встановлено вихідний день музею в середу. Бухгалтерія і господарча частина продовжували відпочивати у неділю[46]. Але з 14.05.1950 р. неділя стала вихідним днем і

[36] Серед них серія «Історія Києва», яка нараховувала близько 100 акварелей. (Литовченко А. В. Художник Ю. Ю. Павлович – відомий і невідомий // Праці центру пам'яткознавства: зб. наук. пр. – Вип. 31. – Київ, 2017.– С. 172).
[37] Києво-Печерська Лавра ... – С. 258.
[38] Києво-Печерська Лавра ... – С. 259.
[39] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 1, арк. 3.
[40] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 27.
[41] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 7.
[42] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 7.
[43] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 27.
[44] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 7.
[45] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 13.
[46] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 38.

для наукових працівників[47]. Прибиральниці мали працювати з 8.00 до 17.00 з обідньою перервою з 12.00 до 13.00[48].

10.08.1948 р. Г. Я. Полешко вперше поставив питання про можливість влаштування двох міліцейських постів для внутрішньої і зовнішньої охорони музею[49]. Проте певний час після цього нічні вартування продовжувалися. З 1.09.1948 р. співробітники мали вартувати з 20 години вечора до 7 години ранку. За це їм надавалася компенсація в дві години до закінчення робочого дня[50]. Наступне регулювання системи охорони музею встановлено наказом від 12.12.1948 р., у якому зазначено, що нічне чергування здійснюється двома особами одночасно, одним сторожем і вартовим із наукових співробітників, за спеціальним графіком, зокрема в дні свят і відпочинку. Але в якості компенсації тепер надавався відгул такої ж тривалості, що й вартування[51].

Великим полегшенням для наукових співробітників стало влаштування міліцейського поста. В наказі від 12.05.1949 р. повідомлялося: «В зв'язку з тим, що в Музеї встановлено круглодобовий міліцейський пост, вартування наукових робітників ВІДМІНЯЄТЬСЯ з ЦЬОГО ЧИСЛА»[52]. Щоправда, практика нічного вартування надалі зустрічається в святкові дні[53].

Порушення та стягнення. В документах зустрічаємо різні методи адміністративного впливу на співробітників, особливо поширеним серед яких були догани. Серед найбільш серйозних причин накладання адміністративних стягнень було недотримання строків виконання термінової роботи, як інвентаризація фондових колекцій, підготовка експозицій або екскурсій. 10.10.1947 р. фіксується перша догана за «безвідповідальне ставлення до збереження печатки, якою опечатується відділ»[54]. Але вже 6.11.1947 р. наказом директора були зняти адміністративні стягнення, накладені на співробітників, на честь 30-річчя Жовтневої революції[55].

Догани виносилися також за недбале ставлення до своїх обов'язків. Так, 16.02.1948 р. співробітниця отримала догану за те, що надто коротко заповнювала інвентарні картки, «не даючи наукового опису речі»[56]. Лише один раз серед інших провин згадується поява на роботі у нетверезому стані[57]. Іншій співробітниці було оголошено догану з попередженням, через те що під час її денного вартування 31.08.1944 р. було вкрадено 6 листів дахового заліза (складеного коло будинку музею)[58]. Проте найбільш поширеним порушенням музейного розпорядку, звичайно, були запізнення.

Суворим борцем за трудову дисципліну виявилася Г. А. Миколаєнко. Так, у наказі за 27.04.1945 р. зустрічаємо винесення суворої догани за запізнення на 15 хвилин[59]. В інших випадках співробітникам вдалося отримати лише зауваження[60]. Ще одна догана була виписана за запізнення на дві години після обіду[61].

У розглядуваний період врахування відвідування роботи співробітниками відбувалося не за допомогою розпису в журналах, а завдяки вивішування табельних номерів на спеціальній дошці: «*Не дивлячись на неодноразові нагадування про виконання правил обліку приходу на роботу та уходу після закінчення роботи, робітники Музею не додержуються цих правил, і табельні номери деякими робітниками не вішаються і не знімаються після роботи з дошки. [...] Цим товаришам виношу зауваження та попереджую всіх, що за невиконання правил обліку приходу на роботу та уходу з роботи будуть вживатися вирахування з зарплати, як за прогул, а після повторних випадків, справа передаватиметься до суду*»[62]. 25.11.1946 р. була проведена масштабна перевірка приходу на роботу співробітників, яка виявила, що відразу п'ять співробітників спізнилися на роботу. У наказі зазначалося, що секретарка, відповідальна за табельний облік, виконує свої обов'язки недбало. Деякі співробітники вчасно приходять на роботу, але не вішають номерки на дошку. Директор суворо попередила колектив, що виконання доручень музею має відбуватися лише з дозволу директора або її заступників. Несвоєчасна явка на роботу, навіть при виконанні завдань музею, але без відповідного дозволу, буде розглядатися як прогул. Секретарка має заповнювати табель приходу на роботу щоденно і подавати його директору. Також її зобов'язали приходити на роботу о 9.45, за 15 хвилин до початку роботи, щоб відкривати ящик із номерками, а закривати його необхідно о 10.00. Відкривати ящик увечері вона мала після 18.00 по дзвінку[63].

[47] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 8, арк. 78.
[48] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 63.
[49] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 74.
[50] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 63.
[51] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 7.
[52] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 38.
[53] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 8, арк. 84.
[54] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 128.
[55] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 135.
[56] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 144.
[57] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 101.
[58] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 2, арк. 45.
[59] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 17.
[60] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 20.
[61] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 38.
[62] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 21.
[63] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 122.

Облік особистої праці співробітника здійснювався за допомогою щоденників. Про них ми дізнаємося з наказу директора від 22.04.1946 р., в якому зазначалося: *«Не дивлячись на попередження, при перевірці щоденників роботи, як обліку праці, т. [...] не виконали мого розпорядження й не ведуть обліку своєї праці. Не мають щоденників. За невиконання розпорядження – виношу догану та пропоную налагодити облік в п'ятиденний термін»*[64]. Як виявилося у відділі «Велика Вітчизняна війна» щоденників обліку праці немає в жодного співробітника. Розробити форму такого щоденника було доручено І. В. Бондарю[65].

За директора А. П. Вікторова трапляються випадки звільнення за залишення роботи без повідомлення дирекції з наступною передачею справи до суду[66]. Діяльність А. П. Вікторова також погано позначився на можливостях співробітників вести дослідницьку роботу. Зокрема, в наказі від 23.05.1947 р. зазначалося: «*Серед наукових та технічних робітників Музею мають місце грубого порушення трудової дисципліни. Окремі робітники не ущільнюють свого робочого дня, марно витрачаючи години на невиправдані ходіння по місту під виглядом роботи в бібліотеках, архівах, інститутах і т. інш. [...] Наказую, науковим робітника Музею провадити свою роботу поза Музеєм (і інститутах, архівах, бібліотеках і т. інш.) лише за дозволом Зам. Директора по науковій частині тов. Бондаря І. В., відмічаючи щоразу і книзі у секретаря свій ухід та повернення*»[67]. Ймовірно, саме цей наказ обурив І. Г. Шовкопляса і Н. В. Лінку-Геппенер, які в доповідній записці скаржилися, що читання наукової літератури в робочий час, відвідування бібліотек та наукових закладів розглядається трохи не як порушення трудової дисципліни[68].

Воюючи за трудову дисципліну, директор Г. Я. Полешко звертає увагу навіть на п'ятихвилинні запізнення[69]. Також, він заборонив співробітникам вішати табельні номерки один за другого. Наказав, табельну дошку закривати рівно о 10.00 і на всіх співробітників, відсутніх на роботі, до 12.00 подавати рапорти з поясненням причин запізнення, або відсутності на роботі[70]. Зовсім розпустилися співробітники на початку 1948 р.: «За останній час трапляються випадки, коли окремі співробітники залишають роботу в службовий час в особистих справах без відому керівництва Музею, що є грубим порушення трудової дисципліни. Попереджаю, що в дальнішому за самовільний ухід з роботи на винних буду накладати суворе адміністративне стягнення»[71].

Г. Я. Полешко буквально «переслідував» одну співробітницю, яку він спочатку звільнив, але їй вдалося поновитися на роботі. Директор пильно слідкував за її запізненнями. В наказі від 27.05.1949 р. зазначалося, що вона запізнилася на роботу 19 березня на 5 хвилин, 25 квітня – на 10 хвилин, 24 травня – на 5 хвилин, а 27 травня – на 4 хвилини. За таке систематичне порушення трудової дисципліни її було понижено в посаді на 3 місяці і попереджено про можливе звільнення як злісного прогульника[72].

Не відрізнялися старанністю і наукові співробітники, затримуючи строки здачі наукових робіт. Так, наказ від 4.12.1950 р. повідомляв: *«Не дивлячись на неодноразові нагадування науковим робітникам про передачу закінчених наукових робіт в наукову частину для надрукування, деякі наукові робітники досі своїх робіт не здали. Пропоную до 10.12.1950 р. всім науковим робітникам здати свої роботи в наукову частину»*[73].

Умови праці співробітників та зберігання фондових колекцій. Безпосередньо після завершення окупації, умови життя і праці були вкрай тяжкими. Місто лежало у руїнах. Ще на початку січня 1944 р. продовжувалися бомбардування Києва. За свідченням Н. В. Лінки-Геппенер в місті не було ані води, ані світла. Всюди були руїни, пожежі, згарища, купи уламків та сміття[74]. 11.01.1944 р. запрацював водопровід, що дало можливість мити посуд, прати та митися. У музеї працювати було важко, адже він не опалювався[75]. Нова будівля музею також не опалювалася. 6–7 осіб тіснилися в одній кімнаті, де стояла залізна пічка[76]. Оскільки опалення і надалі не працювало, 8.12.1945 р. директор наказала: *«В зв'язку з тим, що не закінчено ремонт будинку Музею, умови роботи дуже важкі, видати робітникам музею матеріал і вату на теплі спецівки з розрахунку: на жінок по 6 метрів матеріалу та ¾ кг вати, на чоловіків 6 ½ метрів матеріалу та ¾ кг вати"*[77].

Під час перевірки роботи музею 1946 р. окрему довідку про стан фондів ДРІМ склав директор Державного музею Т. Г. Шевченка М. І. Мацапура, який надав подробиці того, як стан ремонту впливав на умови

[64] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 35.
[65] Традиція обліку праці музейного співробітника за допомогою щоденника сягає довоєнних часів. Відомий опублікований робочий щоденник С. С. Магури з фіксацією виконаної роботи в Археологічному музеї ВУАН (Яненко А. Щоденник наукового робітника Археологічного музею ВУАН С. С. Магури в контексті інституціональної історії археології міжвоєнного періоду // Археологія і фортифікація України. – Кам'янець-Подільський, 2014. – С. 373–379). Ведення щоденників обліку праці зберігалося в НМІУ серед старих співробітників до останнього часу.
[66] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 77.
[67] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 55.
[68] Михайлова Н. Р. Історичний музей у 1948 році очима археологів // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 2. – 2017. – С. 176.
[69] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 13.
[70] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 13.
[71] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 143.
[72] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 46.
[73] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 8, арк. 7, 9.
[74] Києво-Печерська Лавра ... – С. 258.
[75] Там само. – С. 259.
[76] Там само.

праці[78]. М. І. Мацапура розділив фонди на історичні, археологічні та етнографічні відділи. За його характеристикою, фонди першого відділу розташовані на першому поверсі в одній кімнаті. У цьому сховищі зберігаються предмети живопису, графіки, скульптури, рукописні та архівні документи, предмети художньої промисловості (меблі, кераміка, тканини, озброєння, шоломі, лати) та ін. Для розміщення живопису й графіки виготовлені тимчасові стелажі. Хоча вони мають примітивний характер, все одно здатні забезпечити збереженість експонатів. Графічні матеріали частково розташовані на стелажах, а частково – в папках. Негативи і фотографії зберігаються у шафах. Фотографії покладені у картотечні шухляди, негативи – у коробки, і ще не упорядковані.

Фондосховище має п'ять великих вікон, частина з яких засклена, а частина – забита фанерою. Решітки або внутрішні віконниці повністю відсутні. Проте приміщення сухе, тому псування експонатів від вологості не помічене. Приладів для визначення вологості і температури немає, їх необхідно терміново придбати і завести щоденник обліку температури та вологості. Мацапура радив виділити для цього відділу ще одне приміщення, оскільки існуюче перевантажене різноманітними експонатами. Наявні лише одні дерев'яні двері. Вони опечатуються печаткою, яку ввечері здавали охороні, а зранку її приймав завідувач фондів. Ніяких документів про здачу та приймання не велося.

Відділ «Докласового суспільства» знаходився у віданні завідувача відділу І. Г. Шовкопляса, безпосередньо фондами відділу займалася науковий співробітник Т. Г. Мовша. Фонди знаходилися в одній подвійній кімнаті першого поверху, в якій наявні два вікна, розташовані зверху під стелею. На стінах під вікнами помітна значна сирість. Кімната заставлена стелажами. В кожній комірці розташовані кілька поверхів ящиків із археологічними матеріалами. Умови для роботи співробітників у цьому приміщенні визнані незадовільними. Частина матеріалів знаходилася у підвальному приміщенні, яке не було пристосоване для зберігання, тим більше для роботи. Значна кількість матеріалів не інвентаризована. Облік цих матеріалів представляв собою дуже важке завдання, тому що під час війни було багато переміщень колекцій, матеріали змішалися, переплуталися та їх було дуже важко розібрати. Висновок полягав в тому, що необхідно розширити приміщення і створити для наукових співробітників прийнятні умови праці.

У відділі «Скіфії та Причорноморських колоній» працювали дві особи – старший науковий співробітник А. І. Рассадович та науковий співробітник Л. М. Романюк. Новопризначений завідувач відділу І. В. Фабріціус **(Рис. 5)** ще не приступила до роботи. Фонди відділу розташовані в одній кімнаті першого поверху. Приміщення просторе, світле, а розміри його на даний момент цілком достатні. Кімната кутова і має хороше освітлення. У приміщенні розташовані три стелажі, на яких міститься археологічний матеріал. Стелажів встановлено недостатньо, велика кількість предметів лежала на столах і підлозі. Звертав на себе увагу помітний безлад у розміщенні матеріалу. Робітники відділу пояснили, що на той момент відбувався ремонт опалювальної системи, це викликало тимчасовий безлад і засміченість покидьками ремонту.

Рис. 5.
Г. А. Миколаєнко та І. В. Фабріціус
(1940-ві рр.)

У фондах відділу «Київської Русі» працювали три особи: завідувач Н. В. Лінка-Геппенер, старший науковий співробітник З. А. Володченко, науковий співробітник Н. І. Шендрик. Фонди розміщені в одній кімнаті першого поверху. Кімната велика, але не може забезпечити належного зберігання матеріалу. Наявні чотири вікна, які досі не засклені. В приміщенні холодно, вітряно, брудно та запорошено пилом. Загальний ремонт не був здійснений. Після ремонту системи опалення стіни ще не було закладено.

Частина експонатів знаходилася в ящиках та на чотирьох стелажах. Останніх не вистачало навіть для половини експонатів відділу. Вся середина кімнати була заставлена ящиками з матеріалами. Посередині стояв стіл, заставлений ящиками з експонатами і самими експонатами. Помітні великі скупчення матеріалів та нагромадження

[77] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 114
[78] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1, спр. 17а, арк. 8–29.

їх. Завідувач відділу пояснила це перекиданням матеріалу з експозиційних приміщень і назад до сховища через ремонт всередині будівлі. Н. В. Лінка-Геппенер пояснила, що заінвентаризовано близько 50 % матеріалів відділу. У висновках рекомендували засклити вікна та утеплили приміщення, щоб не дуло з щілин, тим самим створити мінімальні умови для роботи наукових співробітників.

Штат відділу етнографії складався з трьох осіб: завідувача В. С. Мамонова, старшого наукового співробітника В. С. Парасунька, та наукового співробітника О. А. Шевцової. Фонд відділу частково розміщено у великій світлій кімнаті третього поверху, де планували влаштувати експозицію матеріалів відділу. Друга суміжна кімната, відведена під експозицію відділу, ще ремонтувалася. Основна частина фонду знаходилася у напівпідвальному приміщенні в одній кімнаті. У приміщенні було напівтемно, адже вікна забиті. Там нарахували шість стелажів, на яких розмістилися експонати, але їх не вистачало, тому частина була нагромаджена на підлозі.

Крім цих п'яти фондосховищ в музеї було ще одне, в якому зосереджені найбільш унікальні та найбільш цінні, як в історичному, так і матеріальному плані експонати. Завідував цими фондами безпосередньо заступник директора з наукової частини І. В. Бондар. Під це сховище була відведена кімната на другому поверсі музею, яка одночасно вважалася кабінетом заступника директора. Ця кімната мала два великі вікна, які виходили на фасад і були захищені залізними решітками, та одні двері, що вели до коридору основного вхідного вестибюля. Двері були оббиті залізом, зачинялися на внутрішній та навісний замки. Їх опечатували і охороняли звичайні охоронці. Приміщення було заставлене шафами, в яких зберігалися різні експонати: зброя, архівні документи, рукописні матеріали, тканини, нумізматика, цінні експонати історичного і археологічного значення з дорогоцінних металів, речі культового призначення, художньої промисловості, історично-побутового призначення. В сховищі був один сейф, в якому зберігалися найбільш цінні експонати. Оскільки більше сейфів, шаф і стелажів спеціального призначення більше не було, це приміщення могло використовуватися для подібних цілей лише тимчасово, тому музей готував спеціальну кімнату на першому поверсі. Інвентарних книг не було, інвентарні картки не складалися. Працівників, що допомагали в обробці цих експонатів І. В. Бондар не мав, а він сам не мав часу для роботи над ними.

Таким чином, довідка М. І. Мацапури надає найбільш яскраву характеристику умовам праці музейників.

Крім фондів велике значення мала бібліотека. 23.05.1947 р. було наказано створити комісію, для огляду музейної бібліотеки на предмет вилучення шкідливої і ворожої літератури[79]. Наказ від 29.11.1948 р. встановлював порядок користування іноземною літературою. Іноземною літературою наукові співробітники могли користуватися лише в приміщенні бібліотеки. Видавати такі книжки можна було лише за особистим дозволом директора. Стороннім особам користуватися бібліотекою категорично заборонили. На літературу з нових надходжень мав бути складений акт відповідною комісією і надісланий до Облліту[80].

Експозиційна робота. В серпні 1945 р. РНК УРСР було видано наказ про відкриття ДРІМ. На виконання цього наказу, директор Г. А. Миколаєнко видала свій наказ від 2.10.1945 р. згідно з яким до 5.12.1945 р. планувалося відкрити експозиції відділів «Докласове суспільство» (відповідальний І. Г. Шовкопляс), «Скіфії та грецьких колоній Північного Причорномор'я» (Є. В. Старосільська), «Київська Русь» (Н. В. Лінка-Геппенер), виставки «Велика вітчизняна війна» (А. П. Попенко) та етнографічна (В. С. Мамонов). До 15.10.1945 р. необхідно було подати експозиційні плани І. В. Бондарю[81]. Запропоновані строки виявилися нереалістичними.

На 1946 р. перед музеєм було поставлене завдання відкриття експозиції трьох відділів: «Докласове суспільство», «Скіфія та грецьких міст Північного Причорномор'я», «Київська Русь» і виставок «Київ у Великій Вітчизняній війні» та етнографії.

Матеріали перевірки 1946 р. викладали наступне[82]. Протягом року всі відділи займалися розробкою експозиційних планів. Проте ряд відділів, такі як «Історія Києва» та «Соціалістичне будівництво», до цього часу навіть не розпочали їхню підготовку. Із запланованих до відкриття 3-х відділів і двох виставок повністю закінчили розробку планів і матеріалів для експозиції лише два відділи: «Докласове суспільство» та «Київська Русь», вони в основному готові до відкриття. Відділ «Скіфії» до відкриття не готовий, адже експонати по експозиційному плану не підібрані, тексти анотацій і етикеток не підготовлені, обладнання відсутнє. Ще гірша ситуація склалася у відділах, присвячених новітній історії. Зокрема, зовсім не готовий до відкриття відділ «Велика Вітчизняна війна». Зазначалося, що керівництво музею недооцінило важливості розділу і не вжило заходів для його розробки, адже експозиційне обладнання (вітрини, шафи, підставки) відсутнє, етикетки, тексти й анотації не виготовлені. До відділу «Київська Русь» долучили двох наукових співробітників з інших відділів, хоча вкрай важливо

[79] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 40.
[80] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 16.
[81] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 85.
[82] ЦДАВО України, ф. 4762, оп. 1, спр. 75, арк. 142

було підсилити саме відділ війни. У відділі етнографії В. С. Мамонов і В. С. Парасунько припустилися «грубих політичних помилок», адже намагалися протягти «буржуазно-націоналістичне тлумачення безбуржуазності українського народу» та не показали «класове розшарування дореволюційного села». Тому експозиційний план не був затверджений і до організації експозиції не допущений. На думку комісії, ситуація склалася через відсутність постійного контролю з боку керівництва, які довірилися «сумнівним особам».

Відділи, які не планувалося відкрити у 1946 р. знаходилися ще в гіршому стані. Відділ масово-політичної роботи за 9 місяців роботи організував 35 екскурсій містом і 7 лекцій, обслугував 1467 осіб. Відділ не розробив плану роботи, працював за заявками шкіл та військових частин. Пересувних виставок не організовував, путівник по місту не розробив, тому з роботою не впорався.

За результатами перевірки 1946 р. музею запропоновано відкрити заплановані відділи експозиції до 3-ї річниці звільнення Києва і 29-ї річниці Жовтневої революції.

Акт ревізії роботи музею 17–28 січня 1947 р. відмічав, що відділ «Докласового суспільства» вже закінчив монтування основних розділів експозиції. Співробітники відділу «Скіфії» опинилися в скрутному становищі через відсутність експонатів, але вони знайшли можливість поповнити зібрання музею на 1200 одиниць шляхом придбання, участі в експедиціях та з інших музеїв України. Проведено монтаж експозиції. На момент обстеження відділ міг бути прийнятий до відкриття за винятком окремих дрібних недоробок. Відділом «Київська Русь» відібрано для експозиції понад 5 тис. експонатів і експозиція готова до відкриття. Відділу «Велика Вітчизняна війна» досі бракує устаткування і експонатів, хоча завідувач А. П. Попенко зібрала багато предметів у експедиціях. Відділ етнографії після звільнення В. С. Мамонова і В. С. Парасунька фактично не існує. Інші відділи, присвячені історії України, ведуть роботу на недостатньо високому рівні. Збір експонатів ведеться повільно, тематико-експозиційні плани або не готові, або ще не затверджені.

