

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНИЙ МУЗЕЙ: ІСТОРІЯ, ДОСВІД, ПЕРСПЕКТИВИ

Київ – 2026

*Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця»
Державний політехнічний музей при НТУУ (КПІ) імені Ігоря Сікорського
Асоціація працівників музеїв технічного профілю
Академія інженерних наук України*

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНИЙ МУЗЕЙ: ІСТОРІЯ, ДОСВІД, ПЕРСПЕКТИВИ

**Матеріали
20-ї Всеукраїнської
науково-практичної конференції
(м. Київ, 4-5 червня 2026 р.)**

Київ – 2026

Український технічний музей: історія, досвід, перспективи. Матеріали 20-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Київ: Центр пам'яткознавства НАНУ і УТОПІК, 2026. – 193 с.

В матеріалах фахівців з різних регіонів України стисло висвітлена історія, сучасний стан і проблеми діяльності галузевих музеїв та музеїв історії підприємств по збереженню та використанню науково-технічної і історичної спадщини. Збірник буде корисним для музейних працівників, науковців, аспірантів та студентів, які навчаються за спеціальністю «музеєзнавство», а також усіх, хто цікавиться розвитком музейної справи в Україні.

Відповідальний за випуск Л.О. Гріффен

© Національний історико-архітектурний
музей «Київська фортеця»

**ШЛЮБНІ ІКОНИ КІНЦЯ XVIII – XX СТОЛІТТЯ:
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ
(НА МАТЕРІАЛАХ НІЕЗ «ПЕРЕЯСЛАВ»)**

Авраменко С.М.

Пара шлюбних ікон Спасителя та Богородиці здавна займала особливе місце в українській весільній обрядовості, символізуючи духовну основу подружнього життя. Ці образи слугували не лише обов'язковим атрибутом благословення молодят, а й родинним оберегом, що передавався з покоління в покоління. Вони уособлювали єдність, божественний захист і неперервність сімейної традиції. Ці ікони як важлива складова українського сакрального мистецтва становлять значущу частину матеріальної та духовної спадщини, відображаючи духовні цінності, естетичні орієнтири, мистецькі традиції та родинно-обрядові звичаї українців.

Попри значну увагу дослідників до іконопису загалом, шлюбні ікони як окрема типологічна група залишаються недостатньо вивченими. В цьому контексті особливого значення набувають музейні колекції як джерельна база для наукового дослідження та збереження таких пам'яток. Зокрема, у фондовому зібранні Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» зберігається цінна колекція шлюбних ікон XVIII – другої половини XX століття. Здебільшого це парні зображення Ісуса Христа та Богородиці для благословення молодят під час шлюбу. У цих іконах поєднані традиційні іконописні канони, регіональні особливості, народне малярство та індивідуальний стиль майстрів. Це відображає розвиток сакрального мистецтва від кінця XVIII до другої половини XX століття.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного наукового аналізу, систематизації, атрибуції та збереження шлюбних ікон із фондового зібрання НІЕЗ «Переяслав» як важливого джерела вивчення історії родинної обрядовості, народного іконопису та духовної культури українців

Історія та традиція пари ікон для благословення молодят формувалися в українській культурі впродовж століть, поєднуючи християнські канони з народними звичаями родинної обрядовості.

Після запровадження християнства на землях Київської Русі у X ст. поступово утверджується церковний шлюб як важливий соціальний і духовний інститут. Водночас обряд вінчання тривалий час співіснував із давніми родинними традиціями, у яких особливу роль відіграло батьківське благословення. Саме в цьому контексті згодом формується звичай використання ікон як сакрального атрибуту шлюбу.

Традиція благословляти молодят парою ікон остаточно утверджується у XVIII – XIX ст. і стає невід’ємною частиною як церковного, так і домашнього весільного обряду. Ця пара отримала назву «вінчальна» або «благословенна». Вона складалася з двох образів: ікони Спасителя (Ісуса Христа) та ікони Богородиці. Такий вибір мав глибоке символічне значення: Христос уособлював духовний авторитет і главу родини, а Богородиця – материнство, опіку й захист дому.

Згідно з традицією, перед вінчанням батьки благословляли дітей саме цими іконами. Саме благословення символізувало схвалення шлюбу та побажання Божого заступництва для новоствореної сім’ї. Важливою особливістю було те, що ікони були парними – однакового розміру, техніки й оформлення, виконані одним майстром. Їх спеціально замовляли, або купували на ярмарках, нерідко використовували родинні образи, які вже мали сакральну «історію» кількох поколінь.

Після обряду вінчання ікони займали почесне місце в хаті молодят – зазвичай «на покуті». Вони ставали не лише реліквією, а й духовним оберегом сім’ї, до якого зверталися у важливі моменти життя. Перед такими іконами молилися, просили благословення на важливі рішення, а також передавали їх у спадок як символ продовження роду та родинних цінностей.

У музейній колекції зберігається 33 шлюбні ікони (16 парок і 1 родинна з написом «дана на благословення...»). Вони хронологічно охоплюють період кін. XVIII – 2-ї пол. XX ст. Надходили ікони до музею із матеріалами етнографічних експедицій, які працювали на території Середньої Наддніпрянщини, зокрема, Черкащини, Полтавщини та Переяславщини.

Композиційно шлюбні ікони мають поясні або погрудні зображення фігур, розташованих фронтально. У кольорах переважають золотий, червоний і синій, які мають символічне значення. Важливу роль відіграють декоративні елементи: тло, німби, орнаментальні обрамлення, а також оздоба окладів, які підсилюють урочистість і сакральність образів. Невелика частина ікон оздоблена паперовими та восковими квітами, а також декоративними елементами з фольги. Одна пара образів виконана тисненням на золоченні. Ще одну групу становлять ікони, в яких лик і руки святих написані олійними фарбами, а на них накладено металеве обрамлення (шати) з гравіюванням, тисненням і золоченням.

Матеріали та техніка виконання шлюбних ікон є різноманітними: більшість із них написані на дерев’яній основі олійними фарбами, частина ікон вміщена в дерев’яні оклади під скло. Для значної частини пам’яток характерні спрощені форми та узагальненість зображення,

тоді як окремі, зокрема найдавніші, вирізняються більшою деталізацією та вишуканістю виконання.

Особливу цінність становить ікона Божої Матері (одна з копій чудотворної Іллінсько-Чернігівської ікони, що походить із Ніжина), датована кінцем XVIII ст., яка надійшла до музейного зібрання в 1973 р. Написана олійними фарбами на дошці з левкасом і золоченням, вона вирізняється унікальним написом на зворотному боці. Цей напис майже повністю зберігся та засвідчує конкретну історичну подію 1777 р., пов'язану з одруженням Агафії – правнучки переяславського полковника Родіона Григоровича Думитрашка – з військовим товаришем Пантелеймоном Ісаєвичем.

Окремо варто виділити пару шлюбних ікон Богородиці та Ісуса Христа, датованих кінцем XIX ст. Написані на дошці олійними фарбами, вони вирізняються унікальними написами на звороті, виконаними на оксамиті технікою випалювання: «1876 року, 4 лютого, середа. Благословлено цими образами при вступі в шлюб Петра Івановича та Олександри Микитівни Терлецьких. Рідними Олександри Микитою Іллічем та Олександрою Філіпівною Соколовими. Вінчання відбулося у Стрітенській церкві м. Полтави о 4 годині дня». Ці написи засвідчують конкретну дату та осіб, для яких ікони були створені, а також обставини їх використання під час весільного обряду.

Ще одна шлюбна пара ікон Ісуса Христа і Матері Божої Тихвінської початку XX ст., виготовлена в Києво-Печерській лаврі – та що належала Марії Григорівні Безпаленко. На дошці олійними фарбами виконані лики та руки святих і ніжки немовляти, а одяг зображено тисненням по золоченні. Композиція обрамлена вузькою смужкою з рослинним орнаментом, а самі ікони поміщені в оклад із золоченою рамкою.

Шлюбні ікони є оберегами та творами сакрального мистецтва. Вони поєднують традицію, канон і творчість майстрів. Матеріали й техніка виконання цих образів, різноманітність стилів та індивідуальна манера виконання відображають місцеві традиції українського іконопису та зміни в мистецьких смаках у XVIII – на початку XX ст. Написи на іконах фіксують конкретні події, дати, імена та обставини створення і використання ікон у весільному обряді, дозволяючи відтворювати родинну історію та духовні традиції минулого.

Отже, дослідження шлюбних ікон з фондowego зібрання НІЕЗ «Переяслав» дає можливість визначити мистецьку та історичну цінність пам'яток для подальшого їх збереження, реставрації та використання в мистецтвознавчих дослідженнях, наукових публікаціях та виставках.

ДО ІСТОРІЇ МАРГАНЕЦЬКОГО МІСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ (СІЧЕНЬ 2007 – СЕРПЕНЬ 2016)

Бакуров К.Д.

Історико-краєзнавчий музей у місті Марганець було створено в 1969 р. 29 квітня він прийняв перших відвідувачів. В 1971 р. отримав статус Народного музею. На жаль, зачинившись на реекспозицію, проіснував у такому стані до січня 2007 р.

Автору пощастило очолити музей 9 січня 2007 р. уже як директору Марганецького міського краєзнавчого музею. Оскільки реекспозиція так і не відбулася до цього часу, після капітального ремонту довелося самотужки починати відновлювати експозицію. Першим було відкрито відділ геології та палеонтології. Далі була підбірка матеріалів про початок розробок у східній частині Нікопольського марганцеворудного басейну (майбутній Марганецький гірнзбагачувальний комбінат). Честь відкриття Нікопольського марганцеворудного басейну належить відомому геологу 19 століття Валеріану Олександровичу Домгеру (1851-1885), біографії і працям якого було присвячено окремий стенд.

Багатьом відвідувачам подобалася родзинка цієї експозиції, а саме, відкритість експонатів, що розміщувалися на подіумах. Це дозволяло не тільки сфотографувати предмети, а й потримати в руках такі знаряддя гірничої праці, як лампи газові чи карбідки для освітлення робітника в забої, відбійні молотки, каски з акумулятором. З експонатів радянських часів увага відвідувачів була прикута до портфеля та папки гірничого інженера, чобіт гірника та перфоратора. Зупинялися відвідувачі й біля спрощеного макета двох шахтних вагонеток Коппеля для ручної та кінної тяги (були зроблені з нержавіючої сталі та поставлені на рейки). В музеї зберігалися матеріали, що пов'язані з започаткуванням видобутку руди на території міста Марганця та заснуванням промислових підприємств, зокрема Марганецького гірничозбагачувального комбінату (ГЗК), а також із марганчанами, які удостоєні звання Героя Соціалістичної Праці.

Територія м. Марганець піднялася із неглибокого Сарматського моря. У свій час гірники Марганецького ГЗК передали до музею рештки тварин та водоплаваючих, які в доісторичні часи проживали в цьому морі. Так, до експонатів музею потрапили: ніс риби-пилки, ребра кита та тюленя, зуб шерстистого носорога, роги бика та оленя.

З 2008 по 2015 роки музей був учасником трьох всеукраїнських музейних фестивалів на базі Дніпропетровського національного музею

імені Д.І. Яворницького. У 2015 році на IV фестивалі Марганецьким музеєм була представлена експозиція «Марганець – гірницьке місто». Зацікавленість предметами музею була не тільки у відвідувачів фестивалю, а й у членів експертної комісії.

Автор пропрацював у музеї до кінця серпня 2016 р. З початком військових дій 2022 р. основна частина експозиції музею була перевезена до м. Дніпро (ДНІМ ім.Д.І. Яворницького).

Література

1. Грибовський В.В. Історичний нарис. У книзі: Памятки історії та культури міста Марганець. – Д.: Журфонд. – 2018. – 186 с.

2. Додатки 1 та 7 до Акту №3 передачі музейних експонатів Марганецького міського краєзнавчого музею від 28 липня 2017 р. (приватний архів К.Д. Бакурова).