Матеріали перевірок вдало доповнює доповідна записка І. Г. Шовкопляса **(Рис. 6)** і Н. В. Лінки-Геппенер 1948 р., які розповідають про перепони, що ставив перед ними Комітет у справах культурно-освітніх установ, адже керуючий орган не дозволяв відкрити археологічну експозицію без експозиції сучасних подій, у той час як археологічні відділи були готові до відкриття вже на кінець 1946 р.[83]

Рис. 6.
І. Г. Шовкопляс в експозиції відділу «Докласове суспільство»
(1940-ві рр.)

Для посилення роботи відділів, що не встигали, практикувалося переведення співробітників до інших відділів. Зокрема, з 19.08.1947 р. І. Г. Шовкопляса прикріпили до відділу «Велика Вітчизняна війна» для закінчення монтажу експозиції[84].

У 1948 р. до святкування 31 роковин Жовтневої революції експозиція нарешті була відкрита. **(Рис. 7)** Готова частина складала 75% всієї запланованої експозиції музею. Співробітникам за сумлінну працю була винесена подяка із занесенням в особову справу[85].

Рис. 7.
Співробітники археологічних відділів в експозиції: (зліва направо) І. Г. Шовкопляс, Н. І. Шендрик, Г. М. Василенко (Шовкопляс), С. Р. Піваковська (Кілієвич) *(1940-ві рр.)*

[83] Михайлова Н. Р. Історичний музей ... – С. 175.
[84] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 104.
[85] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 31, 32.

В експозиційній роботі траплятися курйозні випадки, документи повідомляють: «*27 липня 1948 р. під час переведення по експозиції Музею екскурсії Херсонської середньої школи було викрадено у відділі "Скіфії" 4 наконечники стріл і 4 кістяні проколки та у відділі "Київської Русі" – 2 риболовні крючки і 3 бойові гірки. Після роз'яснення екскурсантам значення експонатів для радянської науки всі вкрадені речі були повернуті*»[86].

Вже в 1949 р. у новій експозиції дирекція спостерігала певні недоліки. Зокрема, зазначалося, що в археологічних відділах експозиції «*[...] багато етикеток покоробились і вицвіли, деякі фото неохайно положені або приколоті до стіни, приліплені пластиліном, тощо. [...] всі етикетки повинні бути чіткі і акуратно положені під скло, або прикріплені гвіздочками. Не повинно бути зігнутих гвіздків і ржавих кнопок і т. інш. За невиконання цього наказу, винних буду притягувати до суворої відповідальності*»[87].

Незважаючи на деякі недоліки, відкриття більшої частини експозиції стало значним досягненням колективу музею.

Харчування співробітників. Забезпечення співробітників продуктами відбувалося завдяки отриманню хлібних карток. Співробітникам видавали 500 грамів хліба щодня. З 1.02.1944 р. 300 грамів хліба почали отримували родичі співробітників. Із 18.02.1944 р. почали видавати продовольчі картки на олію, яйця, крупи, борошно, цукор[88]. Уповноваженою з отримання карток у музеї була Н. В. Лінка-Геппенер, проте з 19.05.1944 р. її місце зайняла О. У. Тимофієва. 22.05.1945 р. відповідальність за хлібні та продуктові картки була передана касиру музею М. П. Маєвській[89]. Із 12.06.1945 р. за хлібні картки почала відповідати О. Л. Білець. Згадується наявність в музеї також літерних карток, за які зазвичай відповідала інша особа, лише співробітниця О. Л. Білець відала всіма видами карток одночасно. 31.12.1947 р. напередодні нового року директор А. П. Вікторов, вітаючи співробітників із днем ударника, перераховував успіхи країни, серед яких згадував відміну карток на продовольчі та промислові товари[90].

Житлові умови співробітників. Із документів відомо, що частина співробітників проживала у будинках на території музею. Прописко̀ю таких мешканців певний час відала Є. П. Зозуля[91], яка виконувала обов'язки комірниці або коменданта.

У 1946 р. трест «Табаксировина» звільнив будинок, який займав на території музею. Вільне приміщення було використане як житло-

[86] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 144.
[87] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 18.
[88] Києво-Печерська Лавра ... – С. 259.
[89] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3, арк. 31.
[90] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 155.
[91] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 44.

ве. Зокрема, одна з кімнат із кухнею в лівій частині будинку була надана заступнику з адміністративно-господарчої частини М. А. Ваймана. Квартплата за проживання мала нараховуватися бухгалтерією на загальних підставах. Праву частину будинку віддали для проживання заступнику голови Комітету в справах культурно-освітніх установ при Раді міністрів УРСР[92]. У підвальному приміщенні того ж будинку поселили ще двох співробітників музею[93]. У двох флігелях, розташованих справа від вхідних воріт було наказано організувати гуртожиток для кочегарів і охоронців. У лівому флігелі розмістили прибиральниць[94]. Ще одне приміщення, звільнене трестом, із двох кімнат і кухні, віддали для проживання завідувачу відділу А. П. Попенко[95].

Втрата роботи в Музеї загрожувала і втратою житла. Зокрема, згаданого вище лайливого водія, попередили не тільки про можливе звільнення, але й про виселення з приміщення музею[96]. Траплялися й інші випадки, коли співробітники не виселялися у місячний термін, тоді подавалося клопотання до прокуратури про адміністративне виселення[97]. Так, 14.03.1947 р. за результатами ревізії 1947 р., звільнили заступнка директора з господарської частини М. А. Ваймана, якому наказали повернути музею житлову площу до 15.04.1947 р. Проте виселяти його довелося за допомогою прокуратури.

Лише в 1949 р. при директорові Г. Я. Полешку була проведена інвентаризація будівель на музейній території і подане клопотання про реєстрацію права володіння у Міськжитлоуправі. Тоді ж почали збирати відомості про мешканців, що не працюють у музеї, щодо виселення[98]

Особисте життя співробітників. Робота музею розпочиналася в часи, коли багато сімей були роз'єднані. В 1944 р. співробітники почали отримувати звістки від родичів, що опинилися в евакуації. Зокрема, Н. В. Лінка-Геппенер отримала телеграму від сестри, що її чоловік живий і працює в Саратові.

Як відомо з документів, у штаті музею переважала молодь. Серед них було багато молодих дівчат, які прийшли працювати до музею у 1944–1945 рр. Перші роки вони присвятили освоєнню музейної справи та ознайомленню з науковою діяльністю. Проте інтенсивна робота по відбудові музею не заважала особистому життю. Впродовж 1946–1949 рр. спостерігається зміна прізвищ молодих співробітниць. Так, Стефанія

[92] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 88.
[93] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 91.
[94] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 94.
[95] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 119.
[96] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5, арк. 6.
[97] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 17.
[98] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 17.

Піваковська стала С. Р. Кілієвич, у майбутньому відомою археологинею. Людмила Меляницька стала Л. М. Романюк, з часом – знаною музейницею. Саме тоді у музеї працювало небагато неодружених чоловіків, але деякі знайшли свою долю безпосередньо під час роботи. Так, в 1946 р. одружилися співробітники археологічних відділів І. Г Шовкопляс і Г. М. Василенко[99]. **(Рис. 8)**

Рис. 8. Співробітники археологічних відділів в неформальній обстановці 21.04.1947 р.: (зліва направо) – С. Р. Піваковська (Кілієвич), І. Г. Шовкопляс, Г. М. Василенко (Шовкопляс), Н. І. Шендрик

Суха мова наказів здатна розповідати романтичні історії. Зокрема, наказ від 14.02.1949 р. повідомляє, що деякі співробітники порушують трудову дисципліну: « *[...] вішають табельні номерки один за другого (так 9/II т. Шендрик повісила табельний номерок за т. Геруса, мотивуючи тим, що він іде слідом за нею, на відділенні одної хвилини ходьби до Музею)*»[100]. Н. І. Шендрик та В. М. Герус одружилися і прожили разом 50 років, весь цей час працюючи в музеї[101].

Охорона здоров'я та пожежна безпека. В документах музею майже немає інформації, як співробітники дбали про своє здоров'я. Єдиний випадок стосується обов'язкової вакцинації проти епідемії тифу. Наказ від 25.03.1950 р. наголошував: «*Щоб запобігти епідемічних захворювань, на підставі розпорядження Київської міської ради депутатів трудящих наказую: всім співробітникам музею зробити протитифозний укол – 28.03. ц. р. о 10 годині ранку. За ухилення від виконання цього наказу на винних будуть накладені суворі адмінстягнення, аж до звільнення з роботи*"[102].

Погано в музеї жилося курцям. Наказом від 31.10.1946 р. директор Г. А. Миколаєнко заборонила палити в музеї: «*Категорично заборонити палити цигарки в приміщеннях Музею, як співробітникам, так і відвідувачам Музею. Паління цигарок для співробітників дозволяється лише в туалетних кімнатах. За порушення цього наказу винні будуть притягатись до карної відповідальності*»[103].

Проблеми з протипожежною безпекою виникали і надалі. В наказі директора А. П. Вікторова від 18.02.1948 р. зазначалося, що співробітники палять у заборонених місцях, а недопалки кидають на підлогу. На кінець робочого дня ніхто не перевіряє, чи загасили печі, пожежний щит остаточно не устаткований, співробітники охорони не знають, що робити в разі виникнення пожежі. Цим наказом також призначалися відповідальні за протипожежний стан у кожному відділ музею[104].

Робота співробітників Державного республіканського історичного музею проходила у важких умовах нестачі елементарних речей, необхідних для підтримання життя. Не було достатньої кількості продуктів і промислових товарів, які поширювалися по картках. Важкі умови на робочому місці та необхідність працювати в неопалюваних приміщеннях гальмували виконання навіть першочергових завдань. Ставлення керуючих органів і чиновницького підходу дирекції створювали перешкоди для професійного зростання співробітників. Незважаючи на згадані недоліки, колектив музею досяг значних успіхів у вирішенні питань відбудови музею.

[99] Безкоровайна Ю. Г., Сорокіна С. А. Шовкопляс Ганна Михайлівна – археолог за покликом серця (до 100-річчя від дня народження) // Науковий вісник Національного музею історії України. Матеріали Щорічної науково-практичної конференції (2020 р.) – Вип 7. – К., 2021. – С. 68.
[100] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7, арк. 13.
[101] Павлова В. Надія Шендрик ... – С. 78.
[102] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 8, арк. 100.
[103] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4, арк. 108.
[104] НА НМІУ, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6, арк. 141.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

***ДАК**, ф. 1260-р, оп. 1, спр. 7.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1-л, спр. б/н.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 1.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 2.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 3.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 4.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 5.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 6.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 7.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1-"л", спр. 8.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 1, спр. 17а.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 3, спр. 2.*

***НА НМІУ**, ф. р-1260, оп. 3, спр. 7.*

***ЦДАВО України**, ф. 4762, оп. 1, спр. 75.*

***Безкоровайна Ю. Г., Сорокіна С. А.** Шовкопляс Ганна Михайлівна – археолог за покликом серця (до 100-річчя від дня народження) // Науковий вісник Національного музею історії України. Матеріали Щорічної науково-практичної конференції (2020 р.) – Вип 7. – К., 2021. – С. 67–84.*

***Києво-Печерська Лавра у часи Другої світової війни.** Дослідження. Документи / Упоряд. Т. М. Себта, Р. І. Качан; Відп. ред. Г. В. Боряк; Ред. кол.: О. О. Маврін, Г. В. Папакін, С. В. Пивоваров, В. М. Піскун. НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського; Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник; Канадський інститут українських студій Альбертського університету. – Київ: «Видавець Олег Філюк», 2016. – 1200 с.*

***Литовченко А. В.** Художник Ю. Ю. Павлович – відомий і невідомий // Праці центру пам'яткознавства: зб. наук. пр. – Вип. 31. – Київ, 2017.– С. 170–176.*

***Михайлова Н. Р.** Історичний музей у 1948 році очима археологів // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 2. – 2017. – С. 173–177.*

***Оксенич М.** Еволюція структури Національного музею історії України та створення його фондів // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики / Ін-т історії України НАН України. – Вип. 12. – 2005.– С. 367–388.*

***Павлова В.** Надія Шендрик: сторінки життя // Науковий вісник Національного музею історії України. – 2016. – Вип. 1, част. друга. – С. 74–79.*

***Радієвська Т., Якубенко О.** Музейний відлік життя Тамари Григорівни Мовші // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 1, част. друга. – 2016.– С. 59–73.*

***Савчук М. І., Сорокіна С. А., Завальна О. М., Радієвська Т. М.** Фондова робота Державного історичного музею в м. Києві (1943 – 1950) // Науковий вісник Національного музею історії України. Матеріали Щорічної науково-практичної конференції (28–29 листопада 2019 р.) – Вип 6. – К., 2020. – С. 249–277.*

***Шаповал С. М.** Директор державного історичного музею Полешко Г. Я. та його польова книжка № 1/п військового командира 2-ої Донецької стрілецької дивізії військкомдива (за матеріалами Наукового архіву Національного музею історії України) // Науковий вісник Національного музею історії України: Зб. наук. пр. – Вип. 3. – Київ, 2018. – С. 315–325.*

***Шендрик Н. І.** В. М. Герус: сторінки життя // Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи (матеріали ювілейної міжнародної науково-практичної конференції). – К., 1999. – С. 94–96.*

***Якубець А.** Система управління музейною справою в УРСР (1945–1953 рр.) // Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 1, част. друга. – Київ, 2016. – С. 160–165.*

***Яненко А.** Щоденник наукового робітника Археологічного музею ВУАН С. С. Магури в контексті інституціональної історії археології міжвоєнного періоду // Археологія і фортифікація України. – Кам'янець-Подільський, 2014. – С. 373–379.*

Олександр Хоменко
кандидат історичних наук,
завідувач сектору
«Музей Української революції 1917–1921 років»
відділу новітньої історії України,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Oleksandr Khomenko
Candidate of Historical Sciences (PhD),
Head of the Sector
«Museum of Ukrainian Revolution of 1917–1921»,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

КИЇВСЬКИЙ ПІДЦЕНЗУРНИЙ «КОБЗАР» 1894 РОКУ ВИДАННЯ В ЕКСПОЗИЦІЙНОМУ НАРАТИВІ «МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917–1921 РОКІВ»

KYIV CENSORED «KOBZAR» OF 1894 IN THE EXHIBITIONAL NARRATIVE OF THE «MUSEUM OF UKRAINIAN REVOLUTION OF 1917–1921»

Анотація
У статті досліджується представлене в експозиції сектору «Музей Української революції 1917–1921 років» відділу новітньої історії України НМІУ київське підцензурне видання «Кобзаря» Тараса Шевченка (1894). Аналітично узагальнено історико-культурний контекст його появи, акцентовано на інтегративній пов'язаності цього видання із загальною логікою процесів формування національної свідомості на Наддніпрянській Україні в 1890 х рр. З'ясовано участь у процесі підготовки до друку означеної книжки громадських та культурних діячів, пов'язаних із діяльністю київської Громади, – Ксенофонта Гамалія та Володимира Науменка. Узагальнено значення київського «Кобзаря» (1894) в логіці експозиційного наративу «Музею Української революції 1917–1921 років».

Ключові слова:
національний рух, «Кобзар», легальні форми культурної роботи, цензурні обмеження, закордонні видання.

Abstract
The article examines Kyiv censored edition of Taras Shevchenko's «Kobzar» (1894), which is represented in the exhibition of the Sector «Museum of Ukrainian Revolution of 1917–1921» of the department of modern history of Ukraine of the National Museum of the History of Ukraine. The historical and cultural context of its emergence has been analitically generalized. The emphasis is made on the integrative connection of this publication with the general logic of the processes of formation of national consciousness in the Dnieper Ukraine in the 1890s. The participation in the preparation for the book's publication of public and cultural figures connected with the activities of the Kyiv Hromada, Ksenofont Gamaliia and Volodymyr Naumenko, has been clarified. The significance of the Kyiv «Kobzar» (1894) in the logic of the exhibition narrative of the «Museum of the Ukrainian Revolution 1917–1921» is summarized.

Keywords:
national movement, «Kobzar», legal forms of cultural work, censorship restrictions, foreign publications.

Статтю присвячено осмисленню «модусів присутності» виданого в Києві 1894 р. підцензурного «Кобзаря» в логіці розгортання концепційного наративу експозиції сектору «Музей Української революції 1917–1921 років» відділу новітньої історії України НМІУ. Проаналізовано історико-культурний контекст появи цього видання поезій Тараса Шевченка у підросійській Україні. З'ясовано специфіку участі у процесі підготовки книжки відомих тогочасних громадських та культурних діячів – київського друкаря Франца Іогансона та відомого лікаря Ксенофонта Гамалія. Останній на прохання київських громадівців став номінальним видавцем часопису «Киевская Старина» і вважався юридичним власником прав на публікацію Шевченкових творів у Російській імперії. Концептуально узагальнено ту роль, яку, з огляду на безперервні цензурні заборони та майже цілковите припинення на теренах Наддніпрянщини легальної української політичної діяльності, відіграв означений підцензурний «Кобзар» у процесі становлення національної свідомості української інтелігенції на зламі XIX–XX ст.

Видавнича історія появи та подальших перевидань Шевченкового «Кобзаря» як універсальної збірки, що виявляє знаково-семіотичний код українства, стала предметом зацікавлення української науки вже на початку XX ст. 1903 р. в Одесі фундатор української бібліографії Михайло Комаров видав першу узагальнювальну працю з окресленої проблематики: «Т. Шевченко в литературе и искусстве: библиографический указатель материалов для изучения жизни и произведений Т. Шевченка»[1]. У його дослідженні подано інформацію про різні (як цензурні, так і не-

[1] Комаров М. Т. Шевченко в литературе и искусстве: библиографический указатель материалов для изучения жизни и произведений Т. Шевченка. – Одесса: Типография Е. И. Фесенко, 1903. – 140 с.

підцензурні, видрукувані поза межами Російської імперії) видання і «Кобзаря» цілком, і окремих Шевченкових творів. Розкрито зміст видань, наведено перелік найважливіших рецензій, які з'явилися на них, інколи додано й зауваги до певного історико-культурного контексту подій, пов'язаних із виходом цих книжок. Зацікавлення історією видання Шевченкових творів закономірно зросло в добу Української революції 1917–1921 рр. 1918 р. в лютневому випуску провідного українського критико-бібліографічного часопису «Книгарь» надрукували дві важливі статті з окресленої проблематики: «Без «Кобзаря»[2] Сергія Єфремова та «Історію Великої Книги»[3] Григорія Тисяченка (псевдонім бібліографа Григорія Саливона). Попри зумовлену специфікою доби публіцистичну тональність цих розвідок, вони містять важливий фактологічний матеріал, інтегруючи процес українського книгодрукування, зокрема, й факт появи київського підцензурного видання «Кобзаря» 1894 р., в загальний контекст формування на зламі XIX–XX ст. української національної ідентичності. Важливим внеском у концептуальне осмислення історії українського книгодрукування в Російській імперії (зокрема, й історії появи різних видань «Кобзаря») стала опублікована у «Бібліологічних вістях» за 1926 р. ґрунтовна праця Сергія Єфремова «В тісних рамцях»[4]. На західних теренах України 1938 р. цю тему висвітлив Володимир Дорошенко у «Бібліографічному покажчику творів Т. Шевченка»[5] – праці, досить сумлінно й солідно укладеній, як на свій час. Серед досліджень останнього часу, автори яких зосереджуються на історичній специфіці українського книговидання в межах підросійської України другої половини XIX – початку XX ст., опертям на солідну джерельну базу вирізняються монографія Сергія Петрова «Книжкова справа в Києві: 1861–1917»[6] (тут подано важливу інформацію про кількість виданих у Києві у першій половині 1890 х рр. українських книг та про тематику тогочасного книговидання) та доповнене розгорнутими примітками бібліографічне дослідження «"Кобзар" Т. Г. Шевченка у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського»[7].

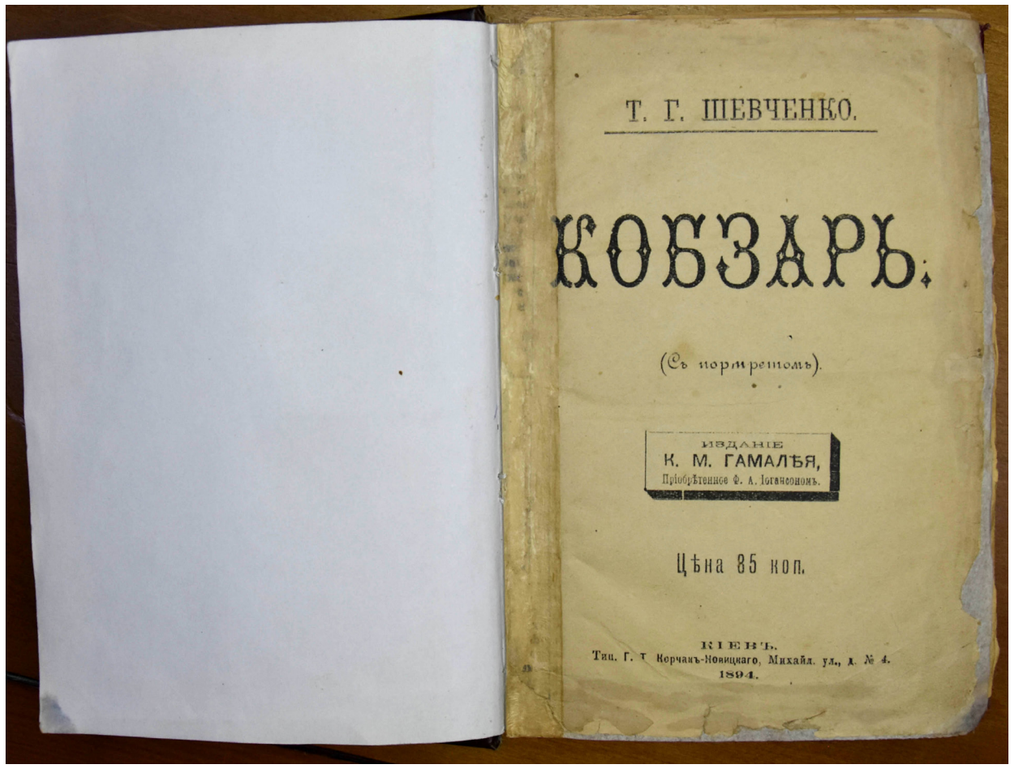
Попри те, що видавничій історії «Кобзаря» присвячена численна література, перші його видання в Києві (представлений у експозиції «Музею Української революції 1917–1921 років» київський «Кобзар» 1894 р.

[2] Єфремов С. Без «Кобзаря» // Книгарь. – 1918. – № 2. – С. 297–299.
[3] Тисяченко Г. Історія Великої Книги // Книгарь. – 1918. – № 2. – С. 300–308.
[4] Єфремов С. В тісних рамцях // Бібліологічні вісті. – Київ: Український науковий інститут книгознавства, 1926. – № 2. – С. 40–67.
[5] Дорошенко В. Бібліографічний покажчик творів Т. Шевченка. – Львів: Друкарня НТШ, 1938. – 350 с.
[6] Петров С. Книжкова справа в Києві: 1861–1917. – Київ: ЕксОб, 2002. – 344 с.
[7] Бєляєва Л., Войченко І. «Кобзар» Т. Г. Шевченка у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: бібліографічне дослідження. – Київ: Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 2014. – 864 с.

належить саме до такого типу видань) і нині практично залишаються поза дослідницькою увагою. Такій знеохоті сприяла думка про те, що ці книжки дуже жорстко цензуровані, з них було вилучено майже всі антиімперські та гостро соціальні Шевченкові твори, з огляду на що на поступ українського руху вони мали незначний вплив.

Пропонована стаття, в якій вихід означеного видання «Кобзаря» розглядається крізь його зв'язок із процесами формування національної свідомості у підросійській Україні на зламі XIX–XX ст., заповнює важливу лакуну як у вивченні історії нашого книгодрукування, так і в концептуальному осмисленні ролі та місця легальних методів діяльності, які використовували в Києві українські громадсько-культурні діячі для пробудження свідомості тогочасного суспільства. Вже сам факт тривалого та постійного попиту на «Кобзар» в умовах, які склалися після Емського указу, став об'єктивним свідченням того, що Шевченкові ідеї стали поетичним клейнодом українства та квінтесенцією його ще не артикульованих, але від того не менш реальних політичних прагнень. Зрозуміло, що ні кілька петербурзьких видань «Кобзаря» 1860–1880 рр. (теж цензурованих), ні його празька та женевські публікації, які дуже незначними обсягами нелегально переправляли через кордон і поширювали серед обмеженого кола українських активістів, такого попиту задовольнити не могли. Тому й постала гостра потреба видати в Києві «Кобзар», що поширювався б легально, до того ж, у великій кількості копій. Зважаючи на те, що до київського видання «Кобзаря» 1894 р. був причетний не тільки друкар та книготорговець Франц Іогансон (він першим у Києві видав «Кобзар» 1889 р. та двічі – 1894 р.), а й видавець «Киевской Старины» (неформального друкованого органу київської «Старої громади») Ксенофонт Гамалій, можна стверднти, що для громадівців ця книжка у процесі національної розбудови стала досить вважливою віхою. Ще переконливіше на користь такого твердження свідчить те, що цей підданий жорсткому цензуруванню (а в тій ситуації твори поета легально інакше жодним чином у друці з'явитися не могли), але таки Шевченків «Кобзар», який вийшов дуже значним, як на ті часи, накладом, уже за рік майже розпродали: для київського книжкового ринку (і для російської влади у Києві) це було цілковитою несподіванкою. Тож із цього було зроблено відповідні висновки: коли наприкінці 1895 р. Ксенофонт Гамалій знову звернувся із клопотанням до цензури про перевидання «Кобзаря» в тому форматі, в якому він побачив світ 1894 р., то отримав категоричну відмову. Адже царські чиновники вже усвідомили, що навіть безневинні, як вони свого часу вважали, Шевченкові соціально-побутові поеми або ліричні поезії українці сприймають як революційну проповідь.

З огляду на це, пильна увага до експонованого в «Музеї Української революції 1917–1921 років» видання з повною назвою «Т. Г. Шевченко. Кобзарь (съ портретомъ). Изданіе К. М. Гамалѣя, пріобрѣтенное Ф. А. Іогансономъ. Цѣна 35 коп. Кіевъ. Тип. Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, Михайл[овская] ул., д. № 4. 1894» сприятиме цілісному та всеохопному усвідомленню комплексу тих причин, які за чверть сторіччя після появи у світі цієї книжки зумовили зародження великої Української революції в Києві.


Т. Г. ШЕВЧЕНКО.

КОБЗАРЬ.

(Съ портретомъ).

ИЗДАНІЕ
К. М. ГАМАЛѢЯ,
Пріобрѣтенное Ф. А. Іогансономъ.

Цѣна 35 коп.

КІЕВЪ.
Тип. Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, Михайл. ул., д. № 4.
1894.

Рис. 1.
Титульна сторінка київського підцензурного видання «Кобзаря».
1894 р.

Автор у своєму дослідженні має на меті зосередитися на кількох визначальних напрямках: 1) аналітично узагальнити історико-культурний контекст появи 1894 р. київського підцензурного видання «Кобзаря» та акцентувати на його інтегративній пов'язаності із загальною логікою розгортання процесів формування національної свідомості в Наддніпрянській Україні в 1890-х рр.; 2) простежити участь у процесі підготовки означеного видання тогочасних знаних київських громадських та культурних діячів – Ксенофонта Гамалія та Франца Іогансона; 3) концепційно окреслити значення згаданого видання «Кобзаря» в логіці експозиційного наративу «Музею Української революції 1917 – 1921 років».

Розпочатий першими днями київського березня 1917 р. процес українського державотворення невипадково називають «революцією з іменем Тараса Шевченка». Власне, в тій весні національного пробудження кожен новий крок освячувався його іменем і словом. «Перед лицем найкращого сина нашого народу, невмирущого Ґенія нашого слова, великого пророка нашого визволення присягнім в сю велику хвилю всі, як один муж: одностайно і однодушно всім стати на велике діло і не спочити і рук не спустити, доки не збудуємо тої автономної вільної України»[8], – журналіст першого у пореволюційному Києві українського часопису «Вісти з Української Центральної Ради» зафіксував слова, із якими Михайло Грушевський звернувся до учасників 100-тисячної демонстрації в Києві 19 березня 1917 р,, відомої в нашій історії як Перше українське свято Свободи. Незабаром у залі Купецького зібрання в Києві (нині Національна філармонія України) відбувся Всеукраїнський національний конгрес, який перетворив Центральну Раду із київської на загальноукраїнську організацію. 6 квітня 1917 р., першого ж дня його роботи, представники Селянської спілки внесли до зали засідань прапор із портретом Тараса Шевченка та написом: «Слава Невмирушому Кобзареві». Всі делегати піднялися та співали: «Як умру, то поховайте». Відтоді, як зазначає у «Споминах» Михайло Грушевський, «Заповіт» став «гімном Центральної Ради»[9], його часто виконували на засіданнях. Того самого дня учасники Конгресу ухвалили поставити пам'ятник Тарасові Шевченку «в Миколаєвськім садкові проти Університету, на місці пам'ятника цареві Миколі І»[10].

Іменем Тараса Шевченка масово почали називати освітні та культурницькі організації, воно відразу ж стало надзвичайно популярним у підрозділах Армії УНР. Ватро згадати про Перший Запорозький полк

[8] Свято Вільної України 19-го березоля у Київі // Вісти з Української Центральної Ради. – Київ, 1917. – № 2.
[9] Грушевський М. Спомини // Київ. – 1989. – № 9. – С. 120.
[10] Український Національний З'їзд 6–8 квітня 1917 р. Перший день – 6 квітня // Вісти з Української Центральної Ради. – 1917. – № 3.

ім. Тараса Шевченка, створений восени 1917 р. із вояків-українців Волинського, Павлівського, Ізмайлівського та Семенівського гвардійських полків Російської армії, Сердюцький курінь ім. Тараса Шевченка 1-шої Сердюцької дивізії, сформованої у грудні 1917 р., та багато інших підрозділів. Під час Української революції спорудили й перший монументальний пам'ятник Кобзареві (27 жовтня 1918 р. в Ромнах, скульптор – Іван Кавалерідзе). Підкреслимо, що саме в УНР вперше на державному рівні було ухвалено проголошення 9 березня – дня народження Тараса Шевченка, святковим та неробочим днем. 6 березня 1918 р. Рада Народних Міністрів УНР схвалила щодо цього відповідне рішення, наголосивши, що цього дня «у всіх школах повинні бути улаштовані лекції, бесіди і концерти на тему про Шевченка [в] національному, громадському і соціальному значенні», й що «всі урядові установи і будинки на Україні повинні бути украшені прапорами»[11].

Тож закономірно, що у експозиції «Музею Української революції 1917–1921 років» постать Тараса Шевченка представлена як одна із системотворчих домінант розгортання історичного наративу. Вже у візуальній концептуалізації вітрини № 1 «Між двох імперій: українське відродження початку XX ст.», матеріали якої розкривають як соціокультурні передумови формування національної свідомості на теренах Наддніпрянщини та Галичини на зламі XIX–XX ст., так і специфіку світоглядного утвердження в середовищі інтелігенції концепту «самостійної України», особистість автора «Кобзаря» вияскравлюється як визначальна та сенсотворча. Виготовлений на Межигірській фаянсовій фабриці початку XX ст. декоративний таріль «Тарас Шевченко» із його «канонічним» візуальним образом; підготована Сергієм Єфремовим та колом його однодумців із видавництва «Вік» однойменна антологія українського письменства, перший том якої охоплює українську поезію періоду 1798–1898 рр. (у означеному томі Тарас Шевченко трактується як центральна постать українського літературного та культурного дискурсу, а в експозиції представлене те саме видання, яке побачило світ у Києві 1902 р.); вецлярське видання «Самостійної України» Миколи Міхновського, підготоване Союзом визволення України 1917 р. (на його сторінках молоде покоління української інтелігенції проголошує себе безпосередніми спадкоємцями «Кобзаря», а не поміркованих українофілів), – усі ці так чи так пов'язані з постаттю Тараса Шевченка артефакти уреальнюються своєрідним мотто, яке формує загальну тональність усієї експозиційної оповіді.

[11] Протокол засідання Ради Народних міністрів 6 березня 1918 р. // Українська Центральна Рада. Документи і матеріали у двох томах. – Том 2. – Київ: Наукова думка, 1997. – С. 180–181.

Означений наратив через певні предмети та документи оприявнюється в логічній послідовності візуального свідчення експонатів інших тематичних блоків «Музею Української революції 1917–1921 років». Тож варто детальніше розглянути:

- **вітрину № 3 «Березень 1917 р.**: початок Української революції», в якій представлено: а) світлину з мітингом у Чернівцях, на якій українські вояки російської армії тримають національний прапор і портрет Тараса Шевченка; б) четверте число часопису «Вісти з Української Центральної Ради», на першій шпальті якого розповідається про Всеукраїнський національний конгрес, коли ім'я Тараса Шевченка було в усіх на вустах: «Говорять ще інші промовці, між котрими особливе вражіннє зробив селянин М. Одинець з Броварів на Київщині, котрий просить винести резолюцію про землю і підтримати Селянську Спілку. Свою промову він кінчає словами Шевченка: "обніміте, брати мої, найменчого брата" <...> Буря оплесків покриває сі слова, а Голова президії братськи цілується з промовцем»[12];

- **вітрину № 9 «Сила зброї. Євген Коновалець»,** у якій експонується ручка для писання у формі пера з відтисненими на ній словами Кобзаря: «Борітеся – поборете!», що належала Євгену Коновальцю;

- **горизонтальну вітрину «Росія у боротьбі з Україною: білогвардійці»,** в якій міститься світлина зруйнованого денікінцями 1919 р. пам'ятника Тарасу Шевченку (скульптор – Федір Балавенський) в Києві на колишній Царській, а нині – Європейській площі;

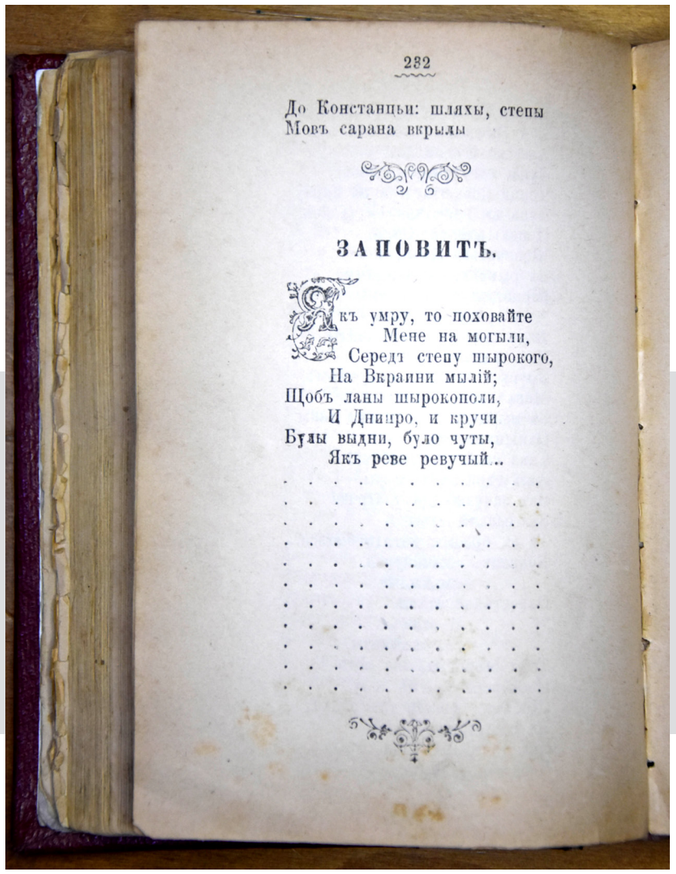
- **вітрину № 14 «УНР: дипломати і дипломатія»**, в якій представлено підготовану з української ініціативи додаткову сторінку № 1630 до французького енциклопедичного словника «Ларусс». На ній гасло «Україна» проілюстроване мапою українських теренів, національним прапором, портретами Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка та Володимира Винниченка;

- **представлену в експозиції окремим блоком низку виготовлених на замовлення Директорії УНР поштових марок т. зв. «Віденської серії»,** де серед портретів визначних українських діячів на марці номіналом 20 гривень є і портрет Тараса Шевченка.

Видане в Києві 1894 р. підцензурне видання «Кобзаря» зі складним для сучасного розуміння підзаголовком «Изданіе К. М. Гамалѣя, пріобрѣтенное Ф. А. Іогансономъ» експонується в горизонтальній вітрині «Борітеся–поборете», сусідній із вітриною № 1 «Між двох імперій: українське відродження початку XX ст.». Саме означена гори-

[12] Протокол засідання Ради Народних міністрів 6 березня 1918 р. // Українська Центральна Рада. Документи і матеріали у двох томах. – Том 2. – Київ: Наукова думка, 1997. – С. 180–181.

зонтальна вітрина є семантичним і візуальним осердям шевченкоцентричних модальностей цілої експозиції «Музею Української революції 1917–1921 років». Її експонати розкривають значення Тараса Шевченка як центральної постаті у процесах українського націєтворення періоду вимушеної бездержавності. Увагу глядачів привертають і виготовлена в Києві на початку XX ст. київська грамофонна платівка, на якій «Малороссійскій хоръ подъ упр. Л. Макаренко» виконує «Якъ умру (заповитъ Шевченко)», і предмети, пов'язані зі 100-річчям від дня народження Тараса Шевченка, відзначення якого стало святом соборницького єднання Сходу та Заходу України (у вітрині експонуються видана в Києві як ілюстрований додаток до газети «Рада» від 25 лютого 1914 р. брошура «Пам'яти Великого Кобзаря землі Української Тараса Шевченка» та два західноукраїнські артефакти того самого 1914 р.: відзнака учасника «Шевченківського здвигу у Львові» та брошура «Вставайте, кайдани порвіте! На спомин краєвого Шевченкового Свята у Львові 28. VI. 1914»). Однак чи не найцікавішим об'єктом для тих, хто оглядає вітрини «Музею Української революції 1917–1921 років», є саме підцензурний київський «Кобзар» 1894 р.



232

До Константиньи: шляхы, степы
Мовъ сарана вкрылы

ЗАПОВИТЪ.

Якъ умру, то поховайте
Мене на могыли,
Середъ степу широкого,
На Вкраини милій;
Щобъ ланы широкополи,
И Днипро, и кручи
Булы выдни, було чуты,
Якъ реве ревучый...

Рис. 2.
Цензурований «Заповіт»

Він розкритий на 232 с., де відомий усім ще зі шкільної програми «Заповіт» надруковано так: подано два перших катрени, а потім ідуть суцільні ряди крапок – на місці вилученого цензурою тексту. Тих, хто пильніше розглядає текст, вражає його правопис:

Щобъ ланы шырокополи,
И Днипро, и кручи,
Булы выдни, було чуты,
Якъ реве ревучый... [13]

Це – офіційний тогочасний російський правопис, т. зв. «ярижка», яким у Російській імперії після заборони Емським указом українського друкованого слова інколи, отримавши особливий дозвіл цензури, дозволялося друкувати українські художні твори (наукову та публіцистичну літературу, а також переклади забороняли друкувати навіть так – вони мали виходити винятково російською).

І це лише один із аспектів потенціалу музейницько-візуальних інтенцій означеної пам'ятки, аналіз цілісного комплексу яких варто розпочати з огляду подій, що відбулися за кілька десятиліть перед її появою. Із початком інституційного оформлення українського культурного-політичного руху на Наддніпрянщині та появою «Громад» постать Тараса Шевченка утверджується і як визначальна складова процесів світоглядної трансформації в добу модерного націєтворення, і як найдієвіший чинник масової мобілізації українства. Вже події, пов'язані з перепохованням Кобзаря на Чернечій горі у травні 1861 р., стали надзвичайно переконливим свідченням цього. «Тело Шевченка погребено столь торжественно, восторг для него возбужден с таким искусством и такой ревностию, что народ толпами собирался на его могиле, идущие на богомолье в Киев люди приходят здесь, по дороге, как [к] священному месту; почитают Шевченка, как бы народным пророком своим, и каждое слово его заветом для народа», – згадував канівський повітовий «предводитель дворянства» в документі від 26 липня 1861 р. Рапортуючи 7 серпня 1861 р. про настрої населення «ближайших к г. Каневу месностей», начальник канівської повітової поліції підсумовував: «некоторые из бывших крестьян и крестьянок убеждены, что через действия Тараса Шевченка они получили свободу и получат вскорости еще лучшую волю, а другие поклонялись праху Шевченко, объясняя, что он святой преподобник»[14].

[13] Шевченко Т. Кобзарь (съ портретомъ). Изданіе К. М. Гамалѣя, пріобрѣтенное Ф. А. Іогансономъ. – Кіевъ: Типография Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, 1894. – С. 232.
[14] Рапорт від 7 серпня 1861 р. начальника канівської повітової поліції київському губернаторові про чутки серед селян, зв'язані з Т. Г. Шевченком // Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах. Київ: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1950. – С. 291.

З огляду на це, варто цілковито погодитися із Сергієм Єкельчиком, який наголошує, що «1861 року в Каневі почався процес перетворення селян на українців» . Поширення серед української інтелігенції та селянства «Кобзаря» зі зрозумілих причин є найважливішою дискурсивною складовою означеного процесу: з одного боку, вже за останніх років Шевченкового життя почала формуватися традиція розповсюдження рукописних «Кобзарів» (за типовий приклад тут може правити переписаний 1861 р. тоді студентом, а згодом – багаторічним охоронцем Шевченкової могили Василем Гнилосировим рукописний «Кобзар Тараса Шевченка»[16]), з іншого – не припинялися спроби українських діячів ще й ще раз видавати цю поетичну збірку, яка навіть у цензурованому форматі ствердилася як каталізатор формування національної свідомості. Саме тому протягом 1861–1862 рр. на шпальтах першого в Російській імперії українського суспільно-політичного і літературно-мистецького часопису «Основа» із числа в число за редакцією Василя Білозерського друкували «Кобзар» (т. зв. «четверте видання»), саме тому 1867 р. у Петербурзі видали укладене Миколою Костомаровим та Григорієм Вашкевичем нове його видання[17]. Вочевидь, саме цей петербурзький варіант 1867 р. мав на увазі Борис Грінченко, коли згадував про духову революцію, яку викликав у його дотi цілковито зросійщеній свідомості випадково знайдений 1876 р. у батьковому будинку (хутір Вільховий Яр на Харківщині) «Кобзар». «Я, чотирнадцятого року, бувши школярем з третьої гімназіальної класи, прочитав Шевченка і з того часу почав писати по-вкраїнському (досі писав тільки по-московському). Ані “Енеїда”, ані “Гребінчині байки” на мене не зробили впливу – я їх вважав за кумедійні жарти. Шевченко зробив з мене зараз українського націонала (хоч і чудно се казати про хлопця 13–14 років), – його поезія була вже мені не жартом, а його “Кобзар” зробився моєю Євангелією»[18], – згадував письменник 17 серпня 1892 р. в листі до галицького журналіста й видавця Костя Паньківського. Анатолій Погрібний у своїй монографії про Бориса Грінченка наголошує: «Привертає увагу, що ефект прозріння <...> настав у нього внаслідок ознайомлення з підцензурним “Кобзарем”. Тобто – це аж ніяк не від таких творів прямої національно-просвітницької дії, як “Посланіє”, “Великий льох”, “Розрита могила” та ін., що з ними Грінченко знайомився вже значно пізніше від часу свого українського самоствердження. Однак і “Перебенді”, “Катерини” або “До Основ’яненка” та плюс власних роздумів і спостережень виявилося для нього достатнім...»[19].

Після 1867 р. у видавничій історії «Кобзаря» в Російській імперії почалася вимушена перерва, яка охопила аж 16 років. Одначе в цей період у царині шевченкоцентричного структурування української культурно-політичної комунікації відбулися ледь помітні для загалу, але вкрай важливі трансформації, які згодом безпосередньо вплинули на появу підцензурного київського видання 1894 р. В цей час (а йдеться про початок 1870-х рр.) – київська Громада отримала юридичні права на видання творів Тараса Шевченка: Микита та Йосип, його брати і спадкоємці, продали громадівцям це право за 500 крб[20]. За дорученням київських старогромадівців означеним питанням займався Олександр Русов. «Я знав, що вже у братів Тараса Григоровича – Осипа та Микити – куплено було право на видання не тільки тих віршів Шевченка, що до того часу були надруковані в Росії і за гряницею, але й тих, що були зібрані і лежали на схованці у вірних людей, у яких не можна було сподіватися на жандармський трус та на заарештування цього дорогого матеріалу. Про це становище діла я знав, бо раніше сам їздив у Кирилівку до братів Т. Г. Шевченка і привозив одного з їх у Київ, щоб зробити купчу»[21], – згадував діяч 1907 р. у статті «Спомини про пражське видання «Кобзаря». З ініціативи київських громадівців та за безпосередньої участі Федора Вовка й Олександра Русова готувався новий корпус текстів «Кобзаря»: до творів, які увійшли до петроградського видання 1867 р., додали ще неопубліковані (або опубліковані поза межами Російської імперії). Спроби Громади видати «Кобзар» у Києві або Петербурзі були невдалими[22], тому Олександр Русов надрукував його у Празі двома томами. У першому[23] подавалися тексти, до яких царська цензура не повинна була мати претензій, він призначався для розповсюдження в Російській імперії, тож певну кількість примірників надіслали до книжкової книгарні Ільницького в Києві[24], хоча за деякий час цей том так само заборонили для ввезення в межі імперії. До другого тому[25] увійшли ті Шевченкові твори, які могли поширювати-

[15] Єкельчик С. Українофіли: світ українських патріотів другої половини XIX століття. – Київ: КІС, 2010. – С. 63.
[16] Кобзар Тараса Шевченка. Рукопис В. С. Гнилосирова. Репринтне видання. – Черкаси: «Вертикаль», видавець Кандич Г. С., 2013. – 160 с.
[17] Кобзарь Тараса Шевченка. – Санкт-Петербург: Коштом Д. Е. Кожанчикова; Типография Императорской академии наук, 1867. – XII + 677 с.
[18] Лист Б. Д. Грінченка до К. В. Паньківського Гнилосирова від 17 серпня 1892 р. // Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 148.
[19] Погрібний А. Літературні явища і з’яви. – Ніжин: ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграф”», 2007. – С. 242.
[20] Короткий В. Участь Володимира Антоновича у виданні поетичних творів Тараса Шевченка // Український археографічний щорічник. – Вип. 15. – Київ, 2010. – С. 254.
[21] Русов О. Спомини про пражське видання «Кобзаря» // Україна. – Кн. 2. – Київ, 1907. – С. 127.
[22] Короткий В. Вказ. праця. – С. 255.
[23] Шевченко Т. Кобзарь: з додатком споминок про Шевченка писателів Тургенева і Полонского. – Прага: Nákladem knihkupectvi dra Grégra a F. Dattla, 1876. – XXII + 414 с.
[24] Русов О. Вказ. праця. – С. 130.