3. Марганецький міський історико-краєзнавчий музей. Електронний ресурс: <https://esu.com.ua/article-65897>

ЗБЕРЕЖЕННЯ МУЗЕЙНОЇ КОЛЕКЦІЇ АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНОЇ КЕРАМІКИ В ЗАПОРІЗЬКОМУ МУЗЕЇ-ГАЛЕРЕЇ ПРИКЛАДНОЇ КЕРАМІКИ І ЖИВОПИСНОЇ ТВОРЧОСТІ ІЛЛІ Й ОЛЕКСІЯ БУРЛАЙ

Баталкіна В.І.

Серед найдавніших ремесел провідне місто займає виробництво архітектурно-будівельної кераміки. Основну колекцію, яка експонується в Запорізькому музеї-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай, складає колекція старовинних цеглин та черепиці, яка налічує більше тисячі екземплярів. Популяризація науки на початку ХХІ століття виникла у вигляді інноваційних музейних проєктів – це нові діалоги між науковими інститутами, університетами та суспільством. Комунікація науки і суспільства – важливий фактор в розвитку взаємодії науки і суспільства на початку III тисячоліття. Про це свідчать відгуки відвідувачів.

1 березня 2024 року в книзі відгуків №11 музеї-галерея Микола Чабан – письменник, краєзнавець, заслужений журналіст України – написав: “Ми, група січеславських краєзнавців, колекціонерів, дослідників з м. Дніпра вже вдруге відвідуємо цей чудовий музей в центрі Запоріжжя. Все зроблено з великою любов’ю, винахідливістю, мистецьким смаком, він покликаний пробуджувати у дітей і дорослих любов

до рідного краю. А як можна любити чого не знаєш? Ваш музей збагачує відвідувачів унікальною інформацією, а його інтер'єри ніби переносять нас в казковий замок! Ми дізналися, що художники Бурлай народилися в Орестополі, колишнього Олександрійському повіту. Якщо мені не зраджує пам'ять, це село названо на честь Ореста Новицького – українського філософа, але виглядає це глибоко символічно і свідчить про зв'язок культурних діячів різних епох. В складі нашої делегації збирачі цегли і черепиці з Дніпра Павло Моменко і Дмитро Якобчук, вони в захопленні від зібраної в музеї колекції кераміки, цегли і черепиці, від імені колег і себе особисто дякую за чудову екскурсію і змістовну експозицію” [1].

Запорізький колекціонер Віктор Бабкін дослідив колекцію цегли і черепиці в музеї-галереї та видав змістовний каталог архітектурно-будівельної кераміки. На сторінці 47 каталогу він ґрунтовно описує черепицю: “Марсельська черепиця з клеймом «Жезл Меркурія REY FRERES, St. Henry», Marseille, черепиця з клеймом бджілки GUICHARD CARVIN ET CIE, Marseille, St.Andre, черепиця з клеймом Овід TUILERIES Mindi Berre-Marseille були виготовлені у Франції і доставлені в Україну 1870 по 1901 рік.



сель), ми зобов'язані компанії братів Жозе-Тібо і Франсуа-Ксав'є Жілардоні.”[2]. Цю модель відмітив також французький гість, який має свій будинок у Франції накритий такою черепицею.

Великій різноманітності черепиці французьких виробників, об'єднаний загальним конструктивним рішенням і надписом на зворотній стороні черепиці - ST.HENRI MARSEILLE (м. Сан-Анри, Мар-



А у 2013 році вийшла стаття у міжнародному журналі ICOM NEWS, Vol 66 NO 1, MARCH 2013, р. 4, про запроваджений у Запорізькому музеї-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай проєкт «Музей і школа» [3].

Завдяки знанням історичних цінностей цивілізованого світу та їх вивченню і подальшого аналізу можливе використання інноваційного проєкту при подальшому проведенні в музеї-галереї лекцій «Історія науки і техніки». Створюючи нову річ, дизайнер надає їй нову форму, яка найбільше відповідає функції та призначенню предмета.

При проєктуванні в історичному приміщенні родинного музею-галереї необхідно було використовувати життєвий досвід і знання, та надати старовинному приміщенню вигляду, щоб воно виконувало свою функцію по збереженню історії Запорізького краю; зберегти архітектурний задум забудовника; органічно поєднати форму (цегельне склепіння), колір і матеріал цегли; поєднати минуле і сучасне.

Зокрема, будівля музею засвідчує, що німецькі колоністи привезли з собою також мистецтво випалювання цегли, то кераміка складає основу експозиції музею» [4, с.71].

Створення та культурно-педагогічна діяльність Запорізького музею-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай (www.museum-gallery.org) розкриває сутність і стан існуючої проблеми при плануванні викладання предмету «Історія науки і техніки» в історичних приміщеннях, в яких зберігаються автентичні релікти.

Функціональність історичного приміщення, в якому 250 років тому працювали науковці, відроджена на початку ХХІ століття та потребує подальшого вивчення з метою збереження колекції цегли і черепиці та історії Запорізького краю.

Література

1. Книга відгуків №11, стор.74
- 2.Бабкін В. М. Запорізький музей-галерея прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай. Колекція старовинних цеглин, 3.,2024, С. 47
3. Міжнародний журнал ICOM NEWS, Vol 66 NO 1, MARCH 2013, Events p. 4.
4. Баталкіна В.І. Музей і школа. Запорізький музей-галерея прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай, Д., 2012. С. 71

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПИТАННЯ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ (ДОСВІД МЕТАЛУРГІЙНОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ)

Белікова Л.Л.

Музейна справа є багатогранною галуззю, яка поєднує в собі збереження культурної спадщини, наукові дослідження та популяризацію знань. У сучасному світі музеї стикаються з новими викликами, що вимагають переосмислення традиційних підходів та впровадження інноваційних методів. Металургійний державний музей України (ДЗ «МДМУ»), який спеціалізується на історії та розвитку металургійної галузі, розкриває ключові теоретичні та методологічні аспекти музейної справи.

1. Теоретичні основи музейної справи

Музейна справа базується на низці фундаментальних принципів, які визначають її мету, завдання та методи роботи:

- Збереження культурної спадщини. Музеї виступають хранителями матеріальних і нематеріальних свідчень минулого, що мають історичну, наукову чи культурну цінність. У випадку ДЗ «МДМУ» це стосується унікальних документів, експонатів та історико-біографічних даних про засновників і видатних діячів української металургії.

- Дослідження. Наукова діяльність музеїв сприяє поглибленню знань про історію та культуру. ДЗ «МДМУ» активно співпрацює з Інститутом чорної металургії НАН України ім. З.І. Некрасова, що дозволяє інтегрувати найновіші наукові досягнення в експозиції та просвітницьку роботу.

- Популяризація. Музеї доносять знання до широкої аудиторії через експозиції, виставки та освітні програми. У ДЗ «МДМУ» це реалізується через науково-просвітницькі заходи, культурно-масову діяльність і пропаганду розвитку металургійної промисловості, особливо серед молоді.

Ці принципи є основою діяльності музею, який не лише зберігає історію галузі, а й робить її доступною для сучасного покоління.

2. Методологічні виклики сучасних музеїв

Сьогодні музеї стикаються з низкою методологічних проблем, які вимагають адаптації до нових реалій:

- Цифровізація. Розвиток технологій відкриває можливості для створення віртуальних турів, інтерактивних експозицій та онлайн-доступу до колекцій. ДЗ «МДМУ» уже використовує діючі макети, такі як макет доменної печі в масштабі 1:50 чи прокатного стану, які демонструють технологічні процеси у наочній формі.

- Інклюзивність. Музеї мають бути доступними для всіх верств населення. У ДЗ «МДМУ» це проявляється у роботі з різними аудито-

ріями – від школярів до представників промислової інтелігенції та робочих династій.

- **Інтерактивність.** Сучасні відвідувачі прагнуть активної участі. У музеї це реалізовано через тематичні заходи, флешмоби та виїзні виставки, які залучають аудиторію до діалогу з історією.

- **Глобалізація.** Музеї повинні зберігати національну ідентичність, враховуючи світові тенденції. ДЗ «МДМУ» демонструє унікальність української металургії, водночас співпрацюючи з науковими установами та популяризуючи галузь на міжнародному рівні.

Ці виклики стають поштовхом до розвитку нових форм роботи, які музеї успішно впроваджує.

3. Діяльність Металургійного державного музею України

ДЗ «МДМУ» є унікальним закладом, що відображає історію розвитку металургійної промисловості України. Музей володіє документацією всіх металургійних заводів країни, історико-біографічними даними про засновників галузі – О.М. Поля, П.Г. Рубіна, О.П. Виноградова, М.О. Павлова, М.О. Курако, І.П. Бардіна, К.Ф. Стародубова – та раритетними виданнями їхніх праць. Експозиції музею висвітлюють шлях чорної металургії від її витоків до сьогодення.

Основні напрямки діяльності:

1. **Науково-просвітницька робота.** Музей проводить екскурсії, лекції та заходи, присвячені ювілейним датам галузі, наприклад, 85-річчю Інституту чорної металургії НАН України, 125 річчю із часу заснування Національної металургійної академії України та інш.

2. **Культурно-масова діяльність.** Флешмоби, виставки та тематичні заходи залучають широкую аудиторію, увічнюючи пам'ять про металургів і промислову спадщину.

3. **Інноваційні підходи.** Унікальні експонати – шестиметрове панно металургійних заводів, макети доменної та сталеплавильної печей, електронна карта розміщення заводів – роблять музей цікавим і зрозумілим для відвідувачів.

Музей також виступає центром тяжіння промислової інтелігенції, співпрацюючи з підприємствами, такими як ПрАТ «Сентравіс продакшн Юкрейн» чи ПАТ «Інтерпайп НТЗ».

4. Перспективи розвитку музейної справи:

Для успішного функціонування в сучасних умовах музеям необхідно:

- Розвивати цифрові технології. Віртуальні музеї та онлайн-екскурсії можуть розширити аудиторію ДЗ «МДМУ».

- Забезпечувати інклюзивність. Адаптація простору для людей з особливими потребами – важливий крок до доступності.

- Впроваджувати інтерактивність. Ігрові елементи, квести та майстер-класи можуть зробити відвідування музею ще більш захопливим.

- Зміцнювати міжнародну співпрацю. Обмін досвідом з іноземними музеями сприятиме популяризації української металургії у світі.

Музейна справа – це динамічна галузь, що вимагає гнучкості та інновацій. Досвід Металургійного державного музею України демонструє, як поєднання традиційних підходів із сучасними методами дозволяє залишатися актуальним і затребуваним. Зберігаючи спадщину металургійної галузі, музей не лише увічніює історію, а й надихає молодь на вивчення промислових досягнень України.

ЖІНОЧИЙ ПОЯСНИЙ ОДЯГ ПЕРЕЯСЛАВЩИНИ У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО- ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ»

Бондаренко М.І.

У зібранні Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» (далі НІЕЗ «Переяслав») зберігається жіночий поясний одяг мешканців сіл Переяславщини (Середня Наддніпрянщина), що налічує 123 одиниці збереження основного фонду. Хронологічні межі побутування цих артефактів охоплюють період від середини XIX до другої половини XX ст. Музейні предмети надійшли до НІЕЗ «Переяслав» із матеріалами етнографічних експедицій, що працювали на території населених пунктів Переяслав-Хмельницького району Київської області (нині Бориспільського р-ну): Андруші, Вовчків, В. Каратуль, Гайшин, Гланишів, Дем'янці, Дівички, Єрковці, Жовтневе, Ковалин, Лецьки, Мазінки, М. Каратуль, м. Переяслав, Положаї, Помоклі, Підварки, Пристроми, Строкова, Студеники, Ташань, Травневе, Улянівка, Харківці, Хоцьки.

Процес комплектування збірки поясного жіночого одягу (плахт та спідниць) у фондах НІЕЗ «Переяслав» відзначається тривалістю та поетапністю. Формування колекції охоплює період понад пів століття — від 1950-х років до початку XXI ст., що дозволяє простежити трансформацію традиційного костюму регіону. Найбільша кількість надходжень припадає на 60-ті – 80-ті рр. XX ст. та 2000-ні рр. XXI ст. (близько 100 од.). Останні предмети поповнили фонди заповідника у 2008 році.

На сьогодні відсутні цілісні монографічні дослідження, які б розкривали проблеми вивчення жіночого поясного одягу Переяславщини. Серед науковців, які займалися цією тематикою, варто відзначити Л. Годліну («Архетипи української культури в ознаках народного одя-

гу» [1], «Народний одяг Переяславщини в обрядах, звичаях та віруваннях» [2]), у працях якої матеріали збірки розглядаються в загальноукраїнському контексті. Окрему увагу локальним особливостям плахт та станочків приділила Н. Павлик. У статті «Плаhti у фондovому зібранні НІЕЗ «Переяслав»: типологія й проблематика» дослідниця проаналізувала художні мотиви та регіональні відмінності цих виробів, а також висвітлила питання їх збереження [4].

Попри вказані розвідки, матеріали фондovої колекції до цього часу використовувалися фрагментарно у фундаментальних дослідженнях Т. Ніколаєвої, К. Матейко, О. Косміної та інших вчених-етнографів і мистецтвознавців. До наукового обігу введено дані лише про одиничні екземпляри, які не дають повного уявлення про розмаїття та еволюцію жіночого поясного вбрання Переяславщини. Отже, збірка, що нараховує 123 одиниці зберігання, заслуговує на ґрунтовний аналіз як з етнографічного, так і з мистецтвознавчого поглядів.

Наприкінці ХІХ ст. на Переяславщині поширеним святковим одягом була плахта, яка почала виходити з ужитку на початку ХХ ст., поступаючи місцем спідницям. У фондах заповідника зберігається 22 плаhti, що датуються серединою ХІХ — початком ХХ ст. Вони виготовлені з вовняних ниток насиченої гами: домінують червоний, білий, синій, жовтий, світло-блакитний, жовтогарячий та зелений кольори. Конструктивно плаhti складаються з двох вертикально прямокутних полотнищ (пілок), з'єднаних декоративним плахтовим швом, виконаним гарусом. Характерною рисою є часткове зшивання пілок — приблизно на дві третини довжини (близько 100 см, ПХІМ-4603). При одяганні виріб перегинали вдвоє таким чином, щоб зшита частина щільно обгортала стан ззаду, а незшита частина (завдовжки приблизно 65 см, ПХІМ-4603) утворювала так звані «крила» (криси»), що вільно звисали з боків або підтикались під пояс. Два нижніх передніх кута («ріжки») плахт викінчені різнокольоровими «китичками», виготовленими з ниток пряжі, якою ткалась плахта. Основу декору складає поділ поля на квадрати («клітки»), заповнені дрібнішими елементами («стовпчики», «різані ромби», «косі хрестики», «розпінені жаби», «кабачечки» (ромби)). Довжина виробів сягає від 140-194 см, а ширина від 80-107 см [3]. Плахта слугувала святковим поясным одягом як для жінок, так і для дівчат.

Спідниці у зібранні (101 од.) датуються періодом від кінця ХІХ до другої половини ХХ ст. Вони виготовлені з різноманітних фабричних тканин: репсу, шовку, люструну, «бежу», вовни (зокрема «барашкової» шерсті з с. Андруші), бавовни, саржі, штапелью. Конструктивно вироби складаються з 2–8 пілок, густо зібраних у дрібні складки (збор-

ки) по лінії талії та вишитих у пояс. Велика кількість пілок свідчила про заможність власниці та створювала монументальну пластику руху, що вирізняла святковий стрій серед повсякденного вбрання. Тло тканини однотонне або прикрашене повздовжніми різнокольоровими смугами, набивним квітковим орнаментом (дрібні та великі квіти, букети квітів, листочки, вивід «реп'яшків») та рельєфними візерунками («вилочки», «хвилясті лінії», «крапочки», «рисочки»). По низу спідниці декоровані однією широкою смугою з оксамиту, кількома рядами вузеньких стрічок та вистроченими складочками. Під низом спідниць з виворітної сторони є підшивка («лиштва») із коленкору, крашанини, сатину, ситцю. У деяких зразках нижній край (поділ) підшитий кольоровою «щіточкою» (тасьмою) для запобігання стиранню тканини об землю чи взуття. Окрім зовнішнього декорування, значна увага приділялася зносостійкості та триманню форми спідниці. Застібаються спідниці з лівого боку на гудзики та гапlickи. Параметри виробів коливаються в межах 58–95 см за довжиною [3].

Отже, вивчення музейної колекції НІЕЗ «Переяслав» дає можливість детально ознайомитися з конструктивними й художньо-естетичними особливостями жіночого поясного вбрання Переяславщини. Дана розвідка стане важливим джерелом для подальших фахових досліджень, а також сприятиме глибшому розумінню історичних та культурних надбань нашого краю.

Література

1. Годліна Л. Архетипи української культури в ознаках народного одягу. Українська народна естетика. / [Авт. Жам М. І., Легенький Ю. Г., Сікорський М. І.]. Київ: ДЛПУ, 1996. С. 210–226.
2. Годліна Л. Народний одяг Переяславщини в обрядах, звичаях та віруваннях. Народнознавство (Науково-методичні матеріали). Переяслав-Хмельницький: Вид-во філіалу КДПУ, 1993. Збірка І. Ч. І. С. 49–53.
3. Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав», фонди, облікова документація, книги інвентарних груп «Тканини» (шифр «Т»), «ПХІМ».
4. Павлик Н. Плахти у фондовому зібранні НІЕЗ «Переяслав»: типологія й проблематика / Наталія Павлик // Минуле і сучасне Волині й Полісся. Етнографічне музейництво в Україні і на Волині: наук. зб.: матеріали П'ятої Волинської науково-етнографічної конф. (м. Луцьк, 27-28 квітня 2017 р.) / упоряд. Є. І. Ковальчук, Л. А. Мірошниченко-Гусак. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. – Вип. 61. – С. 106–110.

ДАВНІЙ КИЇВ У ЗНАЧКАХ
(з фондової колекції НІАМ «Київська фортеця»)
Бривко О.І.

Історія значків почалась ще з давніх часів, коли люди за допомогою певних відмінних знаків виділяли членів своєї громади, які займали різний соціальний статус. Як приклад, вожді племені прикрашали себе яскравим пір'ям, намистом та браслетами з каменів, кісток і дерева. Жерці, шамани, воїни також використовували в своєму «костюмі» певні знаки і прикраси, за допомогою яких можна було б визначити їх рід діяльності або ж приналежність до конкретного племені чи роду.

З розквітом Римської імперії у якості відмінних знаків почали широко використовувати фалери – металеві прикраси, що служили відмітним знаком античних воїнів та римських легіонерів.

В європейських країнах фалеристика розвивалась не лише на родовому, а й на державному рівні. Лицарям і членам роду на одяг і обладунки нашивались родові герби та інші символи, за якими можна було визначити країну походження людини та з якого вона роду-племені. Так, хрестоносці і паломники використовували у своєму костюмі зображення хреста. Згодом з'являються нагороди у вигляді орденів і медалей. Це були так звані перші нагрудні «значки», які спочатку кріпилися на широку стрічку через плече або ж на шию. Спеціальні застібки з'явилися пізніше.

На території сучасної України перші згадки про нагородження нагрудними знаками, які мали вигляд нашійних знаків, датуються початком XII століття. Починаючи з XV століття з'являються так звані «золоті» ордени. Розвиток нагрудних знаків продовжувався і за часів Російської імперії, коли їх випускалась велика кількість. Найбільшої ж популярності нагрудні знаки (значки) досягли за радянських часів.

У сучасному світі фалеристика є одним з найпопулярніших видів колекціонування, і Україна не є виключенням. Існує досить велика спільнота людей, які нею захоплюються. А особливий інтерес у наші дні представляють саме артефакти минулої радянської епохи. Колекціонування значків у 1970-1980-х роках було одним із наймасовіших захоплень. Значки зазвичай купували в кіосках «Союздрук» або отримували за участь в заходах чи обмінювалися. Ціна була низькою від 10-20 коп. до 1 рубля. Найпоширенішою категорією для обміну була серія, яка включала визначні пам'ятки міст України.

В цілому **нагрудний значок** – це невеликий знак, виконаний з металу (найчастіше), пластика або скла, з нанесеним малюнком і написом; призначається для носіння на грудях і має спеціальну застібку (шпильку).

За радянського періоду значки часто виготовлялися без зазначення персональних авторів – художників, оскільки виробництво було масовим, а значки були частиною державної ідеології чи корпоративної ідентичності. В цілому ж значки можна умовно розділити на декілька груп: політичні (в т. ч. піонерські та комсомольські); академічні, які підтверджують закінчення навчального закладу, так звані «ромби»; спортивні, присвячені футбольним клубам та різним чемпіонатам; військові; службові; космос, із зображенням планет, супутників та перших космічних апаратів; знаки відмінності, такі як «Ударник праці», «Почесний донор»; культурні діячі, присвячені класикам української літератури; ювілейні та пам'ятні. Окремо варто виділити досить численну групу сувенірних значків, які випускалися багатомільйонними тиражами, на яких зображувалися геральдика та міста, з гербами українських міст, пам'ятними краєвидами, що відображають історичні й пам'ятні місця, музеї, пам'ятки, залізничні вокзали, природні об'єкти і т. д.

За оцінками істориків, у Радянському Союзі було випущено понад 5000 різних видів значків, які поєднували у собі і пропаганду, і хобі.

Виготовляли значки з найрізноманітніших матеріалів. Частіше використовувався алюміній, як найдешевший та наймасовіший матеріал. Такі значки фарбувалися холодними емаллями. Важкі метали – латунь, бронза, томпак – використовувалися для нагород або на ранніх тиражах значків. Зазвичай покривалися «гарячою емаллю», яка не втрачає десятиліттями колір. Скло та пластик зустрічаються рідше, переважно в сувенірній продукції 1960-70-х років. При виготовленні значків застосовувалися технології штампування, карбування та лиття.

На зворотному боці значка була застібка та клеймо – графічний знак ідентифікації виробника та як знак якості. Кріпили значки на спеціальні вимпели, оксамитові подушечки або просто на шкільні портфелі та піджаки.

Виробництвом значків займалися не лише спеціалізовані підприємства-виробники (сувенірні фабрики та фабрики художніх виробів), а й заводи, які до сувенірної продукції не мають жодного відношення і такі вироби були для них плановою другорядною продукцією. Внаслідок державної програми, яка зобов'язала всі підприємства випускати товари масового споживання, у виробництво значків були залучені автомобільні та авіаційні заводи, заводи електроніки та інструментів, металевих, скляних та пластмасових виробів. Тому нерідко матеріалом для виготовлення значків були відходи основного виробництва підприємства. Отже і не дивно, що автомобільні та авіаційні заводи випускали переважно металеві значки, а заводи пластмасових виробів – пластикові.

За книгою Ю. Коржика відомо, що в радянський період значки в Києві випускались на таких підприємствах, як Дарницька фабрика сувенірно-подарункових виробів, Республіканський виробничий творчо-експериментальний комбінат Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, Виробничий комбінат Київської обласної ради з туризму та екскурсій, кабельний завод «Укркабель», Завод металогосподарчих виробів, Виробниче об'єднання «Кристал», Експериментальний завод металогалантереї, завод продовольчих автоматів «Київпродмаш», Виробниче об'єднання «Ювеліпрпром», Експериментальний завод сувенірних виробів «Українские самоцветы». Подібні виробництва були у Вінниці, Дніпрі, Донецьку, Кам'янець-Подільську, Луганську, Львові, Одесі, Полтаві, Севастополі, Харкові, Черкасах, Чернігові та Ялті.