ся тільки нелегально. Емський указ 1876 р. на деякий час фактично унеможливив у підросійській Україні будь-яку легальну культурницьку роботу, тому за сприяння Володимира Антоновича[26] «видавці Кузьма й Сірко» (тобто – Антін Ляхоцький та Федір Вовк) надрукували в Женеві видання «Кобзаря»[27], зорієнтоване на суто нелегальне поширення (цьому сприяв і сам його кишеньковий формат: 8,3×5,5 см.). Загорнуту відповідним чином, цю книжку завозили до Російської імперії під виглядом цигаркових папірців популярної французької фабрики «Абаді», але за деякий час такий канал виявила поліція, і женевське видання творів Тараса Шевченка доводилося переправляти контрабандою (в Києві його поширенням займався Володимир Науменко)[28]. Однак такі нелегальні видання потрапляли в межі імперії вкрай незначними обсягами, до них мало доступ дуже обмежене коло читачів, тому об'єднані довкола київської Громади українські культурні діячі не припиняли виборювати право на видання підцензурного «Кобзаря», який можна було б розповсюджувати легально.

Така можливість з'явилася на початку 1880-х рр., коли в Санкт-Петербурзі почав працювати знаний діяч київської Старої громади Вільям Бернштам, якому завдяки власній енергійності (а також певним зв'язкам[29] у адміністративних та педагогічних колах) вдалося отримати цензурний дозвіл на публікацію «Кобзаря», що й побачив світ у столиці Російської імперії (де в українських питаннях цензура була таки ліберальнішою, ніж у Києві) двома виданнями – 1883 р.[30] та 1884 р.[31] Звичайно, цей процес був геть не безпроблемним, і Вільяму Бернштаму у багатьох випадках довелося поступатися цензурі (наприклад, на її вимогу від 13 січня 1883 р. він не додав до свого видання автопортрет Шевченка в солдатській формі[32]). Але, попри все, підготовані діячем «Кобзарі» загалом стали важливим етапом у процесі національного пробудження підросійської України – особливо з огляду на умови, за яких вони побачили світ: чинність Емського указу і надзвичайні перешкоди на шляху навіть вкрай обережної української культурницької праці (досить назвати вражаючий факт: упродовж цілого 1880 р. в Києві вийшло лише три книги українською мовою[33]). По-перше, ці впорядковані Вільямом Бернштамом видання завершили 16-річну перерву у публікації «Кобзаря» в межах Російської імперії, яка тривала від часів згаданого вже петербурзького видання 1867 р. По-друге, надзвичайно важливим чинником став наклад цих книжок: петербурзьке видання 1883 р. вийшло загальним накладом 6600 примірників[34], а видання 1884 р. – вдвічі більшим, 12500 примірників[35]. Означені «Кобзарі» (зрозуміло, що друкувалися вони «ярижкою») поширювалися насамперед в Україні (для якої, власне, й призначалися), зокрема в Києві, про що на сторінках видань була вміщена спеціальна інформація: «Складъ выдання у Кыиви, въ кныжному магазыни В. В. Дьяконова, першъ Л. В. Ильницького, Крещатыцка площадь, домъ Дворянства»[36].

Багато важив і ще один факт, на якому акцентував Володимир Науменко у надрукованій у «Кіевской Старине» статті, присвяченій пам'яті Вільяма Бернштама: підготований тим примірник «Кобзаря» «послужил впоследствии основой для всех дальнейших изданий, так как текст вошедших в него сочинений был как бы узаконен в России»[37]. Подальша історія видань Шевченкової поетичної збірки цілковито підтверджує цю думку: саме на перелік поетичних творів, вміщених у петербурзьких виданнях 1883–1884 рр., на принцип їхньої подачі, зрештою, навіть на коментарі Вільяма Бернштама до публікації окремих поезій та поем орієнтувалися ті, хто протягом 1880-х–першої половини 1890-х рр. у межах Російської імперії друкував «Кобзар». І причини тут очевидні: лояльність, засвідчена дозволом цензурного відомства столиці імперії (на зразок надрукованого на обкладинці видання 1884 р.: «Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 28 марта 1884 года»[38]), протягом певного часу гарантувала відсутність подальших проблем.

Київська підцензурна публікація Шевченкових творів окремою книжкою 1894 р. також мала за зразок «Кобзар», упорядкований і виданий Вільямом Бернштамом за десять років перед тим. Фундатор української бібліографії Михайло Комаров, описуючи означене київсь-

[25] Шевченко Т. Кобзарь: з додатком споминок про Шевченка Костомарова і Микешина. – Прага: Nákladem knihkupectvi dra Grégra a F. Dattla, 1876. – XXIII + 275 с.
[26] Короткий В. Вказ. праця. – С. 259.
[27] Кобзарь Тараса Шевченка. Le Kobzar par Taras Chevtchenko. – Частина перша. – Женева: Печатня «Громади», 1878. – 128 с.
[28] Дорошенко В. Женевські видання Шевченкових поезій. – Львів–Краків, 1942. – С. 4.
[29] Науменко В. Памяти В. Л. Бернштама // Кіевская Старина. – 1906. – № 2. – С. 273.
[30] Шевченко Т. Збирнык̀ъ творивъ. – Томъ першый: Кобзарь. – Санкт-Петербург: Типографія В. С. Балашева. 1883. – XIV + 526 с.
[31] Шевченко Т. Кобзарь. – Санкт-Петербург: Типография В. С. Балашева, 1884. – IV + 236 с.
[32] Корнійчук М. Про атрибутування окремих видань творів Т. Шевченка у колекції МКДУ [Електронний ресурс]: Всеукраїнська асоціація музеїв. – Режим доступу: http://vuam.org.ua/uk/704:%D0%9F%D1%80%D0%BE_%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B1%D1%83%D1%82%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%85_%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%8C_%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2_%D0%A2.%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D1%83_%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%97_%D0%9C%D0%9A%D0%94%D0%A3 (дата звернення: 3.08.2022).

[33] Петров С. Вказ. праця. – С. 232.
[34] Бєляєва Л., Войченко І. Вказ. праця. – С. 40.
[35] Там само. – С. 44.
[36] Шевченко Т. Кобзарь. – Санкт-Петербург... – С. IV.
[37] Науменко В. Памяти В. Л. Бернштама... – С. 273.
[38] Шевченко Т. Кобзарь. – Санкт-Петербург... – С. II.

ке видання, підкреслює, що це «повторение С.-Петербургского издания 1884 г.»[39]. Але, попри тотожність тексту (в тому форматі, який міг існувати в легальному просторі підросійської України 1890-х рр., коли повне видання «Кобзаря» було неможливе і з причин політичних, і через те, що до такого базового для публікації корпусу Шевченкових творів артефакта, як власноруч укладений поетом у 1843–1845 рр. рукописний альбом «Три літа», жоден із дослідників та публікаторів не мав доступу, бо той зберігався в архіві Департаменту поліції: перше повне видання «Кобзаря» підготував Василь Доманицький, і з'явилося воно лише 1907 р.[40]), ця збірка побачила світ вже в суттєво інших соціокультурних умовах, які варто розглянути детальніше. І насамперед наголосити на тому, що попит на «Кобзар» в Україні був справді величезний: пов'язаний зі старогромадівцями київський книготорговець та видавець Лука Ільницький придбав для своєї книгарні увесь наклад упорядкованого Вільямом Береншатамом петербурзького видання 1883 р.[41] У Києві цю збірку продавали з надзвичайною швидкістю: за свідченнями сучасників, «тільки прибуде з Петербурга одна партія, як протягом дня її всю розкуповують»[42]. В інших містах підросійської України ситуація була ще гіршою: наприклад, Олександр Русов 1884 р. писав, що «у трьох крамницях в Єлисаветграді не знайшов "Кобзаря" і скрізь у цьому місті чув від книготорговців: "за цю книгу слід заплатити втридорога й того більше". Тепер вже й за 10 крб не купите "Кобзаря"»[43]. А захоплення творчістю Тараса Шевченка зростало, й Київ як інтелектуальний центр Наддніпрянщини очолював цей процес: тут друкували окремі Шевченкові поезії та поеми – «Перебендя», «Катерина», «Наймичка», «Невольник» (але не «Кобзар» як цілісну збірку), тут на сторінках «Кіевской Старины» публікували пов'язані з українським поетом документальні матеріали та присвячені йому розвідки, тут, зрештою, 1882 р. Михайло Чалий видав першу системну й оперту на джерела Шевченкову біографію[44]. Проте окремим виданням «Кобзар» у Києві до 1889 р. не виходив, і його поява безпосередньо пов'язана з іменами, які ми бачимо на обкладинці підцензурного «Кобзаря» 1894 р., про який і йдеться в цій статті: «Изданіе К. М. Гамалѣя, пріобрѣтенное Ф. А. Іогансономъ».

[39] Комаров М. Вказ. праця. – С. 17.
[40] Шевченко Т. Кобзарь. Видання «Общества имени Т. Г. Шевченка для вспомоществованія нуждающимся уроженцамъ южной Россіи, учащимся въ высшихъ учебныхъ заведеніях С.-Петербурга» та «Благотворительного Обществава изданія общеполезныхъ и дешевых книгъ». – Санкт-Петербург: Книгопечатня Шмидт, 1907. – XVI + 635 с.
[41] Петров С. Вказ. праця. – С. 232.
[42] Там само. – С. 233.
[43] Петров С. Вказ. праця. – С. 232.
[44] Чалый М. Жизнь и произведенія Тараса Шевченка (сводъ матеріаловъ для его біографіи). – Кіевъ: Типография К. Н. Милевскаго, 1882. – 281 с.

На обкладинці київського видання «Кобзаря» 1889 р. читаємо дещо інші слова: «Изданіе, пріобрѣтенное книгопродавцемъ Ф. А. Іогансономъ». Як зазначають укладачі довідника «"Кобзар" Т. Г. Шевченка у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського», у Інституті рукопису НБУВ зберігається текст угоди від 25 січня 1889 р. між книгарем Францем Олександровичем Іогансоном та власником прав на видання всіх творів Тараса Шевченка у період від 1888-го по 1902-й рр. Ксенофонтом Михайловичем Гамалієм про передачу підприємцеві права на видання «Кобзаря» кількістю 10 тис. примірників[45]. Тож видавцем і київського «Кобзаря» 1889 р., і двох видань цієї збірки 1894 р. (дорожчим та дешевшим, про це детальніше згодом) був саме Ксенофонт Гамалій, а Франц Іогансон був насамперед книгарем-реалізатором, хоча його роль у появі в історичному центрі України видань «Кобзаря», який можна було розповсюджувати легально, не переховуючись від поліції, – досить вагома. Тож ким був Ксенофонт Гамалій і чому саме в нього Франц Іогансон придбав права на видання Шевченкових поезій? Ми вже згадували, посилаючись на спомини Олександра Русова, що це право у першій половині 1870-х рр. придбала у братів Тараса Шевченка київська Громада. Старогромадівці у різні періоди передавали видавничі права на публікацію Шевченкових творів різним особам з-поміж тих, кому цілком довіряли. Наприклад, петербурзький український діяч і видавець Петро Стебницький у листі від 18 листопада 1909 р. називає три особи, які отримали того року від Громади право власності на «Кобзар», – Олександра Русова, Володимира Науменка та Миколу Лисенка[46]. Від 1888 р. це право делегували київському лікарю Ксенофонту Гамалію, який також був пов'язаний із діяльністю київської Громади.

Про те, наскільки надійною старогромадівці вважали цю людину, може свідчити факт того, що наприкінці 1880-х рр. Ксенофонт Гамалій став номінальним видавцем заснованого ними ж часопису «Кіевская Старина». Означене періодичне видання було єдиною суспільною трибуною цієї єдиної в тогочасному Києві української культурно-політичної спільноти. Роль видавця часопису в тій ситуації була дуже важливою і водночас складною. З огляду на те, що «Кіевская Старина» постійно перебувала у фокусі уваги й київських цензорів, і місцевої російської адміністрації, яка повсякчас підозрювала українських діячів у «сепаратизмі», видавцем мала бути, за словами Ігната Житецького, особа,

[45] Бєляєва Л., Войченко І. Вказ. праця. – С. 50.
[46] Старовойтенко І. Повний «Кобзар» Т. Шевченка (1907–1908 рр. видань) у листуванні П. Стебницького з Є. Чикаленком // Слово і Час. – 2008. – № 3. – С. 19.

«чиста від політичного підозріння, непохитна, твердого соціального стану, приємлема для влади й цензури, а до того ж грошовита і незалежна від службових обов'язків і державних фінансів»[47] Від 1887 р. і до своєї смерті 1889 р. таким видавцем був історик Олександр Лашкевич. Він, окрім того, що мав симпатії до українофільських кіл, був також (і це додавало історикові авторитету у владних колах) заможним землевласником зі Стародубщини. Після смерті Олександра Лашкевича запит на видавця часопису неминуче виник знову. І саме тоді, як свідчить Ігнат Житецький, у колах київської Громади для цього «намічено було старогромадянина Ксенофонта Михайловича Гамалія, лікаря, голову міської санітарної комісії і поміщика середнього достатку»[48]. Як і Олександр Лашкевич (до того ж, ще й історик, який публікував матеріали на сторінках «Кіевской Старины»), Ксенофонт Гамалій також був не тільки номінальною постаттю. Саме він, до речі, 1894 р. став власником землі біля Шевченкової могили на Чернечій горі (старогромадівці вже тривалий час опікувалися нею) і доклав чимало зусиль для того, щоб місце вічного спочинку поета зберігалося в належному стані. Симптоматичним видається лист лікаря від 4 липня 1894 р. до Василя Гнилосирова, який протягом багатьох років оберігав Шевченкову могилу. В ньому Ксенофонт Гамалій писав: «Не имея возможности наблюдать лично за приобретенным мною недавно около Канева земельным участком, где погребены останки поэта Т. Г. Шевченко, я покорнейше попрошу Вас не отказать принять на себя труд – нанять сторожа к могиле и иметь надзор за исправным ее содержанием, чем премного меня обяжете. Деньги для уплаты жалованья сторожу, а ровно и для необходимых по содержанию ее расходов будут мною высылаемы Вам своевременно»[49].

Київське видання «Кобзаря» 1889 р. позначене тією самою апробованою стратегією, в регістрах якої Тараса Шевченка окреслювали ключовою постаттю у процесах формування національної свідомості. Водночас виникає питання, чому ж редакція «Кіевской Старины» сама не видавала «Кобзар», адже старогромадівці свого часу придбали права на друк Шевченкових творів, і навіть у суто комерційному аспекті таке видання, з огляду на величезний попит, було б успішним та прибутковим? Відповідь, безперечно, полягає в тому, що на зламі 1880–1890 рр. редакція цього єдиного в тогочасній Російській імперії українознавчого часопису ще не могла прямо пов'язувати себе з такою відверто націєвідроджувальною ініціативою: «Пересуди й безпосередні доноси на "Кіевскую Старину" йшли від усіх "патріотів" і ворогів українства»[50], – писав 1928 р. Ігнат Житецький у споминах «"Кієвская Старина" сорок років тому». Тільки наприкінці 1890-х рр., уже в нових цензурних умовах, київська Громада змогла видати «Кобзар»[51] – але це предмет іншого дослідження. З огляду на це, зрозумілим стає звернення Ксенофонта Гамалія до послуг такої людини, як Франц Іогансон. Книгар – петербуржець, який 1870 р. переїхав до Києва та 1874 р. заснував тут власне видавництво, що друкувало, зокрема, й деякі українські книги (наприклад, твори Івана Котляревського та Григорія Квітки-Основ'яненка), не був вороже налаштований до українського руху, хоча й дуже прихильним до нього його складно назвати. Сергій Єфремов у студії «В тісних рамцях», де аналізує видавничу історію української книги в системі російських адміністративних обмежень, вважає Франца Іогансона одним із київських книгарів, які були «мало зв'язані з громадськими кругами»[52] і «поміж дрібкою добрих книжок випускали <...> далеко більше всякої макулатури»[53]. Отже, з боку російської адміністрації підозр у

Рис. 3. Цензурний дозвіл і фронтиспис із портретом Тараса Шевченка

[47] Житецький І. «Кієвская Старина» сорок років тому // За сто літ. – Київ: Державне видавництво України, 1928. – № 3. – С. 126.
[48] Там само. – С. 141–142.
[49] Лист К. М. Гамалія до В. С. Гнилосирова. 4 липня 1894 р. // Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 161.
[50] Житецький І. Вказ. праця. – С. 126.
[51] Кобзарь: Издание редакции журнала «Кіевская Старина». – Киев: Типография Императорского университета Святого Владимира Н. Т. Корчак-Новицкаго, 1899. – 8 + 614 с.
[52] Єфремов С. В тісних рамцях... – С. 55.
[53] Там само.

«сепаратизмі» до такої людини не мало виникати, і, як уже зазначалося, 25 січня 1889 р. Ксенофонт Гамалій передав права на видання «Кобзаря» Францу Іогансону. Перше в Києві видання Шевченкової поетичної книги побачило світ накладом 10 тис. примірників[54].

Повторенням підготованого Вільямом Беренштамом у Петербурзі «Кобзаря» 1884 р. були і два київські видання 1894 р. (дорожче та дешевше, одне коштувало 35 к., друге – 1 крб 50 к. Ціна залежала від якості паперу та від деяких елементів оформлення). На титульній сторінці обох видань вказано «Изданіе К. М. Гамалѣя, пріобрѣтенное Ф. А. Іогансономъ». На звороті титульної сторінки дешевшого видання читаємо: «Дозволено Цензурою. Москва, 25 Ноября 1893 года»[55], на звороті титулу дорожчого видання стоїть та сама дата, але замість Москви зазначено Київ.

За ті п'ять років, які минули від часу першого київського видання «Кобзаря» 1889 р., український рух зазнав ледь помітних, але суттєвих трансформацій. Розпочався процес його переходу від етапу культурницького до політичного, свідченням чого стало створення 1891 р. першої у підросійській Україні пошевченківської доби таємної політичної організації – Братства Тарасівців. У опублікованому у квітні 1893 р. на шпальтах львівського часопису «Правда» програмовому політичному документі Братства – «Profession de foi молодих українців», до української інтелігенції висувалася вимога «фактами і своєю істотою довести істнования Українців, яко окремої самостійної нації»[56] та висловлювалося сподівання на те, що «разом з ґеніем і апостолом слова Тарасом» з'явиться «у нас ґений в політиці»[57]. Прикметно, що одним із найважливіших напрямів діяльності членів Братства Тарасівців було поширення Шевченкових творів – зокрема, й нелегальних. Саме із цією метою член організації Микола Байздренко навесні 1893 р. вирушив до Галичини, аби придбати книги для громадської бібліотеки (переважно це були «Кобзарі» та твори Михайла Драгоманова[58]). Пакунок із книгами контрабандним шляхом переправили через кордон (із галицького боку книги допомагала передавати Ольга Франко – дружина Івана Франка[59]), потім він опинився в Харкові, який був епіцентром діяльності Братства Тарасівців. Там поліція, яка вистежила канал постачання нелегальної літератури, влаштувала трус, але братчики все-таки встигли поширити значну кількість книжок: зокрема, на одну лише Полтавщину переправили 40 примірників другого (непідцензурного) тому празького видання «Кобзаря»[60].

Проте спроби нелегального перевезення Шевченкової збірки в масштабах цілої Наддніпрянщини були надто тоненьким потічком, який не міг задовольнити потреб вже численного українського читача. Мало з'явитися нове (масове і, найголовніше, легальне) видання, і відповіддю на такий запит стали два київські (дешевше й дорожче) видання «Кобзаря» 1894 р. Попри те, що обидві ці книжки, як уже зазначалося, формально вважалися виданнями Ксенофонта Гамалії, придбаними Францом Іогансоном, насправді це були «Кобзарі», які готував до друку Володимир Науменко – відомий український громадський діяч і вчений, який 1893 р. став головним редактором «Кіевской Старины»: «Крім "Старини", веду я тепер видання "Кобзаря", котрий повинен вийти до 25 лютого; в продажі він буде не дорожче 40 коп., а певніш – 35 коп.»[61], – писав він у листі до Василя Гнилосирова від 17 січня 1894 р. На зламі XIX–XX ст. Володимир Науменко був відомий як один із найфаховіших шевченкознавців: його перу належала знакова для того часу стаття «Къ вопросу о научномъ изданіи "Кобзаря" Т. Г. Шевченко»[62]. У ній дослідник окреслив основні концептуальні параметри наукового підходу до видання Шевченкових творів. Також він зберігав важливі Шевченкові рукописи, якими згодом користувався Василь Доманицький для підготовки першого повного видання «Кобзаря» 1907 р. (у вступному слові до цієї книжки автор спеціально зазначав, що він «з ласкавого дозволу редактора журнала "Кіевская Старина" В. П. Науменка використав вельми цінні матеріали, що зберігаються у нього»[63]).

Поява київських «Кобзарів» 1894 р. стала певною сенсацією у вимушено небагатому на події українському житті тогочасної Наддніпрянщини. Вийшовши у світ загальним накладом 20 тис. примірників[64], означені два видання за неповний рік повністю розкупили, і, як свідчили очевидці, навіть дешевший варіант «Кобзаря» вже 1896 р. у книгарнях знайти було вкрай важко[65]. «Так не розходилася ні одна українська книжка»,[66] – зазначав Сергій Єфремов. Надзвичайна популярність

[54] Бєляєва Л., Войченко І. Вказ. праця. – С. 50.
[55] Шевченко Т. Кобзарь (съ портретомъ)... – С. II.
[56] Програмові засади Братства Тарасівців. «Profession de foi молодих українців» // Українська суспільно-політична думка в 20 сторіччі. – Том 1. – Нью-Йорк: Видавництво «Сучасність», 1983. – С. 21.
[57] Там само. – С. 21–22.
[58] Тарахан-Береза З. Святиня. Науково-документальний літопис Тарасової гори. – Київ: Родовід, 1998. – С. 201.
[59] Там само – С. 201.
[60] Дорошенко Д. Український рух 1890-их років в освітленні австрійського консуля в Києві // З минулого. Збірник. – Том 1. – Варшава, 1938. – С. 62.
[61] Лист В. П. Науменка до В. С. Гнидлосирова. 17 січня 1894 р. // Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 159.
[62] Науменко В. П. Къ вопросу о научномъ изданіи «Кобзаря» Т. Г. Шевченко // Кіевская Старина. – 1892. – № 2. – С. 314–319.
[63] Шевченко Т. Кобзарь. Видання «Общества имени Т. Г. Шевченка...». – С. V.
[64] Єфремов С. Новини нашої літератури (Де-що з приводу нового видання «Кобзаря») // Літературно-науковий вістник. – Том 7. – Книга 8. – Львів, 1899. – С. 82.
[65] Там само.