У фондах Національного історико-архітектурного музею «Київська фортеця» колекція «Ордени, значки, медалі» нараховує 430 об'єктів. Серед їх розмаїття виділяються значки, що висвітлюють історію України. Вони всі різноманітні і виконанні з різних матеріалів з використанням незвичайних стилів, кольорних рішень і сюжетів, що відрізняються.

І одна із вагома частина колекції присвячена саме місту Києву, значки якої відображають переважно давні історичні символи міста, як: Золоті Ворота, Андріївська церква, Києво-Печерська Лавра, Десятинна церква, Софія Київська а також зображення інших відомих культурних об'єктів, що передають дух міста. Такі значки входять до серії «Пам'ятки архітектури» та часто випускались в рамках серій «Стародавній Київ» чи «Пам'ятки Києва».

Досліджені нагрудні значки слід розділити на декілька категорій. До першої розглянутої категорії належать значки із зображенням Києво-Печерської Лаври.

Національний заповідник «Києво-Печерська Лавра» – це особливе місце столиці, яке відоме великими православними святинами. Сьогодні є найбільшим музейним комплексом України, де зосереджено 144 споруди, 122 з яких – пам'ятки історії і культури.

Значки із зображенням Києво-Печерської Лаври представлені у фалеристиці широким спектром сувенірних виробів. Популярні сюжети зображують саме архітектуру Лаври та найбільш впізнаванні архітектурні об'єкти лаврського ансамблю – золоті бані Успенського собору, Троїцьку надбрамну церкву чи величну Велику Лаврську дзвіницю, Золоті куполи яких символізують духовність та історичну спадщину.

Дизайн досліджених значків обов'язково має напис «Києво-Печерський заповідник», виконаний у класичному стилі, із застосу-

ванням емалі та металевого покриття. За типами такі значки є сувенірні, значки-бейджі для працівників та ювілейні медалі до пам'ятних та історичних дат. Зазвичай мають форму щита (1,8 x 1,1 см; 3 x 1,7 см), квадрата (1,8 x 1,8 см), кола (d - 5,5 см) або повторюють контури лаврських храмів, відображаючи статус заповідника як пам'ятки всесвітньої спадщини. У фондовій колекції музею представлені значки «Києво-Печерський заповідник» різних форм.

До другої категорії слід віднести значки, які відображають Софійський собор.

Значок «Софія Київська» присвячений одній із найвизначніших пам'яток архітектури та духовності України – Софійському собору в Києві, початково збудованого у візантійському стилі, але зазнавши численних руйнувань, у XVII-XVIII ст. був реставрований і тепер є зразком українського бароко. Часто зображується саме сучасний вигляд собору з характерними зеленими куполами та золотими маківками.

Такі значки найчастіше виготовлялися з металу (латунь, алюміній або сталь), а для оформлення інколи використовувалася кольорова емаль, щоб передати білизну стін та золото куполів.

На значках можна розгледіти арки, вікна та складну структуру багаторусних бань. Деякі екземпляри містять зображення дзвіниці Софійського собору чи мозаїки Оранти. По колу або в нижній частині розміщено напис «Київ», «Софійський собор». Значки зазвичай мають прямокутну (2,5 x 1,5 см; 3,3 x 1,8 см) форму, іноді фігурну, повторюючи силует собору.

Такий сувенір є символом тисячолітньої історії України, державності та культури, який символізує одну з найголовніших пам'яток України, внесених до списку світової спадщини ЮНЕСКО.

Третя категорія досліджених значків висвітлює зображення Десятинної церкви.

Значок, присвячений Десятинній церкві – першій кам'яній церкві Київської Русі (989-996), зображує зазвичай гіпотетичний вигляд давнього храму або збудовану пізніше (1842) споруду архітектора Стасова, яка була знищена в 1935 р. Часто зустрічаються сувенірні значки із зображенням фундаментів-руїн, що знаходяться біля Національного музею історії України.

За стилем виконані у формі класичного значка, значка-фрагмента або медалі.

Значок містить напис «Десятинна церква», «Давній Київ» або «Перша кам'яна церква Київської Русі» та вказуються дати будівництва «989-996» чи «X ст.». Значки мають прямокутну (2,5 x 2 см) чи квадратну (2,4 x 2,4 см) форму.

Сувенір уособлює княжу добу, прийняття християнства князем Володимиром (який був похований у цьому храмі) та історичну спадщину України, яка відображає законсервовані фундаменти та руїни, що символізують археологічну пам'ятку.

Колекція значків, що зберігається в музейній збірці, за глибиною змісту досить інформативна і може використовуватись у різних тематичних виставках, бо залишається свідченням історії та одним із уособлень радянської культури. За значками можна вивчати історію країни, враховуючи, що їх випускали з нагоди будь-яких особливих подій, національних досягнень, свят, висвітлюючи відомих особистостей, космонавтів, письменників, діячів, міста, пам'ятки архітектури, заводи та багато іншого. Також значки могли розповісти і важливу інформацію про людину, бо були свого роду «посвідченням», яке знаходилося на видному місці. Це свого роду «міні-фішка» образу, так як нагрудні значки завжди носили із гордістю, мотивуючи добиватися досягнень та не падати духом!

Література

1. Значки СРСР: огляд, опис, колекціонування. *Поради*. 3 липня 2018. URL: <https://poradu.pp.ua/nauka/53336-znachki-srsr-oglyad-opis-kolekconuvannya.html> (дата звернення: 20.01.2026).
2. Каталог товарних знаків та клейм на значках СРСР. *Колекціонування*. URL: <https://collecting.samoosvita.in.ua/kataloh-tovarnyh-znakiv-ta-kleym-na-znachkah-srsr/> (дата звернення: 06.02.2026).
3. Коржик Ю.В. Каталог товарних знаків та клейм на значках. 2002. [Електронний ресурс]. <https://collecting.samoosvita.in.ua/wp-content/uploads/2025/08/korzhyk-yu.v.-kataloh-tovarnyh-znakov-y-kleym-na-znachkah-2002.pdf> (дата звернення: 06.02.2026).
4. Цифрові музейні колекції Київської фортеці. *Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця»*. [Електронний ресурс]. 2026. URL: <https://kyiv-fort.dcvisu.com/> (дата звернення: 10.01.2026).

ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ У МУЗЕЯХ ТЕХНІЧНОГО ПРОФІЛЮ

Гаврилюк С. В.

У сучасному світі інтенсивно трансформується роль і місія музеїв. Вони перестають бути звичним місцем зберігання, дослідження та

експонування предметів, а все активніше, реагуючи на виклики часу, шукають дієвіші форми презентації власних збірок, використовують інноваційні методики, будують комунікацію з відвідувачами та популяризують свою діяльність, уміло балансуючи між традиційними формами роботи й новітніми технологіями [3, с. 42–43].

Важливим у сучасних умовах є створення інтерактивного середовища в музеях задля задоволення потреб цільової аудиторії. Нинішня цифрова трансформація включає створення інтерактивних віртуальних та мультимедійних експозицій, інтерактивних мобільних додатків, QR-кодів, електронних етикеток, архівів та баз даних. Цифрові технології в сучасних умовах забезпечують збереження, захист і безпеку музейних колекцій, використовуються для досягнення стратегічних цілей музейних установ та виконують роль важливого засобу розвитку туристичної діяльності й популяризації культурної спадщини [1]. Це актуально і для музеїв технічного профілю, які у ХХІ ст. активно перетворюються у «живі» освітні хаби. Адже складні механізми, промислові технічні установки та інженерні рішення важко досягнути лише через пасивне споглядання.

Інтерактивні віртуальні та мультимедійні експозиції передбачають використання відео, звукових чи світлових ефектів. Такі експозиції дозволяють музеям демонструвати предмети, які є великими за розмірами і не поміщаються у музейну залу або ті, які не можна перемістити через їх, до прикладу, крихку будову.

Впровадження інтерактивних технологій дозволяє не лише візуалізувати внутрішні процеси об'єктів, а й залучити відвідувачів до активного навчання через досвід. Інтерактивність дає змогу перетворити екскурсію на квест. Використання мобільних додатків з елементами доповненої реальності дозволяє відвідувачу «зібрати» власний винахід або пройти шлях інженера-конструктора. Це критично важливо для залучення молодіжної аудиторії та популяризації STEM-освіти.

Для музеїв технічного профілю характерне застосування відповідних груп технологій. Це фізичний інтерактив: діючі макети, тренажери, стенди, з допомогою яких екскурсант може самостійно запустити процес (наприклад, демонстрація законів термодинаміки). Наступна група технологій – цифровий інтерактив (AR/VR), який дає змогу «побачити» середину двигуна внутрішнього згоряння або роботу агрегату, який фізично неможливо запустити в приміщенні. Застосовуються й мультимедійні інсталяції: інфографіки та сенсорні кіоски, що розкривають історичний контекст та еволюцію інженерної думки.

Найбільшим музеєм техніки у світі є Німецький музей (Deutsches Museum), який діє у Мюнхені з 1925 р. і налічує нині близь-

ко 28 000 одиниць зберігання. Відомими музеями технічного профілю в Європі є Музей мистецтв і ремесел (Париж, Франція), заснований у 1794 р., Музей науки (Лондон, Велика Британія), відкритий у 1857 р., Технічний музей Відня (Австрія), що діє з 1918 р. Названі та інші музеї технічного профілю популяризують науку через інтерактивні експозиції, збереження діючих механізмів, освітні програми, онлайн-екскурсії, охоплюючи при цьому різні технічні галузі. Так, у Музеї науки в Лондоні на п'яти поверхах (30 тис. кв. м) пропонують екскурс в еволюцію науки і технологій. Кожен зал – це окрема тема, від досягнень космонавтики до побутових винаходів. У залі годинників, до прикладу, зібрані механізми усіх часів, разом із тими, робота котрих розрахована на 10 тисяч років. А в експозиційному залі друкарської справи представлені верстати різних епох, і практично усі з них – діючі [4].

Практичний контакт науки і техніки з відвідувачами є основною метою Національного музею розвитку науки та інновацій Miraikan (м. Токіо). Навчальний простір Miraikan розділений на кілька тематичних зон. Зона «Дослідження горизонтів» представляє досягнення сучасних технологій, медицини та пояснює важливі процеси природничих наук, які необхідні для їх трактування. Зона «Дослідження Землі» презентує відвідувачам відомості про планету Земля, дозволяє спостерігати в реальному часі за явищами на ній, а також дає змогу зазирнути в майбутнє природних процесів. Зона «Створи своє майбутнє» зосереджує увагу музейної аудиторії на ознайомленні та дослідженні робототехніки, розмірковуванні над ідеальним майбутнім, зумовленим представленими вище технологіями [5, с. 32].

В Україні вирізняється діяльність інтерактивного Музею науки Малої академії наук, відкритого у 2020 р. Інтерактивні технології закладено в основу діяльності Музею науки і техніки «Експериментаріум» (м. Київ), де дітям і дорослим пропонується власноруч досліджувати фізичні та хімічні явища, робити винаходи, досліджувати акустику та оптику. На виставках відвідувачі можуть не лише спостерігати за музейними предметами, а й взаємодіяти з ними, долучатися до різних експериментів. Музей науки і техніки «Експериментаріум» презентує наукові шоу та програми – шоу «Кріо-лабораторія», хімічне «Реактив шоу», електричне «Тесла шоу», шоу «Експерисменти на кухні», шоу «Кристаломанія», квест для дітей «Наукові пригоди в Експериментаріумі» тощо [2, с. 109]. Діяльність «Експериментаріуму» не тільки популяризує досягнення науки й техніки, формує позитивні емоції, а й стимулює розвиток логіки, творчого і наукового мислення у відвідувачів.

Досвід музеїв технічного профілю України є унікальним, оскільки поєднує в собі класичну фундаментальну школу (академічні музеї) та сучасні «science centers» (центри популяризації науки).

Водночас варто наголосити на проблемах і ризиках, які існують при використанні інтерактивних технологій у музеях технічного профілю. Це, зокрема, високе навантаження на інтерактивні стенди, яке вимагає значних фінансових і технічних витрат на обслуговування; ризик того, що інтерактив може стати просто розвагою, специфічною грою, а його застосування має нести все-таки змістове навантаження й виконувати освітньо-пізнавальну функцію.

Тим не менше, інтерактивні практики в музеях сприяють залученню нових відвідувачів, позитивно впливають на формування бренду музейного закладу, роблять музейний товар конкурентоспроможним на ринку культурних послуг. Щодо музеїв технічного профілю, то застосування інтерактивних технологій в них є не просто даниною моді чи відповіддю на виклики часу, а необхідним інструментом дешифрування складних знань. Майбутнє таких музеїв полягає у синергії автентичного експоната та цифрового контенту, що створює іммерсивне середовище для глибшого засвоєння й розуміння технологічного прогресу людства.

Література

1. Антонова Л., Гололобов С. Цифрова трансформація музейної справи: виклики та можливості для державної політики у сфері культури. *Публічне управління та регіональний розвиток*. 2023. № 20. С. 303–329.
2. Белікова М. В. Аналіз послуг інтерактивних музеїв Польщі та України. *Східна Європа: економіка, бізнес та управління*. 2019. Випуск 2 (19). С. 104–110.
3. Гаврилюк С. В., Надольська В. В. Трансформація музейного світу у ХХІ ст.: міжнародний та український досвід. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 57. Том 1. С. 41–49.
4. Материки науки. П'ять інноваційних музеїв світу, присвячених досягненням людства. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/p-yat-krashchih-muzejiv-svitu-prisvyachenih-dosyagnennyam-v-oblasti-nauki-i-tehnologiy-50066024.html> (дата звернення: 01.03.2026).
5. Сліпухіна І. А., Савченко Я. В., Караманов О. В. Інтерактивні музеї науки як освітні середовища. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. 2023. № 1 (88). С. 8–37.

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА КЕРАМОЛОГА ЮРІЯ ЛАЩУКА

Гавриш Л.О.

Писати історію становлення й розвитку української керамології, не згадуючи ім'я Юрія Пилиповича Лашука, неможливо. Він – єдиний вітчизняний учений, який і кандидатську («Косівська кераміка ХІХ–ХХ століть», 1958), і докторську («Українська народна кераміка ХІХ–ХХ століть», 1967) дисертації присвятив вивченню гончарства.

Усвідомлюючи важливість формування нової генерації українських учених, Юрій Лашук багато часу присвятив підготовці дисертантів. Під його науковим керівництвом захистили дисертаційні дослідження Раїса Захарчук-Чугай «Народне декоративне мистецтво Яворівщини», Орест Голубець «Декоративна кераміка в сучасному архітектурно-просторовому середовищі (на матеріалах мистецтва декоративної кераміки України 60-х – початку 80-х років)», Олександра Нестер «Народне ткацтво Українського Полісся кінця ХІХ – початку ХХ ст.», Василь Гудак «Народна кераміка східноподільської зони Української РСР (художні особливості)», Олена Клименко «Народна кераміка Опішні (до проблеми традицій та інновацій в народних художніх промислах)».

Юрій Пилипович спонукав до наукових пошуків відомого українського мистця Андрія Бокотея. Художник так згадував той період свого життя: «Мабуть, мало хто нині знає про те, що завдяки настановам, керівництву й постійній опіці Юрія Лашука я підготував кандидатську дисертацію «Народна кераміка Чернігівщини», склав кандидатські іспити й навіть надрукував автореферат дисертації. Однак обставини склалися так, що 1972 року, із завершенням періоду так званої «відлиги», мій захист так і не відбувся» [1, с. 506].

Робота з молоддю, підготовка фахівців завжди були пріоритетним завданням наукової діяльності Юрія Лашука. Його учень, відомий художник-кераміст Володимир Онищенко, зазначав: «Він був нам як батько, учив бачити прекрасне, думати, аналізувати, вивчати народне мистецтво. Усі більш-менш відомі в Україні мистці-керамісти – це або його безпосередні учні, або ті, хто в тій чи іншій мірі навчався і зростав на його працях» [3, с. 131].

Юрій Лашук навчав своїх дисертантів не боятися висловлювати власну думку навіть тоді, коли вона була сумнівною. Він говорив: «Якщо ви в цьому переконані, то валіть, валіть, і не бійтеся нікого. Інакше ви не залишите в науці свого почерку» [2, с. 534].

Олександра Нестер – дисертантка Юрія Лашука, зазначала, що «учений сповідував свій метод керівництва дисертантами. Він дуже обережно працював з молодими науковцями, не випускав їх з поля

зору, намагаючись з кожного виховати самостійного дослідника, який уміє відстоювати свою наукову позицію» [2, с. 534].

З метою апробації результатів наукових досліджень молодих учених Юрій Пилипович спеціально організовував конференції, на які запрошував відомих дослідників (досить часто організаційні витрати оплачував власними коштами).

До фахової думки Юрія Лашука прислухалися, його неодноразово призначали офіційним опонентом на захистах дисертаційних досліджень мистецтвознавчої тематики (Ірини Єлатомцевої, Василя Щербака, Фаїни Петрякової, Гузель Сулейманової-Валєєвої, Мірри Костишиної, Любові Хоманько, Алієвої Кюбри Мухтар Кизи, Валерія Жука, Олександра Найдена, Вероніки Кучинської, Катерини Морозової, В. Дячківської, Володимира Могилевського, Олександра Ноги, Марії Гринюк).

Керамолог Олесь Пошивайло слушно зауважив: «Майже всі нині суцї в Україні кандидати мистецтвознавства, які захищали свої дисертації з проблем гончарства, є якщо не безпосередньо учнями Юрія Лашука, то принаймні училися на його наукових працях. І з огляду на це, можна стверджувати про існування своєрідної аури Юрія Лашука в українській керамології другої половини ХХ столїття та її визначальний вплив на становлення сучасних керамологічних досліджень в Україні і формування національної школи керамології» [4, с. 271].

Лїтература

1. Бокотей Андрїй. Невтомний генератор ідей / Андрїй Бокотей // Українська керамологія : національний науковий щорічник. За рік 2008: Персоналії української керамології / за ред. доктора історичних наук Олесь Пошивайло. – Опішне : Українське Народознавство, 2019. – Кн. IV. – Т. 3. – С. 506.
2. Нестер Олександра. Слово про вченого / Олександра Нестер // Українська керамологія : національний науковий щорічник. За рік 2008: Персоналії української керамології / за ред. доктора історичних наук Олесь Пошивайло. – Опішне : Українське Народознавство, 2019. – Кн. IV. – Т. 3. – С. 532-535.
3. Онищенко Володимир. Людина-легенда / Володимир Онищенко // Український керамологічний журнал. – 2002. – № 1. – С. 131.
4. Пошивайло Олесь. Українська академічна керамологія ХХІ сторіччя. Теорія, історія, сучасний ужиток, майбутній поступ. Книга 1 (2001– 2005) / Олесь Пошивайло. – Опішне : Українське Народознавство, 2007. – 776 с.: іл.

МУЗЕЙНЕ ІНТЕРВ'Ю ЯК ФОРМА ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРЧИХ ЗДОБУТКІВ СУЧАСНИКІВ

Гайда Л.А.

Загальновідомо, що інтерв'ю – це цілеспрямована бесіда у формі невимушеної розмови, під час якої одна особа (інтерв'юер) ставить запитання іншій (респонденту) для отримання певної інформації, думок або коментарів. Найчастіше комунікація відбувається з людиною, чиї погляди або досвід цікавлять професійне середовище або громадськість.

«Музейне інтерв'ю» – єдиний в Україні віртуальний проєкт, що відкриває нові сторінки музейної діяльності через живі бесіди з тими, хто формує сучасний музейний ландшафт та опікується розвитком музейної педагогіки. Серед провідних завдань – розкриття особистості співрозмовника, вивчення його професійного шляху і мотивації до творчої діяльності, ставлення до певних проблем чи подій, які відбуваються у сучасному музейному середовищі та гуманітаристиці.

Вказаний проєкт започатковано Педагогічним музеєм України у 2021 р., коли багаторічний партнер і друг музею Олексій Караманов – доктор педагогічних наук, доцент кафедри загальної педагогіки та педагогіки вищої школи Львівського національного університету імені Івана Франка, видав монографію «Педагогічна діяльність музеїв в сучасному освітньому просторі України». Ми мали намір презентувати його творчий доробок, водночас привітавши таким чином із захистом докторської дисертації. Інтерв'ю мало успіх, ми виявили, що у переповненому інформацією гуманітарному просторі України відсутні системні узагальнення, приклади й форми, які презентують творчі здобутки наших сучасників, тих – хто власне й творить і шукає шляхи розвитку цього суспільного кола.

Тож, вирішили продовжувати тематичний проєкт «Музейне інтерв'ю». Всього на сайті Педагогічного музею України представлено десять таких розмов [1], їх учасників типологічно можна поділити на 3 групи.

Науковці-викладачі, серед яких, крім Олексія Караманова, це:

- Світлана Муравська – доцентка кафедри історії, музеєзнавства та культурної спадщини Національного університету «Львівська політехніка», докторка історичних наук, музейниця, гідеса, громадська діячка у галузі охорони культурної спадщини, учасниця Генеральних конференцій Міжнародної ради музеїв ICOM. Авторка дисертаційного дослідження «Музеї закладів вищої освіти Західної України у контекс-

ті історичного розвитку (XIX-поч. XXI ст.)). Це перше в Україні профільне вивчення, яке представляє музеї закладів вищої освіти як культурне явище в українсько-європейському гуманітарному просторі.

- Ростислав Шидула – унікальна постать музейно-педагогічної громади України, відомий мандрівник-дослідник, колекціонер, творець зоологічного музею при закладі освіти, автор навчальних посібників з музейної педагогіки, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри географії і туризму Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука у місті Рівне. Він також автор наукового дослідження «Фахова підготовка майбутніх учителів галузі природознавства засобами музейної педагогіки».

Друга група – педагоги:

- Ольга Пількевич – методистка музею освіти Київщини комунального навчального закладу Київської обласної ради «Київський обласний інститут післядипломної освіти педагогічних кадрів». Тема зустрічі «Музей у системі освіти дорослих». У непростих умовах сьогодення діяльність музею в системі освіти упродовж життя залишається багатогранною та важливою для спільноти, передусім для педагогів. Актуальним також є пошук нових методів та форм комунікації, а також налагодження співпраці музею як просвітницького центру з учнівською та студентською молоддю та мешканцями громад Київщини.

- Змістовним та актуальним на сьогодні стало інтерв'ю про музейну кімнату Марійки Підгірянки у Львівській школі №74 – це розмова з Тетяною Шкурпило, заступницею директора школи, де створено меморіальну кімнату педагогині-галичанки. Марійка Підгірянка свої останні роки життя провела у селищі Рудне. Тут, на основі зібраного й систематизованого матеріалу з метою формування у молодого покоління національної свідомості, любові до рідної землі, свого народу, розуміння нерозривного взаємозв'язку минулого, сучасного та майбутнього України 30 квітня 1998 р. було засновано кімнату-музей.

Третя група – музейники-практики.

- Наталія Бойко, директорка Бережанського краєзнавчого музею Тернопільської області. В українському культурологічному просторі активно обговорюють питання розвитку музейної педагогіки, пошуку цікавих форм роботи з дітьми та підлітками. Бережанський музей є одним із лідерів з розроблення та реалізації освітньо-пізнавальних програм, які вражають і надихають, зокрема, проєкт «Музейна (не)школа».