українського видання стала дуже важливим свідченням того, що й український рух, і потреба народу в книжці українською мовою – не вигадка кількох інтелігентів, не польська чи австрійська «інтриги», що повсякчас стверджували шовіністичні російські публіцисти, а правдива реальність самого життя. Відтоді, обстоюючи у полеміці з опонентами або й прямими ворогами українські культурні домагання (які у перспективі неминуче переростали у політичні), покоління «Молодої України» могло спиратися на тверді факти. Показовим у окресленому контексті є лист Бориса Грінченка до земського діяча Ніколая Кулябко-Корєцкого від 15 вересня 1895 р., в якому майбутній укладач «Словаря української мови» посилається на факт швидкого розпродажу дешевшого видання київського підцензурного «Кобзаря» 1894 р. як на центральний пункт своєї аргументації у обороні української книги і ширше –національної ідентичності: «Вы говорите, що у[краинская] к[нига] лежит на полках книжных магазинов или распространяется в более или менее ограниченном количестве экземпляров среди любителей малороссийской литературы из интеллигенции.

Я не буду обращаться далеко назад и позволю себе привести несколько фактов только за последние 2–3 года.

В прошлом году издан в Киеве дешевый “Кобзарь” Шевченко в количестве 20 000 экз[емпляров]. Он расходится так быстро, что уже поговаривают о втором таком же издании, и это после изданий того же “Кобзаря” в 1883, 1884 и 1889 гг., не говоря о прежде бывших. “Катерина” Шевченко издавалась много раз и по 10 по 20 тысяч, и в настоящем году появилось два ее издания: одно где-то в Одессе, а другое мое. Я сам был свидетелем того, как, напр., харьковские лубочники, ведущие торговлю исключительно с народом, покупают ее тисячами»[67].

Видавничий успіх київських підцензурних «Кобзарів» 1894 р. (особливо його дешевшого, розрахованого на читача з низьким рівнем доходів, варіанта) став приємною новиною для українських кіл і неприємною – для російської адміністрації, яка відразу ж зробила відповідні висновки. Відтоді для неї стало очевидним, що навіть цілком безпечні, як раніше вважалося, видання здатні стати потужним чинником формування української національної свідомості. З огляду на це, контроль над українським книговиданням відразу ж значно посилився, і коли у травні 1896 р. Ксенофонт Гамалій подав до Петербурзького цензурного комітету клопотання про нове видання «Кобзаря» «без всяких изменений сравнительно с <...> изданием 1894 года»[68], то отримав погано завуальовану під додаткові цензурні вимоги відмову. В датованому листопадом 1897 р. листі до міністра внутрішніх справ Івана Горємикіна Ксенофонт Гамалій писав: «В мае месяце 1896 года я получил от названного Комитета разрешение печатать “Кобзарь”, но с такими значительными выбросками, при которых печатание этого сборника являлось бы бесцельным и даже невозможным»[69], додаючи при цьому, що «многочисленные выброски в тексте, сделанные названным Комитетом, совершенно лишают большинства инкриминированных ныне цензурою произведений покойного поэта не только логической сродности, но и всякого смысла, превращая их в набор каких-то жалких, бессвязных отрывков»[70].

Але попри це підцензурні «Кобзарі» 1894 р. продовжували свою націєтворчу роботу у підросійській Україні, що переконливо засвідчує один цікавий факт, пов’язаний із історією побутування «Кобзарів» у Києві наприкінці XIX ст. Як згадував знаний книгознавець Юрій Меженко, 1899 р. група близьких до Володимира Антоновича студентів Київського університету Святого Володимира видрукувала на гектографі «Кобзар» накладом 100 примірників[71], основу якого склав другий том празького видання 1876 р. Останні 10 сторінок означеного гектографічного видання заповнені вставками до цензурованих фрагментів виданого Ксенофонтом Гамалієм та Францом Іогансоном «Кобзаря» 1894 р. Це безпомильно вказує на значну та тривалу популярність збірки в українських колах Києва. Цікава деталь: як зауважує Юрій Меженко, ці вставки спрямовують читача до дешевшого, тож демократичнішого і масовішого видання.

Видання «Шевченко Т. Кобзарь (съ портретомъ)...» 2020 р. передали до фондової колекції НМІУ, відтоді воно експонується у вітрині «Борітеся – поборете» сектору «Музею Української революції 1917–1921 років». Означену книжку придбали в одній із букіністичних крамниць київського середмістя 2012 р., куди вона потрапила із книжкового ринку «Петрівка». З огляду на це, встановити початкового її власника (власників) наразі неможливо. Одначе, спираючись і на відому із джерел інформацію книгознавчого характеру, і на аналіз особливостей музейного примірника, можна зробити кілька важливих висновків. По-перше, поза сумнівами те, що перед нами найдешевше київське підцензур-

[66] Там само.
[67] Лист Б. Д. Грінченка до Н. Г. Кулябко-Корецького. 15 вересня 1895 р. // Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 169.
[68] Лист К. М. Гамалія до міністра внутрішніх справ. Листопад 1897 р. // Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 183.
[69] Там само.
[70] Там само.
[71] Короткий В. Вказ. праця. – С. 281.

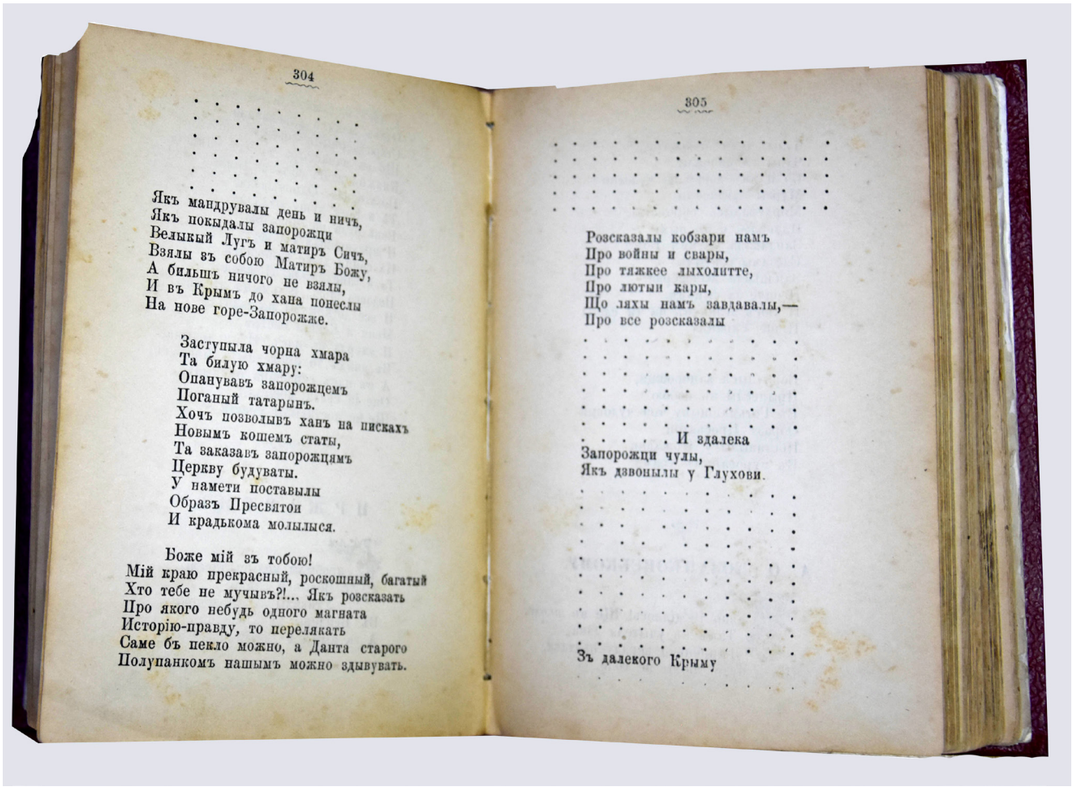
не видання «Кобзаря» 1894 р.: на це вказує і зазначена на обкладинці ціна 35 к., і та, наприклад, обставина, що на фронтисписі дешевшого видання було вміщено гравюру з портретом Тараса Шевченка **(Рис. 3)** і підписом «Печ[ать] со стали Брокгауза, в Литогр[афии] С. В. Кульженко, в Кіеве» (показово, що у друкарні Василя Стефановича Кульженка – сина Стефана Васильовича Кульженка і продовжувача його справи, в добу УНР друкували українські грошові знаки та поштові марки). Натомість у дорожчому київському виданні «Кобзаря» 1894 р. ціною 1 крб 50 к. замість гравюри було вміщено чорно-білу репродукцію портрета Тараса Шевченка роботи Іллі Рєпіна та світлину могили поета в Каневі. Цікаво, що означена гравюра з канонізованим в українському культурному просторі візуальним образом «батька Тараса» в кожусі та шапці – це викадрувана постать українського поета на відомій світлині 1859 р. (робота петербурзького фотомайстра Андрєя Деньєра), на якій він позує разом зі своїми друзями – Григорієм Честахівським, Олександром та Михайлом Лазаревськими і Павлом Якушкіним. Лейпцигський майстер і видавець Фрідріх Брокгауз вигравіював цю викадрувану світлину на сталі, відтоді вона стала популярним іконічним клейнодом українського руху.

Щодо тексту вказаного видання, то, як уже зазначалося, він збігається з текстом підготованого Вільямом Беренштамом петербурзького «Кобзаря» 1884 р. Ціла низка Шевченкових поезій та поем тут відсутня взагалі («Кавказ», «Юродивий», «Великий льох», «Розрита могила»), деякі твори подані лише окремими фрагментами («Сон», «Єретик»), багато текстів цензуровані так, що спотворені майже до невпізнанності («Заповіт», «І мертвим, і живим, і ненародженним землякам моїм...», «Іржавець»).

Причини цензурних вилучень – очевидні: національний протест, соціальний біль, контроверсійні до казенного російського «православія» поетичні інвективи. Так, наприклад, у надрукуваній у цьому примірнику «Кобзаря» поезії «Во Іудеи во дни оны...» вилучено рядки: «Од п'яного царя-владики!»[72], «Ми серцем голі догола! / Раби з кокардою на лобі! / Лакеї в золотій оздобі... / Онуча, сміття з помела / Єго величества. Та й годі»[73]. І цей перелік можна продовжувати щодо багатьох інших вміщених у київському підцензурному виданні 1894 р. поезій та поем. Але навіть у такому форматі «Кобзар» залишався «Кобзарем» і виконував свою націєпробуджувальну роль. У темряві імперської ночі, яка впала на українське культурне життя після Емського указу, ця збірка стала однією з тих свічечок, яка давала надію на те, що «и ожыве добра слава, / Слава Украины»[74].

[72] Шевченко Т. Во Іудеї во дні они... [Електронний ресурс]: Ізборник. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev2129.htm (дата звернення: 3.08.2022).
[73] Там само.

Представлений у експозиції сектору «Музей Української революції 1917–1921 років» відділу новітньої історії України НМІУ «Кобзар», імовірно, був власністю кількох людей (або кількох поколінь однієї родини). Приблизно в 1970–1980 х рр. він потрапив у палітурню, бо сучасна обкладинка книги – пізнішого часу (1894 р. одна частина накладу означеного дешевшого видання вийшла в цупкій обкладинці білого паперу з червоно-блакитною орнаментальною рамкою, а інша – в коленкоровій оправі брунатного кольору з написом золотим тисненням на верхній палітурній кришці «Шевченко», «Кобзарь»[75]).


304

Якъ мандрували день и ничъ,
Якъ покыдалы запорожци
Великый Лугъ и матиръ Сичъ,
Взялы въ собою Матиръ Божу,
А більшъ ничого не взялы,
И въ Крымъ до хана понесли
На нове горе-Запорожже.

Заступыла чорна хмара
Та билую хмару:
Опанувавъ запорожцемъ
Поганый татарынъ.
Хочъ позволывъ ханъ на пискахъ
Новымъ кошемъ статы,
Та заказавъ запорожцямъ
Церкву будуваты.
У намети поставылы
Образъ Пресвятои
И крадькома молылыся.

Боже мій зъ тобою!
Мій краю прекрасный, роскошный, багатый
Хто тебе не мучывъ?!... Якъ розсказать
Про якого небудь одного магната
Исторію-правду, то перелякать
Саме бъ пекло можно, а Данта старого
Полупанкомъ нашымъ можно здывувать.

305

Розсказалы кобзари намъ
Про войны и свары,
Про тяжкее лыхолитте,
Про лютыи кары,
Що ляхы намъ завдавалы,—
Про все розсказалы

И здалека
Запорожци чулы,
Якъ дзвонылы у Глухови.

Зъ далекого Крыму

Рис. 4.
Цензурований текст поеми «Іржавець»

[74] Шевченко Т. Кобзарь (съ портретомъ)... – С. 198.
[75] Бєляєва Л., Войченко І. Вказ. праця. – С. 56.

Певно, під час роботи у палітурні й було втрачено дві відсутні наприкінці музейного примірника сторінки з оголошенням «От Книжнаго и Музыкальнаго Магазина Б. Корейво...» (там містилася інформація про можливість придбання нот до мелодій на слова Шевченкових віршів, які створив Микола Лисенко). Цікавий і дещо навіть знаковий ще один аспект цієї книжки: наявність на її сторінках рукописних позначок і вставок. Вони зроблені двома олівцями (і, вочевидь, двома різними людьми). Синім хімічним олівцем зроблено кілька вертикальних прочерків на берегах сторінок із текстами «Гайдамак», поеми «Чернець» та кількох інших творів. Цим самим олівцем підкреслено назви деяких поезій та поем у «Оглаві» (змісті) примірника. Але значно цікавішими є вставки, зроблені простим олівцем, адже це спроби читача відновити цензуровані фрагменти «Кобзаря». Так, у «Епілозі» до поеми «Гайдамаки» маємо цензурований катрен: «Стоявъ довго. – «Спочынь, батьку, / На чужому поли, / Бо на своимъ нема миста,/ ...»[76]. Поверх цензурованного рядка простим олівцем написано: «Якъ нымае воли» (правильно мало би бути: «Нема місця волі»[77]).

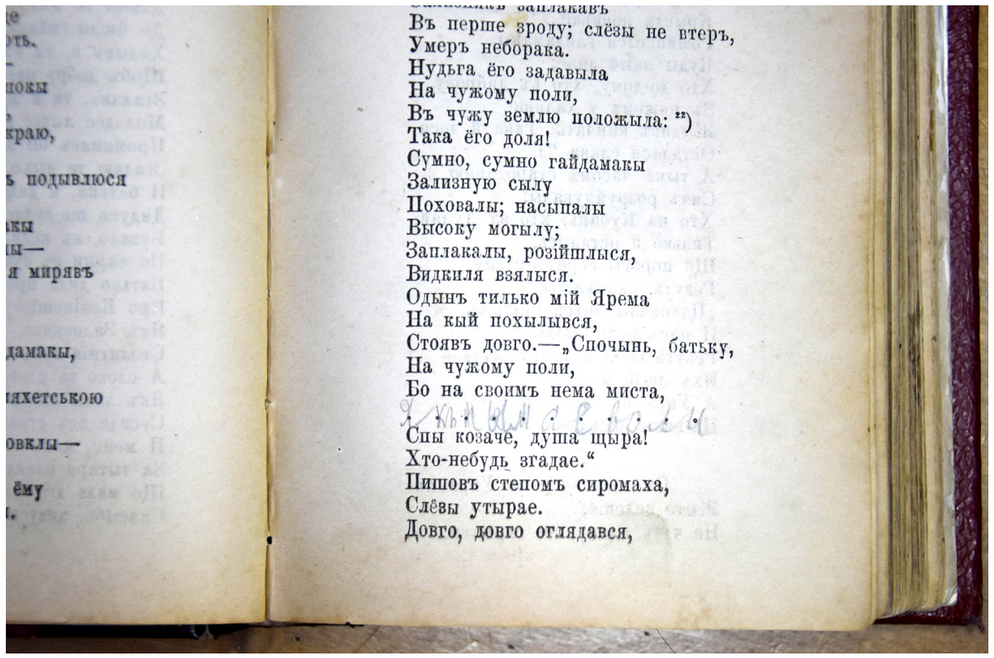

Въ перше зроду; слёзы не втеръ,
Умеръ неборака.
Нудьга ёго задавыла
На чужому поли,
Въ чужу землю положыла: [22])
Така ёго доля!
Сумно, сумно гайдамакы
Зализную сылу
Поховалы; насыпалы
Высоку могылу;
Заплакалы, розійшлыся,
Видкиля взялыся.
Одынъ тилько мій Ярема
На кый похылывся,
Стоявъ довго.—„Спочынь, батьку,
На чужому поли,
Бо на своимъ нема миста,
. . . . . .
Спы козаче, душа щыра!
Хто-небудь згадае.“
Пишовъ степомъ сиромаха,
Слёзы утырае.
Довго, довго оглядався,

Рис. 5.
Спроба відновлення цензурованого рядка з поеми «Гайдамаки»

[76] Шевченко Т. Кобзарь (съ портретомъ)... – С. 157.
[77] Шевченко Т. Гайдамаки [Електронний ресурс]: Ізборник. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev117.htm (дата звернення: 3.08.2022).

Те саме спостерігаємо і з текстом поезії «Чигрине, Чигрине...» (в київському «Кобзарі» 1894 р. вона має назву «Чыгырынъ»[78]): читач намагався відновити два цензуровані рядки та написав поверх крапок теж простим олівцем: «поки воля козацькая / зовсимъ не завьяне» (правильно мало би бути: «Поки тії недолітки / Підростуть, гетьмани»). Ці рукописні вставки можуть свідчити про те, що той, хто їх зробив, жив у певному провінційному селі (містечку?) і не мав можливості ознайомитися із, наприклад, згаданим уже гектографічним виданням «Кобзаря» 1899 р., підготованим київськими студентами, об'єднаними довкола Володимира Антоновича. Там вилучені у підцензурному «Кобзарі» 1894 р. фрагменти відновлювалися здебільшого правильно. Отже, цілком можна припустити, що у тогочасній підросійській Україні існувала і традиція побутування неканонічних, власне, народних «Кобзарів», у яких тексти могли зазнавати певних змін – залежно від рівня знань або естетичних уподобань тих, хто з ними працював або переписував їх. Але це питання потребує окремої та детальнішої студії.

Підсумовуючи, можна ствердити, що в загальній логіці розгортання шевченкоцентричних модальностей історичного наративу експозиції «Музей Української революції 1917–1921 років» київське підцензурне видання «Кобзаря» 1894 р., підготоване за участі Ксенофонта Гамалія та Франца Іогансона, є одним із визначальних артефактів. Експонована у вітрині «Борітеся – поборете» Шевченкова поетична збірка, що побачила світ у період майже повної заборони українського друкованого слова в Російській імперії, постає промовистим свідченням жорстких цензурних обмежень, накладених царатом на український культурний рух (і, насамперед, на книговидавничу справу) в останній чверті XIX ст. Водночас цей один із перших видрукуваних у Києві «Кобзарів» є переконливим доказом пасіонарної потуги українського відродження, яке навіть у найнесприятливіших умовах виявилося здатним до національної мобілізації.

Також у оперативному полі дослідження цієї знакової книги концептуалізується виразна перспектива подальших студій, адже й дотепер належним чином не проаналізовано соціологічні аспекти рецепції Шевченкових «Кобзарів» в українському соціумі на зламі XIX–XX ст., не з'ясовано ті комунікаційні технології, за допомогою яких українські культурні діячі сприяли поширенню «Кобзаря» в середовищі селянства, не описано внесок окремих діячів київської «Громади» в цей процес.

[78] Шевченко Т. Кобзарь (съ портретомъ)... – С. 185–187.
[79] Шевченко Т. Чигрине, Чигрине... [Електронний ресурс]: Ізборник. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev125.htm (дата звернення: 3.08.2022).