- Світлана Івлєва, засновниця та керівниця музейної студії «Жива глина», що багато років діє при Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Дмитра Яворницького. Досвід реальної

діяльності дитячої студії (гуртка) при музеї є рідкісним і практично орієнтованим. Повідомлення про роботу студії неодноразово з'являлись у публікаціях на сайті музею, а досвід презентувався під час широковідомих в Україні Музейних фестивалів, що проходили у м. Дніпро.

- Надія Кукса – завідувачка відділу «Суботівський історичний музей» Національного історико-культурного заповідника «Чигирин». Тема розмови є надзвичайно актуальною і мало вивченою: діяльність музеїв, до складу яких входять пам'ятки історії та архітектури національного значення, особливості їх сприйняття учнями та молоддю, а також пошук сучасних форм роботи, що здатні зробити такі музеї простором живого діалогу поколінь.

- Олег Топилко, начальник відділу музейно-освітньої роботи Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Він один з організаторів уже традиційної щорічної Всеукраїнської науково-практичної конференції «Музейна педагогіка – проблеми, сьогодення, перспективи», автор унікальних театралізованих освітніх програм для дітей та молоді.

- Тетяна Шуткіна – завідувачка Будинку-музею Дмитра Чижевського що у м. Олександрія, на Кіровоградщині. Ця розмова – про нещодавно створений музей, не лише з поваги до великого імені, а й з глибоким усвідомленням його місії в освіті та культурі України. У музейному середовищі України найчастіше обговорюють розвиток комплексних краєзнавчих і спеціалізованих музеїв. Водночас, меморіальні музеї – так звані «музеї особистостей» – лишаються поза належною увагою як з боку фахової спільноти, так і з боку широкої громадськості. Із часу відкриття Будинку Дмитра Чижевського в місті Олександрії його команда активно розробляє й впроваджує освітньо-пізнавальні програми для дітей, підлітків і студентської молоді. Ці програми вирізняються змістовністю, сучасною формою подачі та орієнтацією на різні вікові аудиторії.

У центрі уваги кожної розмови реалізується провідна ідея – яким чином музейні колекції як частина культурної спадщини України використовуються у роботі з різними цільовими категоріями. Інтерв'ю всі різні за змістом і структурою, кожне спілкування індивідуальне – містить відомості про особу, конструкт напрацьованого нею досвіду, коло комунікації з оточенням, а також своєрідну траєкторію вирішення нагальних конкретних завдань.

Варто зазначити, що підготовка вказаних музейних розмов процес доволі складний, серед проблем можна визначити такі: пошук творчих людей у галузі музейної справи трудомісткий, адже вони не

завжди публічні, відомості про їхню діяльність фрагментарні, розміщені в різних джерелах; якщо це особистості творчі, багатогранні й цікаві, то вони зазвичай завантажені і для серйозної аналітичної роботи не завжди знаходять час.

Але є очевидним, що наш проєкт містить суттєві позитивні моменти – це осмислення самими учасниками свого творчого шляху, презентація у соціальних мережах та популяризація як творчих доробків наших колег, так і установ у яких вони працюють. Матеріали розміщені на сайті Педагогічного музею України і можуть бути задіяні для використання у практичній діяльності науковців, педагогів, керівників музеїв-юридичних осіб та тих, що працюють на громадських засадах; а також цікаві усім, хто виявляє інтерес до сучасних проблем освітянського краєзнавства та музейництва.

Таким чином, можна зробити висновок, що музейне інтерв'ю є перспективною формою презентації творчих здобутків наших сучасників і в майбутньому може слугувати базою для наукових досліджень як своєрідний літопис інтерпретації особистісного досвіду колег та форм розвитку сучасної музейної педагогіки в Україні.

Література

1. Педагогічний музей України. Музейне інтерв'ю. — <https://pmu.in.ua/?s=%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%B5+%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2>

НАША ЮВІЛЕЙНА КОНФЕРЕНЦІЯ

Гріфен Л.О.

Цього року працівники музеїв технічного профілю проводять свою ювілейну – двадцяту – щорічну науково-практичну конференцію «Український технічний музей: історія, досвід, перспективи». Як завжди з приводу ювілею хочеться оглянутись на пройдений шлях. І перш за все згадати її заснування та перші кроки. І розпочати, мабуть, варто зі створення тієї громадської організації, якій наша конференція завдячує своїм існуванням. Це Асоціації працівників музеїв технічного профілю, створена у 2001 році на базі Державного політехнічного музею (ДПМ) при НТУ «КПІ».

У зв'язку зі стрімким розвитком у світі науки і техніки, здобутки яких у різних галузях, а особливо в галузі ІТ-технологій, просто

вважають, в провідних країнах світу також інтенсивно розвивається й технічне музейництво, супроводжуючи вказані процеси. З'являються нові грандіозні науково-технічні музеї, розширюється їх фондова база, впроваджуються новітні музейні технології. Нажаль, в розвитку музеїв технічного профілю ми дуже відстали від передових країн. Однак і у нас функціонує ряд технічних музеїв, що заслуговують на пильну увагу. Однак їм бракує теоретичного та методологічного центру, що допомагав би їм у реалізації хоча б наявних, достатньо скромних ресурсів. Таким центром повинен був би стати Центральний державний технічний музей, але усі намагання його створити, нажаль, виявились марними. Нарешті було реалізоване паліативне рішення – створено Державний політехнічний музей (ДПМ) при Національному технічному університеті «КПІ».

За активної підтримки адміністрації університету це було зроблено досить швидко. А на початку нового століття ДПМ переживав часи свого активного розвитку. До звичайної музейної діяльності долучились функції, котрі мали перетворити ДПМ на справді провідний технічний музей країни. Було започатковано періодичне наукове видання «Дослідження з історії техніки», атестоване ВАК одразу з двох наукових напрямів – технічному та історичному. Була відкрита аспірантура з історії науки і техніки, Вчена рада Вишу розглядала питання про організацію кафедри з історії науки і техніки на базі музею, почали проводитись щорічні наукові конференції з цієї дисципліни й з музеєзнавства, організовані щоквартальні наукові читання «Видатні конструктори України» з виданням їх матеріалів і т. ін. Не залишались осторонь і суто музейні проблеми: створена тоді експозиція стрілецької зброї досі залишається кращою в країні.

Тоді ж було створено й Асоціацію працівників музеїв технічного профілю. Завданням Асоціації проголошено захист законних професійних, соціальних, культурних та інших інтересів працівників музеїв технічного профілю. А поточна діяльність – це сприяння встановленню зв'язків та стимулювання професійних контактів між працівниками музеїв технічного профілю, іншими фахівцями музейної справи та усіма тими, кого цікавлять питання збереження і використання пам'яток техніки; підтримка розвитку діючих та новоутворюваних музеїв технічного профілю, розробки та реалізації державних, регіональних та місцевих програм розвитку музейної справи, використанню досягнень науково-технічного прогресу та світового досвіду музеєзнавства у музейній справі України; участь у міжнародних заходах, поширення досягнень української науки, техніки і культури та підвищення їх авторитету у міжнародному співтоваристві.

Перш за все, в рамках цих завдань Асоціація організує щорічні науково-практичні конференції «Український технічний музей: історія, досвід, перспективи». Проходили вони в Києві та інших містах України. На цих конференціях члени Асоціації представляють доповіді, що відображають їх досвід в різних напрямках технічного музейництва. Матеріали конференцій видаються і активно сприяють обміну досвідом працівників музеїв технічного профілю. Велике значення має також особисте спілкування між учасниками конференцій. Нажаль, у зв'язку з обстановкою, що склалася останнім часом, конференції доводиться проводити он-лайн, що звісно істотно знижує ефективність спілкування.

Що ж до ДПМ, то ідилія тривала недовго. Скоро виявилось, що керівництво ВУЗу, не дуже-то зацікавлене у розвитку Державного політехнічного музею саме як музейної установи, поступово перетворює його на звичайний (хоча й досить великий) вузівський музей. Аспірантуру було закрито, з'явилися проблеми з науковим виданням, корпус цеху, який почали ремонтувати під розширення експозиції, використали для інших цілей, і навіть спеціально облаштовану залу в корпусі музею перетворили на ще одну залу для засідань. Більшість експозицій так і залишились у вигляді відкритих фондів, під фондосховища використовувались непристосовані приміщення. Хоч слід віддати й належне – все ж було відкрито експозицію в приміщенні колишніх автомобільних майстерень. Однак за багато років то практично все. А Асоціація технічних музеїв вижила. Вижила за рахунок активності багатьох її членів. А також завдяки регулярному проведенню нашої конференції.



Учасники конференції в НТУУ «КПІ»

В результаті діяльності Асоціації за час її існування було проведено також ряд інших заходів. Зокрема, було організовано чотири міжнародних конференції за участю ряду зарубіжних країн. Провідну

роль Асоціація відіграла також у організації та проведенні в «музейній столиці» нашої країни Переяславі-Хмельницькому таких непересічних заходів як Перший та Другий Всеукраїнський музейний форум. В ці роки наша основна конференція суміщалась із згаданими заходами і не рахувалась як окрема. Таким чином, заснування Асоціації сприяло розвитку різних видів обміну досвідом та інформацією. Як показав досвід діяльності Асоціації, уже сама можливість професійного спілкування дає суттєвий позитивний ефект – кожен її член відчуває себе не самотнім, а учасником спільної справи. Важливим є також безпосередня участь Асоціації в житті конкретних технічних музеїв. Зокрема, це проведення взаємних екскурсій з наступним обговоренням. Також члени Асоціації брали участь у відзначенні ювілеїв музеїв, що входять



до неї, вшануванні визначних діячів музейної справи тощо.

Члени Асоціації на екскурсії

А тепер ми проводимо чергову конференцію. Але уже не перший раз на інших базах. Найбі-

льший внесок у її регулярне проведення зробив Центр пам'яткознавства Національної академії наук України та Українського товариства пам'яток історії та культури (директор Титова О.М.). Керівництво Центру всіляко сприяло організації і проведенню нашої конференції. Тим більше, що відповідна спецрада при Центрі була зацікавлена в участі в ній тих, хто готував дисертації з музеєзнавства та пам'яткознавства. А підготував Центр більш як п'ятдесят кандидатів та трьох докторів наук з цієї спеціальності. І так продовжувалось, доки Президія НАНУ не вирішила за рахунок Центру «оптимізувати» структуру Академії. Центр розігнали. Точніше, «перевели» в Інститут археології. Оскільки там такою проблематикою не займалися, то жоден співробітник Центру туди не пішов. «Пішли» лише «зекonomлені» ставки (уявляєте, аж дев'ять!). А напрямок «Музеєзнавство і пам'яткознавство» просто ліквідовано...

Тепер Оргкомітету конференції надав притулок Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця» (генеральний дире-

ктор Новікова-Вигран О.С.). Його керівництво уже не перший рік робить усе, що в змозі, для організації і проведення цих конференцій. Завдяки його сприянню регулярність конференцій не порушено, усі проводяться вчасно. В тому числі і нинішня ювілейна. Щиро вдячні!

ДИНАМІЧНИЙ МУЗЕЙ В ШКІЛЬНОМУ МУЗЕЄЗНАВСТВІ

Дацюк В.Б.

На Першому Всеукраїнському Музейному Форумі, що проходив в липні 2017 року в Переяславі-Хмельницькому, відмічалось, що станом на кінець 2016 р. на обліку обласних органів управління освітою стояло 4202 музеї. Відтоді в державі відбулись докорінні події, що змінили число статистики і за інформацією Українського державного центру національно-патріотичного виховання, краєзнавства і туризму учнівської молоді на 2025 р. в країні було 3284 шкільних музеїв, із них: 2984 в закладах середньої освіти, 141 в професійно-технічних училищах, 119 в позашкільних закладах освіти. Однією із причин таких змін стала адміністративна реформа, в ході якої ряд навчальних закладів припинили своє існування, а разом і музеї при них. Іншою—безумовно, введення військового стану в країні з початком повномасштабних бойових дій.

Розглядаючи перспективи шкільного музеєзнавства слід відмітити, що музеї при закладах освіти не є юридичними особами і створюються за ініціативою педагогічних, учнівських, студентських колективів, батьків і опікунів, представників громадських структур. Але саме вони нині несуть в собі той першоджерельний матеріал про історію рідного краю, навчального закладу, видатних постатей-земляків.

Зрозуміло, що в основній масі шкільні музеї займають порівняно невелику площу і оперують незначною кількістю предметів музейного фонду. Проте нині це не завжди так, оскільки даються взнаки все тієї ж адміністративної реформи. Нижче—дещо із власного досвіду розбудови шкільного музею в світлі цих подій.

Так, в селі Висока Піч Житомирського району Житомирської області в загальноосвітній школі І-ІІІ ст №1 існував краєзнавчий музей «Історія села Висока Піч», що розміщувався в окремій кімнаті площею 50 м² з 462-а експонатами. Його засновником був педагогічний колектив школи. Головна увага приділялась топоніміці, етнографії та краєзнавству. Між іншим, перша згадка про село Висока Піч датується 1609 роком, у якому в XVIII—XIX ст. функціонував металургійний

комплекс. Саме завдяки високій доменній печі доменного заводу село отримало свою назву. Історично склалось так, що з 1968 р. у селі було дві середні школи. Сільська №1, яку відвідували учні з Високої Печі та 12 навколишніх сіл. А в закритому військовому містечку ракетників— школа №2. Процес ліквідації військових частин у Високій Печі в 90-х роках не вплинув на мережу закладів освіти і так тривало до 2021 р., коли місцева громада вирішила закрити сільську школу, більш старішу з меншою кількістю учнів. Проте адміністрація ОТГ вирішила зберегти музей. Сесією Тетерівської ОТГ була введена посада керівника гуртка з обов'язками завідуючого музеєм. На той час із 32 різних приміщень бувшої школи площею 1200 м² в музейному і позашкільному просторі використовувались дві кімнати площею 100 м². Керівники громади: голова сільради та тодішній завідувач освіти, якимось чином признались, що на більше і не сподівались. Їхню позицію можна було зрозуміти. В приміщенні, де було відключене центральне опалення, якого немає і на сьогодні, годі було на щось розраховувати та сподіватись, але...

Знайшлося кілька ентузіастів музейної справи, які при підтримці місцевих жителів, волонтерів та громадських організацій зуміли за досить незначний час маленький музей перетворити в найбільший на Житомирщині зразковий, комплексний музей «Барви стратегічного Полісся», в якому на сьогодні фонд становить понад вісім тисяч предметів, розміщених на площі близько 700 м². Музей містить два великі експозиційні розділи: на першому поверсі поміщається розділ «Край наш поліський», де нині 12 експозицій. На другому—розділ «Край наш звияжний» із 8-а експозиціями.

Зрозуміло, що вивільнена площа давала можливість до творчого і різноманітного підходу в їх формуванні. Так, в першому розділі створено п'ять повномасштабних експозиційних версій, з'єднаних в єдину ідею, а саме—показати місцевий побут в період другої половини ХХ ст. Тут «Службова квартира директора школи», «Сільська бібліотека», «Фотолабораторія плівкового фотографування», «Сільський медпункт» та «Магазин-«кооперація». Кімнати експозицій облаштовані в стилі вказаного періоду із доступом до працюючих приладів та обладнання. Скажімо, в квартирі директора можна послухати старі платівки на патефоні чи спробувати почистити килимок ретро пилососом, в «кооперації» ознайомитись з товарами різного призначення, в бібліотеці переглянути примірники газет, журналів, книг ХІХ-ХХ ст, в медпункті отримати уяву про засоби невідкладної та профілактичної роботи медиків, а фотолабораторія розкриває процес фотографування та фотодруку в минулому.

Причому—всі приміщення облаштовані так, що дають максимальну уяву про їх призначення. Та ж квартира директора з площею 50м², це повністю обладнана двокімнатна оселя з двома коридорами та кухнею. Саме із неї і розпочато процес створення елементів «динамічного» музею, який не є чимось новим. Ряд музеїв різного підпорядкування і форми власності мають в собі такі ознаки. Як приклад: в військово-історичному комплексі «Скеля» м. Коростеня відтворено приміщення начальника Коростенського укріп району, краєзнавчий музей в Хмельницькому пропонує відвідувачам зайнятись археологією, спробувавши щіточками відшукати елементи кераміки в імітованій ніші розкопу, а Національний музей космонавтики ім. С.П. Корольова пропонує на спеціально відведених місцях прослухати космічну мелодію через індивідуальні пристрої.

Ми ж у Високій Печі вирішили використати весь накопичений досвід такої діяльності і за підтримки волонтерів та окремих громадян створили ще і окрему експозицію під назвою «Динамічний музей». Під цим терміном розуміється надання можливості відвідувачам розширити своє пізнання історичного минулого та елементів сучасного розвитку техніки. Експозиція розміщена на другому поверсі музею в розділі «Край наш звияжний». Сам розділ має яскраво виражений військово-технічний історичний напрям. Значна його частина приурочена ракетно-космічній тематиці, оскільки в наших краях з 1962 по 1992 рік існувала ракетно-ядерна база ракетних військ стратегічного призначення. То ж не дивно, що в музеї існує експозиція «Наш ракетний гарнізон», поруч із нею—експозиція «Через терни до зірок» про вітчизняне ракетобудування та «Астрономічний меморіал», що присвячений видатним астрономам-землякам: Юрію Івашенку, Юлію Надубовичу та Йосипу Джуню. Останній—творець некласичної теорії обчислення похибок, випускник Високопільської середньої школи 1957 р. З Йосипом Володимировичем підтримується зв'язок і до нині, як і з родиною Юлія Аркадійовича, що все життя працював на Півночі і відкрив береговий ефект поляриних саяв.

Ще один блок розділу—«Військово-історична мініатюра», основою якої стали міні діорами у масштабі 1:48, приурочені операції «Френтік»—човниковим рейдам американської стратегічної авіації із баз в Англії та Південної Італії на авіабази Полтави в 1944 р. Ці експонати демонструвались як спільний проект з Полтавським музеєм авіації і космонавтики ім. Ю.Кондратюка на Другому Музейному Форумі у 2019 р. і викликали надзвичайно великий інтерес у організаторів та учасників заходу. Тема історико-технічного моделювання знайшла своє продовження у вигляді співпраці музею і технічного гуртка однієї із шкіл сусідньої громади, який очолює колишній випускник нашої

школи Андрій Чевпотенко. Ідея проекту: гуртківці виконують зразки моделей військової техніки, а музей забезпечує їх експонування.

Зрозуміло, що тут же розміщена експозиція «Є така професія— захищати Батьківщину», що складається з двох частин. В першій зібрано матеріал про події Другої світової війни, радянсько-афганської війни, участі наших земляків в миротворчих місіях. Друга частина є своєрідним меморіалом подій з 2014 року...

Саме тут в цьому розділі присутня динамічна експозиція, в якій всі бажаючі можуть приміряти елементи військового спорядження та амуніції; оглянути місцевість різними оптичними приладами; спробувати свої навички в процесі застосування азбуки Морзе за допомогою телеграфного ключа; ознайомитись із зразками сучасних безпілотних систем; відчувти себе глядачем ретрокінозалу на перегляді мультфільмів через діючі вузькоплівочні кінопроектори. Зрозуміло, що в цьому процесі дозволено фотографування на згадку як колективних груп, так і окремих відвідувачів.

Цікаво, що елементи діяльності музею вказаного напрямку популярні як для дитячих, так і для дорослих груп відвідувачів. Хочу відмітити, що музей «Барви стратегічного Полісся» включено до спеціального туристичного маршруту в нашій Житомирській області, який під назвою «Гарт Полісся» Департаментом освіти і науки Житомирської обласної військової адміністрації поданий для внесення до державного реєстру туристичних маршрутів. Що ж до кількості відвідування, то наш музей протягом останніх років стабільно виходить на тисячу відвідувань на рік. Думаю, що для шкільного музею, який знаходиться в сільській місцевості, це досить пристойний показник. Тим більше, що він включений до регіональних туристичних агенцій, які активно використовують нові туристичні маршрути в області.

Тож при можливості—прошу завітати до Високої Печі та відвідати місцевий музей.

З повагою, Вадим Дацюк.

Література

1. Гайда Л.А. Шкільні музеї України у викликах доби. Всеукраїнський музейний форум. Матеріали науково-практичної конференції/ В загальній редакції Л.О.Гріфена.—Переяслав-Хмельницький, 2017.С.82-84.
2. Дацюк В.Б. Шкільний краєзнавчий музей в сучасних умовах. Український технічний музей: історія, досвід, перспективи. Матеріали 18-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Київ: Центр пам'яткознавства НАНУ і УТОПІК, 2024. С. 62-65.

ЦИФРОВІЗАЦІЯ ТЕХНІЧНИХ МУЗЕЇВ В УКРАЇНІ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ОНЛАЙН-ФОРМАТІВ ДІЯЛЬНОСТІ

Демяненко В.Т.

У сучасному світі цифрові технології суттєво змінюють підходи до збереження, дослідження та популяризації культурної спадщини. Для музейної сфери це означає не лише впровадження нових інструментів, а й трансформацію традиційних форм роботи. Музей поступово виходить за межі фізичного простору, розширюючи свою діяльність у цифровому середовищі та формуючи нові канали взаємодії з аудиторією.

Актуальність цифровізації музейної діяльності в Україні значно зросла в умовах обмеженого доступу до культурних інституцій, спричиненого глобальними викликами останніх років. Це зумовило необхідність пошуку альтернативних способів представлення музейних колекцій, забезпечення їх збереження та розширення доступу до них для широкого кола користувачів. У таких умовах цифрові технології стали не допоміжним, а стратегічно важливим напрямом розвитку музейної справи.

Особливого значення ці процеси набувають для технічних музеїв, які зберігають складні за змістом об'єкти науково-технічної спадщини: матеріальні експонати, креслення, архівні документи, моделі та мультимедійні матеріали. Їх ефективне представлення потребує сучасних підходів, зокрема використання електронних каталогів, віртуальних виставок, інтерактивних платформ та цифрових архівів. Перехід до онлайн-форматів діяльності відкриває нові можливості для популяризації технічних знань, залучення нової аудиторії та інтеграції музеїв у глобальний інформаційний простір.

Водночас цифровізація вимагає не лише технічних ресурсів, а й методичного осмислення, формування єдиних підходів до оцифрування, збереження та представлення музейних фондів. У цьому контексті особливої актуальності набуває аналіз сучасних підходів до впровадження онлайн-форматів діяльності технічних музеїв в Україні.

Проблематика цифровізації музейної сфери та впровадження інноваційних онлайн-форматів діяльності технічних музеїв України привертає увагу сучасних науковців. Окремі аспекти цієї тематики, зокрема модернізацію музейної діяльності, використання цифрових технологій та трансформацію музейного простору, розглянуто у працях В. Крамара, Р. Маньковської, К. Смаглай, А. Хеленюк та інших дослідників.

Метою статті є аналіз сучасних підходів до цифровізації технічних музеїв в Україні та визначення основних напрямів їх переходу до онлайн-форматів діяльності.

Реалізація цих підходів базується на використанні сучасних цифрових технологій, які забезпечують нові можливості для збереження та представлення музейних колекцій.

Сучасні цифрові технології стали потужним інструментом для документування, збереження та популяризації культурної спадщини. За даними дослідження Українського культурного фонду, впровадження цифрових технологій у музейну справу дозволяє не лише створювати точні копії культурних артефактів, але й забезпечувати їх довготривале збереження та доступність для майбутніх поколінь.