Водночас широке поле діяльності відкривається і в аспекті суто музейницькому. Насамперед, актуальною є потреба створення окремого реєстру експонатів фондосховища НМІУ, пов'язаних із роллю та місцем поезії і постаті Тараса Шевченка у процесі переходу українського руху від етапу культурницького до політичного. Такий реєстр має містити не лише «Кобзарі» та інші публікації творів поета, а й охоплювати якнайширший контекст візуальних матеріалів. Приклади таких матеріалів – експоновані в «Музеї Української революції 1917–1921 років» декоративний таріль «Тарас Шевченко, виготовлений на Межигірській фаянсовій фабриці на початку XX ст., київська грамофонна платівка, на якій «Малороссійскій хоръ подъ упр. Л. Макаренко» виконує «Якъ умру (заповитъ Шевченко)», відзнака учасника «Шевченківського здвигу у Львові» (1914). Створення реєстру цих матеріалів дасть можливість у перспективі побудувати виставковий проєкт, присвячений Тарасові Шевченку як ключовій постаті націєтвореня у переддень Української революції 1917–1921 років.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Бєляєва Л., Войченко І. *«Кобзар» Т. Г. Шевченка у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: бібліографічне дослідження. – Київ: Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 2014. – 864 с.*

Грушевський М. *Спомини // Київ. – 1989. – № 9. – С. 108–149.*

Дорошенко В. *Бібліографічний покажчик творів Т. Шевченка. – Львів: Друкарня НТШ, 1938. – 350 с.*

Дорошенко В. *Женевські видання Шевченкових поезій. – Львів–Краків, 1942. – 21 с.*

Дорошенко Д. *Український рух 1890-их років в освітленні австрійського консуля в Києві // З минулого. Збірник. – Том 1. – Варшава, 1938. – С. 59–70.*

Єкельчик С. *Україномани: світ українських патріотів другої половини XIX століття. – Київ: КІС, 2010. – 272 с.*

Без «Кобзаря» *// Книгарь. – 1918. – № 2. – С. 297–299.*

Єфремов С. *В тісних рамцях // Бібліологічні вісті. – Київ: Український науковий інститут книгознавства, 1926. – № 2. – С. 40–67.*

Єфремов С. *Новини нашої літератури (Де-що з приводу нового видання «Кобзаря») // Літературно-науковий вістник. – Том 7. – Книга 8. – Львів, 1899. – С. 82–88. Житецький І. «Кієвская Старина» сорок років тому // За сто літ. – Київ: Державне видавництво України, 1928. – № 3. – С. 125–146.*

Кобзар Тараса Шевченка. *Рукопис В. С. Гнилосирова. Репринтне видання. – Черкаси: «Вертикаль», видавець Кандич Г. С., 2013. – 160 с.*

Кобзарь: Издание редакции журнала «Кіевская Старина». *– Киев: Типография Императорского университета Святого Владимира Н. Т. Корчак-Новицкаго, 1899. – 8 + 614 с.*

Кобзарь Тараса Шевченка. *– Санкт-Петербург: Коштом Д. Е. Кожанчикова; Типография Императорской академии наук, 1867. – XII + 677 с.*

Кобзарь Тараса Шевченка. *Le Kobzar par Taras Chevtchenko. – Частина перша. – Женева: Печатня «Громади», 1878. – 128 с.*

Комаров М. Т. *Шевченко в литературе и искусстве: библиографический указатель материалов для изучения жизни и произведений Т. Шевченка. – Одесса: Типография Е. И. Фесенко, 1903. – 140 с.*

Корнійчук М. *Про атрибутування окремих видань творів Т. Шевченка у колекції МКДУ [Електронний ресурс]: Всеукраїнська асоціація музеїв. – Режим доступу: http://vuam.org.ua/uk/704:%D0%9F%D1%80%D0%BE_%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B1%D1%83%D1%82%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%85_%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%8C_%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2_%D0%A2.%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D1%83_%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%97_%D0%9C%D0%9A%D0%94%D0%A3 (дата звернення: 3.08.2022).*

Короткий В. *Участь Володимира Антоновича у виданні поетичних творів Тараса Шевченка // Український археографічний щорічник. – Вип. 15. – Київ, 2010. – С. 251–284.*

Лист Б. Д. Грінченка до К. В. Паньківського Гнилосирова від 17 серпня 1892 р. *// Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 148.*

Лист Б. Д. Грінченка до Н. Г. Кулябко-Корецького. *15 вересня 1895 р. // Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 169–170.*

Лист В. П. Науменка до В. С. Гнидлосирова. *17 січня 1894 р. // Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 159.*

Лист К. М. Гамалія до В. С. Гнилосирова. *4 липня 1894 р. // Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 161.*

Лист К. М. *Гамалія до міністра внутрішніх справ. Листопад 1897 р. // Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1966. – С. 183–186.*

Науменко В. П. *Къ вопросу о научномъ изданіи «Кобзаря» Т. Г. Шевченко // Кіевская Старина. – 1892. – № 2. – С. 314–319.*

Науменко В*. Памяти В. Л. Беренштама // Кіевская Старина. – 1906. – № 2. – С. 257–275.*

Петров С. *Книжкова справа в Києві: 1861–1917. – Київ: ЕксОб, 2002. – 344 с.*

Повідомлення канівського повітового «предводителя дворянства» київському губернському «предводителю дворянства» про настрої й чутки серед селян, зв'язані з могилою Т. Г. Шевченка від 26 липня 1861 р. *// Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах. – Київ: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1950. – С. 279–284.*

Погрібний А*. Літературні явища і з'яви. – Ніжин: ТОВ «Видавництво "Аспект-Поліграф"», 2007. – 628 с.*

Програмові засади Братства Тарасівців. *«Profession de foi молодих українців» // Українська суспільно-політична думка в 20 сторіччі. – Том 1. – Нью-Йорк: Видавництво «Сучасність», 1983. – С. 19–25.*

Протокол засідання Ради Народних міністрів 6 березня 1918 р. *// Українська Центральна Рада. Документи і матеріали у двох томах. – Том 2. – Київ: Наукова думка, 1997. – С. 180–181.*

Рапорт від 7 серпня 1861 р. начальника канівської повітової поліції київському губернаторові про чутки серед селян, зв'язані з Т. Г. Шевченком *// Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах. Київ: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1950. – С. 290–282.*

Русов О. *Спомини про пражське видання «Кобзаря» // Україна. – Кн. 2. – Київ, 1907. – С. 125–136.*

Свято Вільної України 19-го березоля у Київі *// Вісти з Української Центральної Ради. – Київ, 1917. – № 2.*

Старовойтенко І. *Повний «Кобзар» Т. Шевченка (1907–1908 рр. видань) у листуванні П. Стебницького з Є. Чикаленком // Слово і Час. – 2008. – № 3. – С. 17–25.*

Тарахан-Береза З. *Святиня. Науково-документальний літопис Тарасової гори. – Київ: Родовід, 1998. – 544 с.*

Тисяченко Г. *Історія Великої Книги // Книгарь. – 1918. – № 2. – С. 300–308.*

Український Національний З'їзд 6–8 квітня 1917 р. Перший день – 6 квітня *// Вісти з Української Центральної Ради. – 1917. – № 3.*

Український Національний З'їзд 6–8 квітня 1917 р. Третій день – 8 квітня *// Вісти з Української Центральної Ради. – 1917. – № 4.*

Чалый М. *Жизнь и произведенія Тараса Шевченка (сводъ матеріаловъ для его біографіи). – Кіевъ: Типография К. Н. Милевскаго, 1882. – 281 с.*

Шевченко Т. *Во Іудеї во дні они... [Електронний ресурс]: Ізборник. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev2129.htm (дата звернення: 3.08.2022).*

Шевченко Т. *Гайдамаки [Електронний ресурс]: Ізборник. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev117.htm (дата звернення: 3.08.2022).*

Шевченко Т. *Збирнык*ъ *творивъ. – Томъ первый: Кобзарь. – Санкт-Петербург: Типографія В. С. Балашева. 1883. – XIV + 526 с.*

Шевченко Т. *Кобзарь. Видання «Общества имени Т. Г. Шевченка для вспомоществованія нуждающимся уроженцамъ южной Россіи, учащимся въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ С.-Петербурга» та «Благотворительного Обществава изданія общеполезныхъ и дешевых книгъ». – Санкт-Петербург: Книгопечатня Шмидт, 1907. – XVI + 635 с.*

Шевченко Т*. Кобзарь: з додатком споминок про Шевченка Костомарова і Микешина. – Прага: Nákladem knihkupectvi dra Grégra a F. Dattla, 1876. – XXIII + 275 с.*

Шевченко Т. *Кобзарь: з додатком споминок про Шевченка писателів Тургенева і Полонского. – Прага: Nákladem knihkupectvi dra Grégra a F. Dattla, 1876. – XXII + 414 с.*

Шевченко Т. *Кобзарь. – Санкт-Петербург: Типография В. С. Балашева, 1884. – IV + 236 с.*

Шевченко Т. *Кобзарь (съ портретомъ). Изданіе К. М. ГамалЬя, пріобрЬтенное Ф. А. Іогансономъ. – Кіевъ: Типография Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, 1894. – VIII + 615 с.*

Шевченко Т. *Чигрине, Чигрине... [Електронний ресурс]: Ізборник. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev125.htm (дата звернення: 3.08.2022).*

Олена Шевченко
ст. науковий співробітник науково-дослідного відділу
Образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Olena Shevchenko
Senior Researcher,
Research Department of Visual Art
and Decorative Applied Art,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

ЗБРОЯ ПЕРСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ В КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

WEAPON OF PERSIAN ORIGIN IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE

Анотація
У статті досліджуються взірці зброї та спорядження XVII–XIX ст. перського (іранського) походження, більшість із яких надійшли до музею з приватного зібрання Богдана Ханенка.

Ключові слова:
Національний музей історії України, колекції, зброя, Богдан Ханенко.

Abstract
The article examines the samples of weapon and equipment of the 17th–19th centuries of Persian (Iranian) origin, most of which came to the museum from the private collection of Bohdan Khanenko.

Keywords:
National Museum of the History of Ukraine, collection, weapon, Bohdan Khanenko.

Мистецтво є дзеркалом, яке відображає фундаментальні цінності культури та той унікальний спосіб, у який культурні спільноти споглядають світ, єднаючи його частини в єдине ціле. «Мистецтво ісламу» або «мусульманське мистецтво» як поняття не дорівнює «релігійному мистецтву мусульман», а є набагато ширшим і охоплює величезний комплекс культурних явищ й артефактів, народжених впродовж майже 14-ти століть народами, об'єднаними ісламською релігією як основою духовного і суспільного життя. За всього розмаїття історичних та регіональних проявів мистецтва мусульман, їхнє спільне духовне підґрунтя надало ісламській художній культурі легко пізнаваних рис[1].

У Національному музеї історії України зберігається невелика колекція пам'яток ісламського походження, утворена друкованими джерелами, предметами декоративно-ужиткового мистецтва, ювелірного та зброярського мистецтва, які заслуговують на окрему увагу дослідників не лише в історичному контексті, а і в мистецтвознавчому. З-поміж усіх вище означених музейних пам'яток особливим значенням та історичною цінністю володіють предмети зброї, привабливі за формою і оздобленням, містичні та загадкові, які є свідченням не лише художньої майстерності, але й складних історичних процесів у розвитку народів Сходу.

У нашому повідомленні представлено зразки холодної зброї та захисного спорядження, що мають іранське (перське) походження. Всі вони записані до перших двох томів інвентарних книг із шифром «З» фондової групи «Зброя та спорядження», мають короткі описи в декілька рядків і, за винятком декількох предметів, зовсім не містять відомостей про походження, крім запису – «старі музейні фонди»[2]. Довгі роки велася робота по вивченню цих експонатів та встановленню історії походження кожного окремого предмету. Що вдалося дізнатися про предмети перського походження представлено у пропонованому дослідженні.

Кинджали східного походження вражають своєю унікальною конструкцією, майстерністю декоративного оздоблення та міцністю сталі. Їхні клинки таушовані золотом, піхви виготовлені зі шкіри та срібла, оздоблені прикрасами. Саме в цих кинджалах втілилися смаки й уподобання майстрів різних часів і країн. Географія їхнього походження широка. У народів Кавказу, Близького й Середнього Сходу кинджал, як меч і шабля у європейців, був ознакою воїна. Його вручали юнакові,

[1] Мистецтво ісламу в музеях України: збірник матеріалів наукового семінару на честь 120-річного ювілею Марії Вязьмітіної (1896–1994). 25–26 квітня 2016 р., Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків / упорядниця Г. Б. Рудик, передмова. – К.: «Видавництво «Фенікс», 2017. – С. 5.

[2] Перші записи в інвентарній книзі зброї, зроблені у 1948 році, не містять відомостей про походження у зв'язку з втратою облікової документації музею у роки Другої світової війни.

що досяг повноліття, і він мав із гідністю носити його все життя. Кинджал оберігав честь чоловіка, його роду, батьківщини[3].

У першому томі інвентарної книги зброї Національного музею історії України записано вісім перських кинджалів XVII ст. Усі нотатки зроблені в повоєнний період, частина предметів визначена як запоясні ножі[4].

Іранський кинджал (інв. № 3-3) має сталевий гладенький клинок незначної кривизни, руків'я котушкового типу, зовні оздоблене кольоровою перегородчастою емаллю. Піхви дерев'яні і також оздоблені емаллю в тому ж стилі, що і руків'я. Торець руків'я оздоблений каменем зеленого кольору.

Кинджал (інв. № 3-4) має руків'я, виготовлене зі слонової кістки із зображенням фігур людей з обох боків. Клинок незначної кривизни, дволезовий, із повздовжнім ребром у вигляді стилізованої змії. Основа клинка прикрашена золоченим орнаментом у вигляді квіток. Піхви дерев'яні, обтягнуті шкірою чорного кольору. На усті піхов – опукла металева обіймиця із шкіряною петлею, металевий наконечник закінчується кулькою. Клинок цього кинджала був корозований, пошкоджений та випадав із розколотого надвоє руків'я. У 2014 р. проведено реставрацію кинджала, в результаті чого він набув експозиційного вигляду. Одночасно з проведенням реставраційних робіт, була і спроба дослідити кинджал. На жаль, не вдалося встановити його походження в музейній колекції, але було визначено, що кинджал виготовлений у XIX ст., тобто значно пізніше, аніж датований в інвентарній книзі[5].

Кинджал «коджар» (інв. № 3-6), записаний як «Ніж запоясний іранський. XVII ст.». Має булатний клинок значної кривизни з двосторонньою заточкою леза. По центру, вздовж леза з обох боків розміщено ребро жорсткості. На черен кинджалу змонотоване руків'я катушкового типу, виготовлене із слонової кістки. Руків'я утворене двома фігурними щічками, зовні прикрашеними різьбленими зображеннями: з одного боку – рослинний орнамент, з іншого – фігура людини. Піхви дерев'яні, обтягнуті шкірою. Прибор піхов срібний, утворений із устя, край якого доповнений псевдозерню, та наконечника, що закінчується кулькою. На усті розміщено рухоме кільце для підвішування. **(Рис. 1)**

[3] Косів М. Музей упокореної зброї. – Львів: «Каменяр»., 2006. – С. 23.
[4] НМІУ. Інвентарна книга «Зброя та спорядження». – Т. 1.
[5] Джулай М., Шевченко О. Кинджал з колекції НМІУ: історія і реставрація // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Зб. наук. праць міжнародної наук.-практичної конференції. – К., 2016. – С. 100–106.

Рис. 1.

Кинджал «коджар» (інв. № 3-8), також записаний як іранський запоясний ніж XVII ст., має булатний клинок значної кривизни з двосторонньою заточкою леза. По центру, вздовж леза з обох боків розміщено ребро жорсткості. Руків'я катушкового типу, утворене двома, зовні гладенькими, фігурними щічками, виготовлене із слонової кістки. Піхви дерев'яні, обтягнуті шкірою з металевим прибором, що утворений із наконечника, який закінчується кулькою.

Кинджал (запоясний ніж) за інв. № 3-12 має булатний клинок значної кривизни із двосторонньою заточкою леза. По центру, вздовж леза з обох боків розміщено ребро жорсткості. Руків'я катушкового типу, виготовлене зі слонової кістки та змонтоване на черен кинджалу. Утворене двома фігурними щічками, зовні прикрашеними різьбленими зображеннями людських фігур: з одного боку – чоловіка та жінки, з іншого – двох жінок та дитини. На розширених краях руків'я, вгорі та внизу, на горизонтальних поясках розміщені написи арабською в'яззю. Піхви дерев'яні, зовні обтягнуті шкірою з тисненим орнаментом з одного боку. Прибор піхов срібний, утворений із наконечника, який закінчується кулькою.

Є в колекції ще два кинджали (інв. №№ 3-13, 3-15), що мають трохи інше оздоблення. Це запоясні ножі з крутими ребрами жорсткості, металевим руків'ям та дерев'яними піхвами, також обкладеними металом. Основа лез із обох боків та металеві рукояті інкрустовані золотом, прикрашені рослинним орнаментом та написами. **(Рис. 2, 3)**

Рис. 2.

Рис. 3.

У процесі дослідження, завдяки роботі з архівними джерелами в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків[6], вдалося встановити, що кинджали з інвентарними номерами З-3, 6, 13, 15 походять із зібрання Б. Ханенка і передані до Державного Республіканського історичного музею згідно акту у 1937 р.

Окрему групу предметів холодної зброї складають шаблі. В музейній колекції декілька сотень шабель, але особливу увагу привертають шаблі східного походження, виконані майстрами Ірану, Туреччини, Кавказу, що викликають захоплення міцністю сталі, своїм художнім оздобленням.

Шабля перського походження XVIII ст. (інв. № З-754). Клинок шаблі значної кривизни, з неглибоким долом майже по всій довжині. Клинок біля руків'я з обох боків прикрашений фігурними картушами з таушованими написами та зображеннями. Хрестовина фігурна, з опущеними вниз кільйонами, з обох боків оздоблена таушованими написами; руків'я рогове. Піхви обтягнуті шкірою, доповнені металевими обіймицями з написами[7]. **(Рис. 4)**

Рис. 4.

[6] НМІУ. Інвентарна книга «Зброя та спорядження». – Т. 1.
[7] Тоїчкін Д. Атрибуція шаблі та шолому типу «кула-худ» з колекції НМІУ та Одеського музею західного та східного музею [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zbroeznav.com/?book-review=atrybutsiia-shabli-z-kolektsii-ta-sholomiv-typu-kulakh-khud-kulah-khud-z-kolektsii-nmiu-ta-odeskoho-muzeiu-zakhidnoho-ta-skhidnoho-mystetstva.

Та на особливу увагу заслуговує предмет, який займає почесне місце в експозиції музею. Це унікальна шабля «карабеля», що репрезентує зброю кримської еліти, не є шамширом у класичному розумінні. Це приклад шаблі, в конструкції якої використано іранський клинок, що було притаманне зброярським традиціям в Османській імперії і, меншою мірою, в Речі Посполитій.

Шабля (інв. № 3-1172) має клинок, типової для шамширів форми, однолезовий, гострокінцевий. До музейного зібрання надійшла в 1956 р. із Бахчисарайського музею згідно з наказом МК УРСР. Згідно з припущенням Д. Тоїчкіна та О. Галенка, висловленим у статті, опублікованій у «Військово-історичному альманасі» № 2 за 2008 р., шабля належала кримському хану, що підтверджується таушованим золотом написом на клинку. У нижньому восьмикутному картуші стоїть авторський знак, своєрідний «знак якості», що перекладається як «робота Асодаллага Ісфагані». А напис, нанесений у верхньому мигдалеподібному картуші, свідчить про власника чи, принаймні, замовника шаблі, який безперечно, належав до династії Гераїв[8].

Ще один різновид холодної зброї, який був досліджений та введений у науковий обіг провідним науковим співробітником НМІУ О. Попельницькою, – **перський парадний палаш** XIX ст. із прямим дволезовим клинком. Він має металеве руків'я з ромбічною голівкою з потовщенням у центральній частині, декороване у техніці сріблення. Клинок має широкий дол, доповнений прямокутними перетинками з позолоченим рослинним орнаментом, біля п'яти клинка та на вістрі розміщено золочені написи арабською в'яззю[9].

І насамкінець звернемо увагу на захисне спорядження перського походження. У 1946 р. жителькою м. Києва Н. А. Агафоновою музею були запропоновані для закупівлі три предмети, що зберігалися в її сім'ї. На засіданні фондово-закупівельної ради було вирішено придбати представлені предмети за 750 карбованців. Так у музейному зібранні з'явилися – **щит** (З-504), **шолом** (З-505) та **наруч** (З-506). У 2013 році спорядження було відреставроване. В результаті проведених реставраційних робіт зовнішня поверхня відкрила вишуканий рослинний орнамент та арабську в'язь, оздоблену посрібленою насічкою[10]. **(Рис. 5)**

[8] Галенко О., Тоїчкін Д. Козацький шамшир: реальність чи гарна вигадка?// Військово-історичний альманах. – № 2. – К., 2008. – С.126–154.
[9] Попельницька О. Перський парадний палаш XIX ст. з зібрання Б.Ханенка в колекції НМІУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://prostir.museum/ua/post/29465
[10] НМІУ. Інвентарна книга «Зброя та спорядження». – Т. 1.

Рис. 5.

Щит круглий, масивний, зовні опуклий та доповнений у центральній частині чотирма шишечками-умбонами, по краю опоясаний латунним обідком. Лицьова поверхня щита суцільно прикрашена гравіюванням рослинним орнаментом у вигляді завитків, квітів та листочків. У центральній частині орнамент розділений вісьмома фігурними овалами, що з'єднані між собою, утворюючи стилізовану багатопроменеву зірку по центру. В центрі кожного овалу розміщена стилізована ро-

зетка. По краю щит прикрашений чотирма вузькими гравірованими поясками, заповненими рослинним орнаментом. Між ними широкий поясок, який суцільно заповнений арабською в'яззю. Всі зображення та написи таушовані жовтим та білим металом.

Шолом «кула-худ» із крутобокою сфероконічною тулією. Верхня частина тулії прикрита дископодібною пластиною, в яку вгвинчений чотиригранний шпиль-навершя. З фронтального боку шолома розташований наскрізний виступаючий фігурний паз, в який вправлена рухома стрілка-наносник. Стрілка з обох боків закінчується фігурними підтрикутної форми пластинами, що прикрашені таушуванням. По обидва боки від стрілки-наносника розміщені циліндричні пази, в які вставлялося пір'я для прикрашання шолома. Вся лицьова поверхня шолома суцільно оздоблена рельєфним рослинно-геометричним орнаментом, таушованим золотом та сріблом. У нижній частині по колу розміщено напис арабською в'яззю. По нижньому краю шолома, по колу, пробиті дрібні наскрізні дірочки, в які вправлена сітка-бармиця, виготовлена з дрібних дротяних кілечок. Внутрішня поверхня шолома гладенька.

Наруч видовжений, зовні злегка опуклий. Один край розширений, має овальне завершення, протилежний – звужений. Уся лицьова поверхня суцільно прикрашена рельєфним рослинно-геометричним орнаментом, зовні доповненим таушуванням. Із внутрішнього боку наруч гладенький.

Ще один **шолом перського типу** (інв. № 3-1338) за конструкцією подібний до попереднього, але відрізняється за художнім оформленням. Уся зовнішня поверхня оздоблена написами по обводу та зображеннями птахів, жінок, чоловіків у фігурних картушах. Шолом також піддавався реставрації, в результаті чого було відновлено шпиль-навершя та захисна сітка-бармиця. На жаль, історія походження цього предмету в музейній колекції наразі не встановлена.

Відповідно до зображальних джерел, шоломи «кула-худ» виникли в Ірані у XVI ст., пізніше поширились у Передній, Середній та Південній Азії. У деяких регіонах мусульманського світу їх продовжували використовувати до другої половини XIX ст. На основі класичного «кула-худу» сформувалися численні різновиди: «індо-перський», «шолом демона», «пташиний шолом» тощо. Традиційну перську символіку часів почав реанімувати ще Аббас I, вона набула величезної популярності на «палацових» виробах пізніших часів. Від початку XIX ст. чимало шоломів в Ірані виготовлялося спеціально для європейських колекціонерів[11].

[11] Тоїчкін Д. Атрибуція шаблі та шолому типу «кула-худ» з колекції НМІУ та Одеського музею західного та східного музею [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zbroeznav.com/?book-review=atrybutsiia-shabli-z-kolektsii-ta-sholomiv-typu-kulakh-khud-kulah-khud-z-kolektsii-nmiu-ta-odeskoho-muzeiu-zakhidnoho-ta-skhidnoho-mystetstva.

Ще два предмети озброєння мусульманського походження, записані до інвентарної книги у 1955 р., – це **бойові сокири.** Перша – «табар» (інв. № 3-794), знайдена у 1949 р. на вулиці Малій Житомирській у Києві учнями 147 школи М. Міщенком та Ю. Кондюбою. Ще одна сокира (інв. № 3-829) двобічна, суцільно вкрита рослинним орнаментом та написами, походить із довоєнної колекції НМІУ. Бойові сокири «табар» або ж «табарзин» використовувалися в Османській імперії, Персії, Арменії, Індії та ін. країнах Сходу. Слово «табар» із значенням «сокира» перейшло у вірменську і слов'янські мови. З перської мови слово «табарзин» перекладається як «сідло-сокира». Це пояснюється з тим, що таку зброю, зазвичай, використовували кавалеристи. Табар мав одне чи два серпоподібних леза. Відрізняло його тонке руків'я, майже завжди металеве. Такі сокири мали свої варіації, іноді поєднуючи два різновиди зброї[12].

Отже, підсумовуючи викладене вище, зазначимо, що музейна збірка зброї має певну кількість експонатів східного походження, які виконані з особливою турботою та любов'ю. Притаманне зброї східного походження своєрідне художнє та стилістичне оздоблення, виражене в оригінальному декорі та написах, формі і будові складових, відрізняє її від європейських зразків, розкриваючи найкращі технічні та художні таланти багатьох зброярів, які були причетні до її появи. Вона несе відбиток найсильніших почуттів воїнів, адже вони покладали на неї сподівання – збереження власного життя та перемогу ціною життя ворога. Таким чином зброя є не лише атрибутом воїна чи його прикрасою, а здатна виразно повідати про людський світ, до якого вона належала[13].

[12] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikiqube.net/wiki/tabar_(axe).
[13] Сіваченко Є. Українські самураї чи японські козаки. Каталог виставки. – К., 2016.

УДК 069(1-4)+070+629.3+94(477)

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Галенко О., Тоїчкін Д. *Козацький шамшир: реальність чи гарна вигадка?// Військово-історичний альманах. – № 2. – К.,2008. – С. 126–154.*

Джулай М., Шевченко О. *Кинджал з колекції НМІУ: історія і реставрація// Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Зб. наук. праць міжнародної наук.-практичної конференції. – К., 2016. – С. 100–106.*

Косів М. *Музей упокореної зброї. – Львів, «Каменяр»., 2006. – С. 23.*

Мистецтво ісламу в музеях України*: збірник матеріалів наукового семінару на честь 120-річного ювілею Марії Вязьмітіної (1896–1994). 25–26 квітня 2016 р., Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків / упорядниця Г. Б. Рудик, передмова. – К.: «Видавництво «Фенікс», 2017. – С. 5.*

Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків Української Академії наук. *Провідник. – К., 1924.*

НМІУ. Колекція зброї та військового спорядження. Альбом. *– К.: «Мистецтво», 2011. – С. 5.*

НМІУ. Інвентарна книга «Зброя та спорядження». *– Т. 1.*

Сіваченко Є. *Українські самураї чи японські козаки. Каталог виставки. – К., 2016.*

Попельницька О. *Перський парадний палаш XIX ст. з зібрання Б. Ханенка в колекції НМІУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://prostir.museum/ua/post/29465.*

Тоїчкін Д. *Атрибуція шаблі та шолому типу «кула-худ» з колекції НМІУ та Одеського музею західного та східного музею [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zbroeznav.com/?book-review=atrybutsiia-shabli-z-kolektsii-ta-sholomiv-typu-kulakh-khud-kulah-khud-z-kolektsii-nmiu-ta-odeskoho-muzeiu-zakhidnoho-ta-skhidnoho-mystetstva).*

Тоїчкін Д. *Дослідження XXI ст. Рецензія на книгу М. Хорасані «Наступальна та захисна зброя з Ірану, від доби бронзи до епохи Каджарів» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?I21DBN=EJRN&P21DBN=EJRN&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=IDP=&2_S21STR=geo_2009_11_314.*

[Електронний ресурс]. *– Режим доступу: https://uk.wikiqube.net/wiki/tabar_(axe).*

Альона Якубець
Завідувачка відділу новітньої історії України
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Aliona Yakubets
Head of the Department of the Modern History of Ukraine,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

РАДІОМОВЛЕННЯ ТА РАДІОПРИЙМАЧІ ЯК ВАГОМИЙ ЕЛЕМЕНТ ПОВСЯКДЕННЯ ЖИТЕЛІВ УКРАЇНИ У 1940-Х – 1970-Х РОКАХ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОНДІВ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ ТА ПУБЛІКАЦІЯМИ ЖУРНАЛУ «ПЕРЕЦЬ»)

RADIO BROADCASTING AND RADIO RECEIVERS AS A SUBSTANTIAL FACTOR IN THE DAILY LIFE OF UKRAINIANS IN THE 1940TH – 1970TH (BASED ON THE MATERIALS OF THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE AND PUBLICATIONS OF THE «PERETS» MAGAZINE)

Анотація

У статті аналізується розвиток радіомовлення та відповідних технічних засобів (насамперед – радіоприймачів) в Україні з 1940-х по 1970-і роки та їх значення у повсякденному житті широких верств населення. Базовими джерелами для розкриття теми слугували експонати з фондів Національного музею історії України та публікації журналу «Перець».

Ключові слова:
гучномовець, історія повсякдення, Національний музей історії України, Перець (журнал), радіомовлення, радіоприймач, УРСР.

Abstract

The article analyzes the development of radio broadcasting and relevant technical means (primarily, radio receivers) in Ukraine from the 1940s to the 1970s and their significance in the general population's daily life. The basic sources of the study were exhibits from the collection of the National Museum of the History of Ukraine and the publications of the «Perets» magazine.

Keywords:
loudspeaker, history of everyday life, National Museum of the History of Ukraine, the «Perets» magazine, radio broadcasting, radio receiver, Ukrainian SSR.

Постановка проблеми. Тема функціонування радіомовлення на території України за радянських часів та розвиток відповідних технічних засобів (насамперед – радіоприймачів) наразі є актуальною передусім з огляду на вивчення досвіду використання радіо як інструменту пропаганди та контрпропаганди, його впливу на широкі маси населення в умовах модерного геополітичного протистояння та гібридної війни як одного з проявів цього глобального антагонізму.

Аналіз досліджень. Ця проблематика знайшла певне втілення у пострадянській історіографії, однак вона розглядається або у краєзнавчому вимірі[1], або досліджуються окремі її сегменти[2]. Цілісна наукова (а не лише публіцистична) картина історії розвитку радіомовлення в Україні ще очікує на своє втілення.

Мета статті. Базуючись на різнопланових зразках радіоприймачів та іншої техніки аналогічного призначення, що зберігаються у фондах Національного музею історії України (НМІУ), а також – на тематичних публікаціях журналу «Перець», де віддзеркалювалися характерні явища свого часу – поглибити тему та розглянути її у розрізі історії повсякдення населення України 1940-х – 1970-х років.

Формулювання цілей статті (постановка завдання):

1. Дослідити наявні в фондовій колекції НМІУ зразки гучномовців, радіоприймачів, радіол і транзисторів. Здійснити їх додаткову атрибуцію.
2. З'ясувати, на яких підприємствах УРСР виготовлялися моделі радіоприймачів широкого вжитку.
3. Вичленити та проаналізувати базові проблеми радіомовлення в умовах радянської України 1940-х – 1970-х років.
4. Дослідити вплив радіомовлення як на побут та дозвілля мешканців УРСР, так і на формування їхнього світогляду.

Виклад основного матеріалу. Науково-технічна революція межі 19–20 ст. призвела до появи кардинально нових засобів комунікації. Одним із них стало радіо, завдяки якому з'явилася можливість транслювати на широку аудиторію інформацію різного змісту – новини, музику, літературні твори, театральні постановки, репортажі зі спортивних змагань тощо.

Перші радіоприймачі з'явилися наприкінці 19 ст. Однак це були здебільшого поодинокі дослідні, недосконалі у технічному плані зразки. Початок їх масового виробництва припав на кінець 1920-х – початок 1930-х років. І пов'язано це було не лише з технічним прогресом. Просто світовий політикум усвідомив можливості використання радіо не тільки як інструментарію дозвілля та просвітництва, але й як надзвичайно впливового (з огляду на обшир потенційної аудиторії) засобу масової інформації і пропаганди.

Першою державою, в якій було налагоджено масове виробництво дешевих радіоприймачів стала Німеччина Адольфа Гітлера. Йдеться про модель VE 301 (абревіатура від Volksempfänger, із німецької – «народний [радіо]приймач. **(Рис. 1)** Вартість цього приладу на середину 1930-х років становила 75 рейхсмарок і приблизно дорівнювала двотижневій середній зарплаті німецького робітника, що було значно дешевше, аніж коштували більшість радіоприймачів 1930-х років[3].

Рис. 1.

Рис. 2.

[1] Вурловська М. Радіо у повсякденному житті мешканців Дрогобиччини (1944–1958) // Східноєвропейський історичний вісник. – Дрогобич, 2018. – Вип. 6. – С. 197–202; Шамрай О. Радіофікація сіл Центральної України у повоєнні роки (1945–1950 рр.) // Наукові праці Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Історичні науки. – Миколаїв, 2008. – Т. 88. – Вип. 75. – С. 129–131.

[2] Хоменко Н. Матеріально-побутові умови життя та навчання студентської молоді // Повоєнна Україна: нариси соціальної історії (друга половина 1940-х – середина 1950-х рр.). У 2-х книгах, 3-х частинах. – Кн. 1, ч. 1–2 / Відп. ред. В. М. Даниленко. – Київ: Інститут історії України НАН України, 2010. – С. 210–225; Колісник Ю. Радіозаглушування – невід'ємний складник радянської цензури, його роль у трансформації інформаційного протору // Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика. – Львів, 2014. – № 39. – С. 39–46.

[3] German Volksempfaenger VE 301 Dyn Radio (1938) // Phil`s old Radios [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://antiqueradio.org/VolksempfaengerVE301dyn.htm.

Рекламний плакат **(Рис. 2)** VE 301 унаочнює ідею радіомовлення саме як інструменту масової пропаганди. На ньому міститься текст: «Вся Німеччина чує фюрера з Volksempfänger»[4]. Зовні апарат мав доволі аскетичний дизайн. Крім того, зі зрозумілих причин, йому бракувало короткохвильового діапазону, що унеможливлювало прослуховування німцями іноземних радіостанцій.

Та не лише влада Німеччини використовувала пропагандистський потенціал радіомовлення. Так, зокрема, президент США Франклін Д. Рузвельт впродовж 1933–1944 рр. здійснив 30 радіозвернень до нації, відомих як «Бесіди біля каміна». Ці монологи, озвучені у неофіціозному стилі та довірливій тональності, значно вплинули на світогляд простих американців, на їх ставлення до влади, найвищий представник якої говорив з ними, як із рівними – пояснюючи їм, чому він, як глава держави, змушений у тій, чи іншій ситуації чинити саме так, а не інакше. А радіо ретранслювало ці «камінні задушевності» на мільйонну аудиторію, чого не міг забезпечити жоден друкований ЗМІ (телебачення на той час ще тільки-но спиналося на ноги).

Жителі США у побуті надавали перевагу радіоприймачам вітчизняного виробництва, насамперед – марки Zenith (компанія-виробник заснована у 1923 р., існує дотепер у складі корпорації LG; **Рис. 3–5**), під якою виготовлялася повна «соціальна» лінійка приймачів: від найпростіших (і, відповідно, найдешевших) – до найбільш статусних, де електронна «начинка» було схована у корпусі з натурального дерева, вкритому лаком, декоративним різьбленням, латунними накладками, а шкала налаштувань підсвічувалася зсередини.

Рис. 3.

Рис. 4.

Рис. 5.

Радіоприймачі марки Zenith. США

[4] Там само.

З тих же пропагандистських міркувань велике значення радіофікації країни надавали і в СРСР, а відтак – і в УРСР. У фондах Національного музею історії України зберігається кілька зразків радіоприймачів виробництва 1940-х – 1970-х років. Одним із найстаріших за часом виготовлення є апарат під фондовим номером Р-229. **(Рис. 6)** Це достатньо габаритний прилад, обшивка якого виготовлена з натурального дерева. На передній панелі є чотири ручки управління: верхня центральна слугує для перемикання частот, а нижні (зліва направо) – для відключення приладу від мережі, перемикання діапазонів та регулювання гучності.

Рис. 6.
Радіоприймач мережевий ламповий 6Н-1.
СРСР, Росія, Воронеж, 1938–1941 (НМІУ, Р-229)

У процесі додаткової атрибуції цього експоната вдалося з'ясувати його виробничу назву – «Радіоприймач 6Н-1», що розшифровується як «6-ти ламповий, настільний, 1-ша модель». У серійне виробництво він був запущений у 1938 році на заводі «Електросигнал» (місто Воронеж, Росія), де і випускався до липня 1941 року. Основою для розробки 6Н-1 став приймач американської фірми RCA Victor 6T2, що мав схожий зовнішній вигляд. 6Н-1 працював у діапазоні довгих, середніх та коротких (5,8...20 МГц) хвиль, мав надійну, продуману конструкцію та досить високі техніко-акустичні параметри[5].

[5] Радиоприемник сетевой ламповый «6НГ-1» // Отечественная Радиотехника XX века: Виртуальный музей и справочник [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.rw6ase.narod.ru/00/rp_l/6n1.html.

Однак, на відміну від нацистської Німеччини, на руках у населення Радянського Союзу була дуже незначна кількість подібних радіоприймачів, що пояснюється не лише їх недостатнім виробництвом. Ще у 1930 році з метою контролю над колективним прослуховуванням у СРСР було заборонено продаж радіотоварів населенню, а акцент робився на розвитку дротового (контрольованого владою) радіомовлення, що позбавляло громадян можливості слухати західні радіостанції, «виловлюючи» їх з ефіру[6].

Для дротового радіомовлення найкраще підходили гучномовці. Встановлювалися вони переважно у центрах населених пунктів та місцях масового скупчення населення – біля колгоспних контор, клубів, шкіл, сільських рад тощо. Відповідно до технічної документації ці прилади зазначалися як абонентські гучномовці, проте в народі їх називали «репродукторами», «тарілками», а то й «брехунцями». Окрім агітаційної, розважальної та інформативної, «чорні тарілки» у роки Другої світової війни виконували ще одну важливу функцію – оборонну, попереджаючи населення про нальоти авіації противника. У фондах НМІУ зберігається кілька відповідних зразків, виробництва 1940-х – 1950-х рр. **(Рис. 7)**

Рис. 7.
Гучномовець.
СРСР, Росія, Ленінград, 1940-і (НМІУ, Р-577)

[6] Шамрай О. Вказана праця. С. 130.

Характерною особливістю гучномовця під фондовим номером Р-577 є дифузор – так називається випромінюючий елемент репродуктора, що визначає основні електроакустичні характеристики радіопристрою. Він має конічну форму і виготовлений із пресованого паперу чорного кольору, просякнутого синтетичним розчином. Подібні конуси були простими у виробництві, давали гучний звук, а саме цей критерій (гучність, а не якість звуку) вважався на той момент визначальним[7].

До початку Другої світової війни виробництво гучномовців у СРСР було налагоджено на низці підприємств Москви (Московська артіль «ХХ Октябрь», Московський механічний завод, Московський завод імені Красіна, завод «Профрадіо»), Ленінграда (Ленінградський електромеханічний завод імені Кулакова) і Горького (Радіотелефонний завод імені Леніна). Ці підприємства випускали гучномовці під марками «ХХ Октябрь», «Піонер», «Пролетарій». Та найбільш масовими у 1920-х – 1940-х роках були «Рекорди», різні модифікації яких із 1924 р. виготовляли в Ленінграді на заводі імені Калініна (до 1917 р. – Трубно-інструментальний завод)[8]. Щодо УРСР, то в республіці станом на 1941 р. було лише одне підприємство – «Укррадіограмто» (станом на 2015 р. – Державне Підприємство Харківський радіозавод «Протон»), випускало репродуктори для загального вжитку під назвою «ДП», але лише певний час, оскільки, бувши заснованим у 1927 р., цей перший в Україні радіозавод в основному працював на задоволення потреб військової розвідки[9].

Суттєвим проривом у справі глибшого проникнення радіо у побут радянської людини стала Друга світова війна. Зі вступом Червоної Армії на територію Європи, до СРСР почали масово надходити трофеї, серед яких була і радіотехніка, зокрема – 458 612 радіоприймачів[10]. У НМІУ зберігається один із таких трофеїв, а саме (як вдалося з'ясувати під час додаткової атрибуції) – радіоприймач торгової марки Philips (Нідерланди). Свої перші радіоприлади ця компанія почала випускати у 1927 р., а вже станом на 1932 р. вона вважалася найбільшим у світі виробником радіоприймачів та радіоламп. Philips широко практикував торгівлю ліцензіями на право виготовлення своєї продукції на іноземних підприємствах, а тому, відповідно, брендовані радіоприймачі випускалися, окрім Нідерландів, також у Франції, Німеччині, Великій

[7] Время рекордов // Маленькие истории. Частное собрание фактов и артефактов [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://little-histories.org/2014/01/08/rekord-populjarnosti/.
[8] Громкоговорители и приемники выпущенные в СССР // Зелаз [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://zelaz.ru/katalog-gromkogovoriteley-translyacionnyh-priemnikov-vypushchennyh-v-sssr.html.
[9] Государственное предприятие «Харьковский радиозавод «Протон» // Internet Archive Wayback Machine [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.proton.kharkov.ukrtel.net/about.html
[10] Непомнящий Н. Н. Военные загадки Третьего рейха // You-books [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.you-books.com/book/N-N-Nepomnyashhij/Voennye-zagadki-Tretego-rejha.

Британії. Музейний же екземпляр – Philips 661U під серійним номером 342212 – було зібрано у бельгійському місті Левен орієнтовно у 1942–1943 рр.[11]. **(Рис. 8)** Це – настільна модель у дерев'яному корпусі з габаритами 42х29х18 см. На циферблат приймача нанесені назви різних міст Європи, поруч із якими вказані хвилі довгого, середнього та короткого діапазонів.

Рис. 8.
Philips 661U.
Бельгія, Левен, 1942–1943 (НМІУ, Р-341)

Звісно, наявність у населення подібних автономних радіоприладів, які надавали вільний доступ до інформації зі всього світу, становила небезпеку для радянської влади, тож вона намагалася контролювати цей процес. Ще 28 липня 1924 р. Раднарком СРСР прийняв постанову «Про приватні прийомні радіостанції», відповідно до якої використання радіо у СРСР було жорстко регламентовано. Кожен радіоприймач підлягав обов'язковій реєстрації, а за користування ним стягувалася абонентська плата[12] (постанова втратила чинність 18 серпня 1961 р.[13]).

[11] 661U // Radiomuseum [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.radiomuseum.org/r/philips_661u_661_u.html.
[12] Постановление Совнаркома СССР от 28 июля 1924 года «О частных приемных радиостанциях» // Библиотека нормативно-правовых актов СССР [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_2101.htm.

Однак далеко не всі власники трофейної радіотехніки поспішали задекларувати її наявність. Зокрема у 1947 р. цього не зробив (і категорично відмовлявся зробити) прокурор міста Суми на прізвище Захарченко[14]. Коли у тому ж таки 1947 р. у СРСР була розгорнута кампанія боротьби з «низькопоклонством перед Заходом», на сторінках журналу «Перець», серед іншого, лунала також критика на адресу громадян, котрі надають перевагу імпортним радіоприймачам (згадувалися марки Philips та Telefunken) перед вітчизняними[15]. Щоправда, поряд із цим у перчанських публікаціях нерідко констатувався і той факт, що вітчизняні радіоприймачі безнадійно програвали у якості. Так у 1948 р. у журналі було опубліковано замітку про те, як дитячий будинок села Сахни Ружинського району на Житомирщині придбав чотири радіорепродуктори «Рекорд» виробництва Київського радіозаводу – і всі вони виявилися бракованими, непридатними для експлуатації[16].

Проте відбираючи у населення можливість користуватися трофейними радіоприймачами, радянська влада виявилася нездатною перекрити цей дефіцит стаціонарними радіоточками. Так, масова радіофікація осель українських селян розпочалася лише з початку 1950-х років, тобто тоді, коли місто почало вже освоювати телебачення[17]. Її динаміку можна прослідкувати на прикладі матеріалів вибіркових бюджетних обстежень (радянський евфемізм «буржуазного» поняття «соціологічне дослідження») 506 сімей колгоспників Київської області, з яких у 1952 р. радіоприймачами володіло лише 18 – що становило 3,5%, у 1953 – 82 (16%), у 1954 – 182 (36%), у 1955 – 234 (46%)[18].

Наслідком цього дефіциту стали різноманітні зловживання владою з боку місцевого керівництва. Так, директор нафтобази з Великоолександрівського району Херсонщини Кондратьєв, голова колгоспу із села Михайлівка Жмеринського району Вінницької області Солощенко, директор Малинського щебеневого заводу на Житомирщині Тютюнник та головний бухгалтер цього ж підприємства Фішман, директор Молочанського молочноконсервного заводу (Запорізька обл.) Чистяков позабирали відомчі радіоприймачі – єдину розвагу для їхніх підлеглих – собі додому (наведені приклади стосуються 1950 та 1951 рр.)[19].

[13] Постановление Совмина СССР от 18.08.1961 № 768 «Об отмене регистрации в предприятиях связи радиоприемников и телевизоров и взимания абонементной платы за пользование ими» // Консультант-Плюс [Електронний ресурс]:. – Режим доступу: http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=38806#hbXcuvSuPs92Oin21.
[14] Радіопригода // Перець. – Київ, 1947. – № 19. – С. 6.
[15] Брусиловський Р. До речі, про ремонт... // Перець. – Київ, 1947. – № 24. – С. 6.
[16] Путь Д. Рекордсмен // Перець. – Київ, 1948. – № 3. – С. 5.
[17] Шамрай О. Вказана стаття. С. 130.
[18] Рибак І. В. Стан соціально-побутової сфери українського повоєнного села (1946–1955 рр.) // Український історичний журнал. – Київ, 1994. – № 1. – С.64.

Головною причиною післявоєнного дефіциту радіоапаратури (а точніше – її повної відсутності) для побутового використання була військова зорієнтованість відповідних промислових підприємств. Так, на кінець 1950-х років радіотехнічна промисловість УРСР налічувала 19 заводів, з яких кожен працював на «оборонку», а не на приватний сектор[20]. Із кінця 1950-х років ситуація почала поступово змінюватися на краще – наприклад, масове виробництво побутових радіоприймачів «Київ» було налагоджене на Київському заводі «Радіоприлад» (див. також **Таблицю 1**).

Таблиця 1[21]
Виробництво основних видів товарів культурно-побутового та господарчого призначення.

Номенклатура	1940 р.	1960 р.	1970 р.	1980 р.	1986 р.
Радіоприймачі, тис. штук	178	4165	7815	8478	8924
Телевізори, тис. штук	0,3	1726	6682	7528	9436

Партійно-державне керівництво СРСР саме ініціювало розширення радіомережі. «Радіо у нас служить могутнім засобом комуністичного виховання широких мас трудящих», – зазначалося у статті «Радіо – в кожну колгоспну хату», що була опублікована у газеті «Радянське слово» за 25 грудня 1951 р.[22] У межах виконання цього завдання почали з найпростішого – з індивідуальних гучномовців, що, у свою чергу, стимулювало їх серійне виробництво в Україні, внаслідок чого впродовж 1950-х – 1960-х рр. в оселях пересічних громадян з'являються моделі «Ангара» (Львівський завод телеграфної апаратури), «Весна» (Київський завод «Механік»), «Дніпро» (Кіровоградський завод радіоприладів), «Десна» (Київський завод електромеханіки), «Горинь» (Рівненський радіотехнічний завод). Згодом до них приєдналися гучномовці «Зоря» (Миколаївський завод «Зоря»), «Арго» (Чернігівський завод радіоприладів), «Карпати» (Івано-Франківськ), «Імпульс» (Макіївський завод електропобутових приладів) і «Полонина» (Ужгородський машинобудівний завод «Тиса», **Рис. 9**).

[19] Грушецький З. Радіоперехоплення// Перець. – Київ, 1951. – №7. – С. 10; Ой, гоп, ти-ни-ни! // Перець. – Київ, 1951. № 20. С. 11; Погорілко А. Любий Перче! // Перець. – Київ, 1950. – № 18. – С. 7; Про різні смаки // Перець. – Київ, 1950. – №5. – С. 4.
[20] Макеев О. Д. Королевцевы. История головного завода, 1953–2003. – Киев, 2003. – С. 27–28; Сухацький Р. П. Виробництво товарів широкого призначення на підприємствах радіоелектронної галузі в Україні (1950–1980-ті роки) // Питання історії науки і техніки. – Київ, 2014. – № 2. – С.23.
[21] Народное хозяйство СССР за 70 лет: Юбилейный статистический ежегодник. Москва: Финансы и статистика, 1987. С. 186.
[22] Радіо – в кожну колгоспну хату // Радянське слово [газета]. – Дрогобич, 1951. – 25 грудня.

Рис. 9.
Гучномовець «Полонина АГ-303».
СРСР, УРСР, Ужгород, завод «Тиса», 1991 (НМІУ, Р-1341)

Наступним етапом стало виробництв із другої половини 1950-х років ламповых радіоприймачів та радіол (радіола – пристрій, що поєднував можливості радіоприймача та програвача вінілових дисків, або ж платівок). Серед перших марок радіол українського виробництва були: «Донець» (1955 р. випуску), «Харків» (1957, Харківський приладобудівний завод ім. Т. Шевченка; **Рис. 10**), «Весна» (1957, Дніпропетровський радіозавод). Згодом цей перелік поповнився радіолами: «Дніпро-58», «Мрія», «Промінь», «Чайка» (Дніпропетровський радіозавод) та іншими[23].

[23] Днепропетровский радиозавод // RadioNIC [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.radionic.ru/node/397 ; Сухацький Р. П. Виробництво товарів широкого призначення на підприємствах радіоелектронної галузі в Україні (1950–1980-ті роки) // Питання історії науки і техніки. Київ, 2014. – № 2. – С. 24.

Рис. 10.
Свинарки радгоспу «Реконструкція» (Харківська область) Н. Оп'ята, І. Душаницька та С. Діденко біля радіоли розучують пісні для виступу в гуртку художньої самодіяльності.
Харківщина, 1959 (НМІУ. ФД – 841/29)

У фондовій колекції НМІУ зберігається більш пізній варіант радіоли – модель «Рекорд 314», що була виготовлена у 1967 р. на Бердському радіозаводі (тепер – Виробниче об'єднання «Вега», Росія). **(Рис. 11)** Вона складається з радіоприймача III класу (працював у діапазонах довгих і середніх хвиль та у двох піддіапазонах коротких хвиль) та програвача, що дозволяв прослуховувати платівки будь-якого формату. Радіола отримувала живлення від мережі 127 або 220 вольт, мала габарити 67,3х32х23,8 см і вагу – 13 кг[24].

[24] Радиола «Рекорд-314» / Отечественная Радиотехника XX века: Виртуальный музей и справочник [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.rw6ase.narod.ru/00/rl_l_/rekord314.html.

Рис. 11.
Радіола «Рекорд 314» (настільний варіант).
СРСР, Росія, Новосибірська область, Бердськ, Бердський радіозавод, 1967 (НМІУ, Р-1370)

Роздрібна ціна на подібні радіопристрої була достатньо високою. Так, після грошової реформи 1961 р. радіола «Харків» коштувала 87 карбованців 95 копійок, а «Весна» – 140 карбованців[25]. При цьому середня заробітна плата у Радянському Союзі у 1960 році становила 652,4 крб. (відповідно, після реформи 1961 р. – 65,2 крб.)[26].

Однак, незважаючи на позитивні зрушення щодо поширення радіо в побуті та появу нових типів радіоприймачів, читачі гумористично-сатиричного журналу «Перець» у своїх листах продовжували скаржитися на недотримання термінів із радіофікації населених пунктів. Так у 1958 р. дописувачі з села Шилівці Хотинського району Чернівецької області вказували, що, відповідно до укладеного з обласною конторою зв'язку угоди, вони ще у 1955 р. сплатили вартість робіт, закупили стовпи, спеціальну ретрансляційну апаратуру та радіоточки, що мали

[25] Ламповые радиоприёмники // RadioNIC [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.radionic.ru/book/export/html/144.
[26] Денежные доходы и расходы населения 1924–1990 гг. – Вып. 1. – Москва: Центральный банк Российской Федерации, 2006. – С. 11.

бути встановлені в кожній хаті, а послуги так і не отримали[27]. Подібні листи до «Перця» надходили з усіх, без винятку, областей УРСР, що свідчило про масштаб проблеми. Значна кількість скарг до редакції журналу в 1950-х роках стосувалася також і поганої якості радіотрансляції. Подекуди «Перець» відгукувався на подібні скарги не лише публікаціями, а й карикатурами, як у випадку з листом з Тернопільської області. **(Рис. 12)**[28]

Рис. 12.
Перець. *№ 6, 1961*

Наступним етапом розвитку радіо як засобу масової інформації стала поява портативних (транзисторних) радіоприймачів, що працювали від автономних джерел живлення (батарей). Їх поява стала можливою після створення мініатюрних кремнієвих транзисторів, які називають одним з революційних винаходів 20 ст. Першим у світі серійним транзисторним радіоприймачем став економічний кишеньковий Regency TR-1 (продукція Texas Instruments та IDEA, США), продаж якого стартував 1 листопада 1954 р. У СРСР першими кишеньковими радіоприймачами стали «Піонер ЦС-1» (Московська фабрика культтоварів Центросоюзу) і «Нева» (ленінградські заводи «Радіоприлад» і ТЕМП), що були запущені в серійне виробництво у 1959 та 1960 рр. відповідно. Безпосередньо в Україні першими портативними радіоприймачами стали «Київ» (Київський завод «Радіоприлад») і «Ластівка» (Дніпропетровський радіозавод). Обидва були запущені в серійне виробництво у 1961 р.[29]

У фондах НМІУ зберігається більш пізня модель – портативний радіоприймач «Юпітер». **(Рис. 13)** Під час додаткової атрибуції експоната вдалося з'ясувати, що його випуск було налагоджено у 1964 р. на Дніпропетровському радіозаводі[30].

Рис. 13.
Портативний радіоприймач IV класу «Юпітер».
СРСР, УРСР, Дніпропетровськ, Дніпропетровський радіозавод, 1964 (НМІУ Р-1321)

«Юпітер» був зібраний на семи транзисторах та призначений для прийому в діапазонах довгих і середніх хвиль. Корпус радіоприймача виготовлявся із полістиролу (вид пластмаси) і складався із двох частин. В одній частині був відсік для джерела живлення. Працював радіоприймач на батарейках типу «Крона», при переносі поміщався у дерматиновий футляр, що входив у комплект. Габарити «Юпітера» становили 11,7х7,5х3,4 см, маса без батареї – 280 г У 1960-х рр. подібні кишенькові переносні радіоприймачі були мрією багатьох радянських людей. Такий прилад можна було взяти з собою на прогулянку до лісу чи на річку, поїхати з ним на дачу і не залежати від наявності електрики (тривалість безперервної роботи «Юпітера» від батареї «Крона» при середній гучності становила 20 годин, від акумулятора 7Д-0,12 – 10 годин[31]).

[27] Товаришу Перче! // Перець. – Київ, 1958. – №23. – С. 5.
[28] Василенко А. Нарешті заговорило! [Карикатура] // Перець. – Київ, 1961. – № 6. – С. 11.
[29] Радиоприёмники и радиолы носимые или переносные на полупроводниковых приборах // Отечественная радиотехника XX века: Виртуальный музей и справочник [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://rw6ase.narod.ru/00/rp_p.html.
[30] Портативные радиоприемники «Юпитер» и «Юпитер-М» // Отечественная радиотехника XX века: Виртуальный музей и справочник [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://rw6ase.narod.ru/00/rp_p/jupiter_m.html.
[31] Там само.

Незабаром з'явилися і більш модернізовані моделі. Особливою популярністю у населення користувалися радіоприймачі «Меридіан» і «Маяк» українського виробництва, а також транзистори «Спідола» VEF Ризького радіозаводу та «Океан» Мінського заводу «Горизонт». **(Рис. 14)**

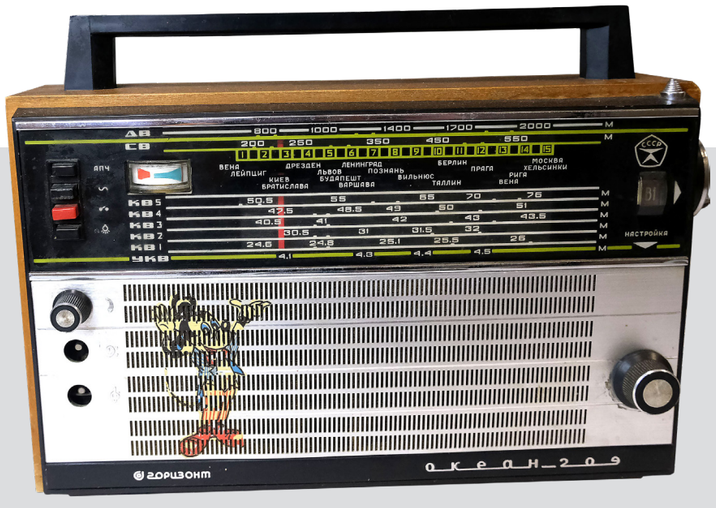


Рис. 14.
ранзистор II класу «Океан-209».
СРСР, БРСР, Мінськ, завод «Горизонт», 1976 (НМІУ, Р-1416)

Поява транзисторів внесла серйозні корективи до світогляду пересічного жителя радянської України, позаяк усі радянські приймачі I, II класів, а також значна частина радіоприймачів III класу мала короткохвильові діапазони, що давало можливість приймати закордонне мовлення. Кількість громадян, котрі володіли такими радіоприймачами невпинно зростала впродовж 1960-х – 1970-х рр. Так, якщо у 1950 р. лише у 2% радянських громадян були радіоприймачі з короткохвильовим діапазоном, то до 1980 р. кількість тих, хто мав до них доступ, зросла до 50%[32].

Радянське керівництво вживало заходів, щоб вітчизняні радіоприймачі погано приймали сигнали західних радіостанцій, організувавши глушіння останніх за допомогою зґенерованого електронного шуму. На це витрачалися значні державні кошти, про що свідчить стрімке зростання потужності глушіння. Так, якщо у 1946 р. глушіння в СРСР здійснювалося за допомогою кількох десятків короткохвильових передавачів, то у 1956 р. їхня кількість сягнула вже 3 000[33]. Однак повністю перекрити доступ населенню до зарубіжних радіостанцій влада так і не змогла. У книзі «Загибель імперії» Єгор Гайдар оприлюднив результати дослідження, яке було проведене Інститутом соціологічних досліджень АН СРСР у 1976 р. Відповідно до них у Москві «з більшою чи меншою регулярністю [західні] радіостанції слухають 80% студентів та близько 90% учнів старших класів, ПТУ, технікумів. У більшості цих осіб слухання закордонного радіо перетворилося на звичку (не рідше 1–2-х разів на тиждень закордонні радіопередачі слухають 32% студентів та 59,2% учнів)»[34]. Переважно це були передачі радіостанцій «Голос Америки», BBC, «Голос Ізраїлю», «Вільна Європа», радіо Ватикану.

Рис. 15.
Перець.
1967, № 17.

Звісно не міг оминути тему слухання «ворожих голосів» і журнал «Перець». Вперше ця тема з'явилася в ньому у 1965 році у вигляді карикатури Валерія Зелінського «Репродуктор чужого голосу», розміщеній на обкладинці журналу[35]. З того часу критика громадян, що слухають «чужі голоси» неодноразово фігурувала у «Перці»[36]. **(Рис. 15)**

З 1963 р. «Перець» починає писати вже не стільки про радіофікацію (судячи з усього, в основі своїй її було в УРСР здійснено), а про низьку якість радіоприймачів, зокрема – кишенькової «Ластівки» та радіоли «Промінь» виробництва Дніпропетровського радіозаводу[37]. Також, ще з 1950-х років у журналі фігурувала тема тотального дефіциту (можна сказати – повної відсутності) сухих батарей для радіоприймачів[38]. Цікаво що, не зважа-

[32] Гайдар Е. Т. Гибель империи. Уроки для современной России. – М., 2006. – С. 70.
[33] Колісник Ю. Радіозаглушування ... С. 40.
[34] Гайдар Е. Т. Гибель империи... С. 71.
[35] Зелінський В. Репродуктор чужого голосу. [карикатура] // Перець. – 1965. – № 11. – С. 1.
[36] Герасимчук С. Ловець «Уток». [карикатура] // Перець. – 1967. – № 17. – С.7.
[37] Андельман А. Поступили у продаж «немовлята» // Перець. Київ, 1963. № 16. С. 3; Ластівки прилетіли // Перець. – Київ, 1964. – № 7. – С. 3.
[38] Неймарк К. Товаришу Перче! // Перець. Київ, 1951. № 1. С. 11.; Увага! Увага! // Перець. – Київ, 1954. – № 12. – С. 9.

ючи на появу радіол та транзисторів, ще досить довго – подекуди до кінця 1960-х років – у СРСР продовжували існувати і колективні гучномовці, змусивши своїм «репетом», що не вмовкав більшу частину доби (з 6-ої години ранку до 12-ої ночі), місцевих жителів писати скарги до журналу «Перець». Так було, зокрема, у місті Слов'янськ на Донеччині, смт Нова Прага на Кіровоградщині, місті Заліщики на Тернопільщині та інших населених пунктах України[39]. З іншого боку, чітко у руслі шанованої комуністичними ідеологами діалектики, були населені пункти, жителі яких вважали себе обділеними таким благом цивілізації, як колективний гучномовець, і вимагали їх по кілька на село (село Рябушки Лебединського району Сумської області[40]).

Висновки. Таким чином, ґрунтуючись на розширеній атрибуції радіоприймачів, що зберігаються у фондах НМІУ, а також на текстовому та ілюстративному матеріалі журналу «Перець» сукупно з додатковими джерелами та відповідними тематичними дослідженнями, можна констатувати, що впродовж 1940-х – 1970-х років радіомовлення відігравало важливу роль у повсякденні жителів радянської України. Після Другої світової війни в УРСР було відкрито низку підприємств, що випускали побутову радіоапаратуру – гучномовці, лампові радіоприймачі, радіоли та транзистори. Провідними серед них за об'ємами випуску та впровадження нових моделей були Київський завод «Радіоприлад», Дніпропетровський радіозавод та Харківський приладобудівний завод імені Т. Шевченка. Незважаючи на появу у 1950-х роках телебачення та розширення кінопрокатної мережі в Україні, радіо до початку 1970-х років продовжувало лишатися основною побутовою розвагою, елементом дозвілля та джерелом інформації для мільйонів жителів республіки. З одного боку, радіопередачі додавали інструментарію радянській пропаганді, з іншого – значно розширювали кругозір та підвищували загальну культуру простих мешканців. Поява ж у населення транзисторів (а відтак – можливості слухати іноземні радіостанції) позбавила радянську владу ідеологічної монополії. В той же час, радіофікація як сфера повсякдення не була позбавлена недоліків радянського способу життя – заорганізованості та неорганізованості, неузгодженості, браку, бюрократії, дефіциту та інших негативних рис, які можна вважати «родимими плямами соціалізму».

[39] Міняємо два гучномовці... // Перець. Київ, 1961. № 15. С. 12; Оголошується конкурс на колискову пісню... // Перець. – Київ, 1959. – № 15. – С. 12.
[40] Бурлюк Д. 800 дворів і 1 гучномовець // Перець. – Київ, 1951. – № 4. – С. 10.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

661U *// Radiomuseum [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.radiomuseum.org/r/philips_661u_661_u.html.*

German Volksempfaenger VE 301 Dyn Radio (1938) *// Phil`s old Radios [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://antiqueradio.org/VolksempfaengerVE301dyn.htm.*

Андельман А. *Поступили у продаж «немовлята» // Перець. – Київ, 1963. – № 16. – С. 3.*

Брусиловський Р. *До речі, про ремонт... // Перець. – Київ, 1947. – № 24. – С. 6.*

Бурлюк Д. *800 дворів і 1 гучномовець // Перець. – Київ, 1951. – № 4. – С. 10.*

Василенко А. *Нарешті заговорило! [Карикатура] // Перець. – Київ, 1961. – № 6. – С. 11.*

Время рекордов *// Маленькие истории. Частное собрание фактов и артефактов [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://little-histories.org/2014/01/08/rekord-populjarnosti/.*

Вурловська М. *Радіо у повсякденному житті мешканців Дрогобиччини (1944–1958) // Східноєвропейський історичний вісник. – Дрогобич, 2018. – Вип. 6. – С. 197–202.*

Гайдар Е. Т. *Гибель империи. Уроки для современной России. – М., 2006. – С. 132.*

Герасимчук С. *Ловець «Уток». [карикатура] // Перець. – 1967. – № 17. – С.7.*

Государственное предприятие «Харьковский радиозавод «Протон» *// Internet Archive Wayback Machine [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.proton.kharkov.ukrtel.net/about.html.*

Громкоговорители и приемники выпущенные в СССР *// Зелаз [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://zelaz.ru/katalog-gromkogovoriteley-translyacionnyh-priemnikov-vypushchennyh-v-sssr.html.*

Грушецький З. *Радіоперехоплення// Перець. – Київ, 1951. – № 7. – С. 10.*

Денежные доходы и расходы населения 1924–1990 гг. *– Вып. 1. – Москва: Центральный банк Российской Федерации, 2006. – С. 71.*

Днепропетровский радиозавод *// RadioNIC [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.radionic.ru/node/397.*

Зелінський В. *Репродуктор чужого голосу.[карикатура]// Перець. – Київ, 1965. – № 11. С. 1.*

Колісник Ю. *Радіозаглушування – невід'ємний складник радянської цензури, його роль у трансформації інформаційного протору // Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика. – Львів, 2014. – № 39. – С. 39–46.*

Ламповые радиоприёмники *// RadioNIC [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.radionic.ru/book/export/html/144.*

Ластівки прилетіли *// Перець. – Київ, 1964. – № 7. – С. 3.*

Макеев О. Д. *Королевцевы. История головного завода, 1953–2003. – Киев, 2003. – С. 128.*

Міняємо два гучномовці... *// Перець. – Київ, 1961. – № 15. – С. 12.*

Народное хозяйство СССР за 70 лет*: Юбилейный статистический ежегодник. – Москва: Финансы и статистика, 1987. – С. 766.*

Неймарк К. *Товаришу Перче! // Перець. – Київ, 1951. – № 1. – С. 11.*

Непомнящий Н. Н. *Военные загадки Третьего рейха // You-books [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.you-books.com/book/N-N-Nepomnyashhij/Voennye-zagadki-Tretego-rejha.*

Оголошується конкурс на колискову пісню... *// Перець. – Київ, 1959. – № 15. – С. 12.*

Ой, гоп, ти-ни-ни! *// Перець. – Київ, 1951. – № 20. – С. 11.*

Погорілко А. *Любий Перче! // Перець. – Київ, 1950. – № 18. – С. 7.*

Портативные радиоприемники «Юпитер» и «Юпитер-М» *// Отечественная радиотехника XX века: Виртуальный музей и справочник [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://rw6ase.narod.ru/00/rp_p/jupiter_m.html.*

Постановление Совмина СССР от 18.08.1961 № 768 *«Об отмене регистрации в предприятиях связи радиоприемников и телевизоров и взимания абонементной платы за пользование ими» // КонсультантПлюс [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=38806#hbXcuvSuPs92Oin21.*

Постановление Совнаркома СССР от 28 июля 1924 года *«О частных приемных радиостанциях» // Библиотека нормативно-правовых актов СССР [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_2101.htm.*

Про різні смаки *// Перець. – Київ, 1950. – № 5. – С. 4.*

Путь Д. *Рекордсмен // Перець. – Київ, 1948. – № 3. – С. 5.*

Радиола «Рекорд-314» *// Отечественная Радиотехника XX века: Виртуальный музей и справочник [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.rw6ase.narod.ru/00/rl_l_/rekord314.html.*

Радиоприемник сетевой ламповый «6НГ-1» *// Отечественная Радиотехника XX века: Виртуальный музей и справочник [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.rw6ase.narod.ru/00/rp_l/6n1.html.*

Радиоприёмники и радиолы носимые или переносные на полупроводниковых приборах *// Отечественная радиотехника XX века: Виртуальный музей и справочник [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://rw6ase.narod.ru/00/rp_p.html.*

Радіо – в кожну колгоспну хату *// Радянське слово [газета]. Дрогобич, 1951. – 25 грудня.*

Радіопригода *// Перець. – Київ, 1947. – № 19. – С. 6.*

Рибак І. В. *Стан соціально-побутової сфери українського повоєнного села (1946–1955 рр.) // Український історичний журнал. – Київ, 1994. – № 1. – С. 61–72.*

Сухацький Р. П*. Виробництво товарів широкого призначення на підприємствах радіоелектронної галузі в Україні (1950–1980-ті роки) // Питання історії науки і техніки. – Київ, 2014. – № 2. – С. 22–33.*

Товаришу Перче! *// Перець. – Київ, 1958. – № 23. – С. 5.*

Увага! Увага! *// Перець. – Київ, 1954. – № 12. – С. 9.*

Хоменко Н. *Матеріально-побутові умови життя та навчання студентської молоді // Повоєнна Україна: нариси соціальної історії (друга половина 1940-х – середина 1950-х рр.). У 2-х книгах, 3-х частинах. – Кн. 1, ч. 1–2 / Відп. ред. В. М. Даниленко. – Київ: Інститут історії України НАН України, 2010. – С. 210–225.*

Шамрай О. *Радіофікація сіл Центральної України у повоєнні роки (1945–1950 рр.) // Наукові праці Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Історичні науки. – Миколаїв, 2008. – Т. 88. – Вип. 75. – С. 129 –131.*