Серед основних технологій оцифрування застосовуються методи візуальної фіксації, тривимірного сканування, фотограмметрії, лазерного сканування, а також створення цифрових моделей і реконструкцій.

Особливого значення набуває створення цифрових копій в умовах загрози фізичного знищення об'єктів культурної спадщини. Як демонструє досвід українських музеїв під час війни, цифрове документування стає критично важливим для збереження інформації про культурні цінності. За даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, станом на 2023 рік значна кількість музейних установ розпочала активну цифровізацію своїх колекцій саме з метою їх захисту та збереження [4].

На основі аналізу сучасних досліджень та практики діяльності музейних установ до основних онлайн-форматів цифрової взаємодії належать онлайн-виставки, електронні каталоги, віртуальні тури та інтерактивні платформи. Одним із ключових напрямів цифровізації музейної діяльності виступає впровадження сучасних форматів представлення експозицій. Серед них провідне місце займають онлайн-виставки, які забезпечують доступ до музейних колекцій широкій аудиторії незалежно від географічного розташування.

Аналіз практики діяльності музеїв свідчить, що найбільш поширеними інструментами цифрової презентації є використання фотосервісів, відеоконтенту та інтерактивних платформ. Зокрема, значна кількість музеїв активно застосовує платформи для публікації візуального контенту, що дозволяє ефективно презентувати експонати та використовувати їх у комунікації з аудиторією. Водночас більш складні технології, такі як 3D-моделювання та віртуальні тури,

впроваджуються значно рідше через високі витрати та потребу у спеціалізованих ресурсах.

Серед сучасних інструментів цифрової взаємодії варто також виділити використання аудіогідів, відеоплатформ, інтерактивних елементів, QR-кодів та онлайн-активностей, що сприяють підвищенню залученості відвідувачів. Окремі музеї впроваджують імерсивні технології, зокрема VR та AR, однак їх застосування поки не є масовим. Таким чином, розвиток онлайн-форматів діяльності музейних установ в Україні відбувається поступово, поєднуючи доступні інструменти та інноваційні рішення [3]. На практиці це означає поступовий перехід музеїв від статичної експозиції до динамічного цифрового середовища.

Цифрові трансформації у музейній сфері сприяли активному розвитку віртуальних музеїв як нової форми представлення культурної спадщини. Віртуальний музей є важливою складовою цифрової культури та не замінює традиційний музейний простір, а доповнює його, розширюючи доступ до експозицій і можливості взаємодії з аудиторією. Створення віртуальних музеїв базується на застосуванні інтерактивних технологій, зокрема віртуальних турів, що використовують панорамні зображення та дають змогу користувачам переглядати експозиційні зали, досліджувати об'єкти й отримувати додаткову інформацію в онлайн-середовищі.

Завдяки цьому забезпечується доступ до культурних цінностей незалежно від місця перебування користувача, а також посилюється освітня та комунікаційна роль музеїв [1], [2].

Цифрова трансформація музейної діяльності в Україні набуває особливого значення в умовах сучасних викликів, адже забезпечує не лише розширення доступу до культурної спадщини, а й її збереження у разі втрати або пошкодження оригінальних об'єктів. Це дає підстави розглядати цифрові технології як один із ключових інструментів захисту культурних цінностей та їх передачі наступним поколінням [4].

Впровадження цифрових технологій у діяльність технічних музеїв України є важливим етапом розвитку музейної справи в сучасних умовах. Цифровізація змінює підходи до збереження та представлення культурної спадщини, розширюючи межі музейного простору й формуючи нові способи взаємодії з аудиторією.

Онлайн-формати, зокрема віртуальні виставки, електронні каталоги та інтерактивні платформи, поступово стають невід'ємною складовою діяльності музеїв і забезпечують ширший доступ до їх ресурсів. Водночас розвиток цифровізації є нерівномірним і залежить від ресурсного забезпечення та рівня технологічної підготовки установ.

Отже, подальше впровадження цифрових рішень сприятиме підвищенню доступності музеїв, їх популяризації та інтеграції у сучасний інформаційний простір.

Література

1. Волинець О. Віртуальний музей як складова цифрової культури // Інформаційні технології і соціокультурна сфера. 2020. URL: <https://infotech-soccult.knukim.edu.ua/article/view/220582>.
2. Розгон О. Віртуальна версія музею: можливості та перспективи // Library and Information Science: Trends and Perspectives. 2019. URL: <https://apir.org.ua/wp-content/uploads/2019/12/Rozghon13.pdf>.
3. Самсонюк Т. Цифрова готовність в публічному управлінні музеями // Публічно-управлінські та цифрові практики. 2025. № 1 (4). С. 124–132.
4. Шимкова І., Цвілик С., Марущак О., Глуханюк В. Цифрова трансформація музеїв як інноваційний метод збереження та популяризації культурної спадщини України в контексті світових тенденцій. / Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання. 2025. № 5. Т. 1. С. 85–92. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-10](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-10).

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЮ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА КИЇВЩИНИ *Дунайна І.Г.*

Упродовж всієї своєї історії, поряд із виконанням значних обсягів науково-освітньої та науково-фондової роботи, музеї проводять активну виставкову діяльність. Місія музею полягає в реалізації збереження, вивчення, комплектуванні фондів, інтерпретації та презентації культурних надбань. Важливою умовою успішного функціонування і розвитку музею є постійна актуалізація музейної експозиції, створення нових виставок, реалізація мистецьких проєктів на їх основі, а сам процес організації тимчасових виставок дає змогу музейним працівникам набути необхідний досвід з оформлення експозиції, написання документації, визначити напрямки фондової та наукової роботи.

Музей декоративно-ужиткового мистецтва Київщини є одним з тринадцяти тематичних музеїв на території скансену Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини. Одним із основних завдань музею є збереження і популяризація культурної спадщини. Він є засобом ознайомлення з раритетами минулого і сьогодення [2].

Виставкова діяльність є однією з пріоритетних у роботі Музею декоративно-ужиткового мистецтва Київщини. Завдяки створенню музейних виставок, відвідувачі можуть ознайомитись з унікальними пам'ятками, а також з історичним, духовним та культурним надбанням українського народу. Відомо, що основою роботи кожного музею є наявність цікавих та оригінальних фондів колекцій, на базі яких формуються постійно діючі експозиції та тимчасові виставки. Так, зокрема, у 2023 році відбулася виставка «Жіночий одяг Республіканського будинку моделей з елементами народного стилю 70-х – 80-х рр. XX ст. із фондової колекції Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»». Актуальність проведення даної виставки полягала в тому, що через експоновані зразки Республіканського будинку моделей можна відстежити використання народних традицій крою та оздоблення у моделях сучасного вбрання. Розкрити роль традицій вишивки, покрою, матеріалу в демонстрованому одязі з музейної колекції НІЕЗ «Переяслав». У такий спосіб відвідувачі долучаються до найкращих національних надбань, вчать трансформувати мотиви, ідеї крою та оздоблення, популяризувати етнокультурні цінності.

Дана виставка була приурочена до 100-річчя з дня народження Михайла Івановича Сікорського – почесного директора Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». У зібранні НІЕЗ «Переяслав» налічується близько 100 одиниць жіночого одягу з Київського Республіканського будинку моделей. Це переважно зразки одягу з елементами національного стилю, виконані провідними модельєрами та дизайнерами України. Було представлено святкові жіночі сукні, жіночі костюми, верхній жіночий одяг осінньо-весняного періоду трьома різновидами: пелеринами, жакетами, куртками. Для їх виготовлення були використанні вовна, сукно, полотно, крепдешин. Також в оздобленні були використанні різноманітні техніки, а саме: мережка з настилом, вирізування, гладь, аплікація з пальтової тканини з використанням як ручної так і машинної вишивки. Широке коло технік та стилів об'єднані в найголовнішу рису колекції – українські мотиви, український стиль, яким сповнені усі експонати незважаючи на їх різноманіття.

Виставка «Магія бісеру в авторських роботах Енгеліси Литвинець (за матеріалами фондової колекції НІЕЗ «Переяслав»» (2024 р.) мала ознайомчий характер з творчістю мисткині. На ній було висвітлено і донесено до відвідувачів, через зразки прикрас, художню цінність одного з маловідомих видів народного прикладного мистецтва – нанизування бісеру і повернення йому заслуженої слави.

Мистецтво виготовлення прикрас із бісеру, як і вишивка та інше рукоділля, прийшло до нас із глибин історії. Українське народне бісероплетіння розвивалось через моду та поширення цього домашнього рукоділля в Західній Європі. З покоління в покоління передавалася техніка виготовлення оздоб, узорі та народні орнаменти. Завдяки своїй різноманітності, барвистості, самобутнім народним мотивам, витонченості селянські бісерні прикраси здобули визнання не тільки на батьківщині, а й за кордоном. Вироби сільських майстринь, які були створені понад сто років тому, дотепер чарують своєю красою, вражають оригінальністю форм та кольоровим поєднанням та чудово можуть пасувати до сучасного одягу.

Однією з найвідоміших українських майстринь, захоплення якої переросло у справу життя, була Енгеліса Литвинець (1927–2003). Народилася 24 березня 1927 році в місті Бердичів. У 1950 році закінчила Київський гідромеліоративний інститут. Працювала старшим науковим співробітником при інституті будівельного виробництва в м. Києві. Бісероплетіння і художня вишивка були захопленням майстрині. В своїх роботах мистецтвознавиця відновлювала народні традиції через автентичні узорі, створюючи сучасні вироби з бісеру. Її творчий наробок надзвичайно великий і різноманітний – це і гердани, гарнітури, комірці, ланцюжки, сережки, силянки за мотивами Поділля, Галичини, Буковини, Гуцульщини, Київщини, а також за мотивами творів Тараса Шевченка та Лесі Українки. Вона є авторкою багатьох навчальних посібників із бісероплетіння та вишивки. На виставці було представлено 51 роботу мисткині. Дана виставка зацікавила відвідувачів і надихнула їх на оригінальні ідеї та зміни в іміджі, адже усе традиційне сьогодні повертається в моду[1].

У 2025 р. демонструвалась виставка «Творче серце» присвячена 65 – річчю від дня народження народного майстра декоративно-прикладного мистецтва України, художника по фарфору, графіка – Георгія Антоненка. Твори митця добре відомі знавцям української порцеляни та колекціонерам, які зберігаються у провідних музейних зібраннях України та закордоном. Як і в панно, так і на порцеляні Георгій Антоненко з великим смаком й знанням орнаментальної композиції широко використовує народний декоративний квітковий розпис. Власне основним завданням яке стояло для створення ви-

ставки – це ознайомлення з творчістю майстра декоративного розпису Г. Антоненка; популяризація петриківського розпису як символу української національної ідентичності; сприяти духовному та естетичному збагаченню відвідувачів Музею декоративно-ужиткового мистецтва Київщини.

На виставці були представлені дев'ять панно митця написані аквареллю й гуашшю, в яких поєднався традиційний український стиль з авторським баченням. Його роботам притаманні оригінальні квіткові і сюжетні композиції на папері, картоні, порцеляні з тонким відчуттям композиційної та колористичної довершеності. Твори виконані в техніці характерній для петриківського розпису: композиційне вирішення, кольорова гама, декоративна форма, заповнення тла квітковим виводом з використанням орнітоморфних фігур. Основний напрямок творчості майстра – національні українські мотиви, петриківський розпис, також авангардна стилістика малювання (сюрреалізм, абстракція, супрематизм). Останнім часом автор у підкресленій манері європейського модернізму створює графічні роботи, виконані гуашшю, аквареллю, тушшю з пензлем, акрил-металіком, кольоровими олівцями й фломастерами.

Отже, виставково-експозиційна робота сьогодні є важливим напрямом діяльності кожного музею. Актуальним є пошук нових форм виставкової роботи, що дає змогу підтримувати інтерес до музею, спонукати відвідувача приходити сюди знову і знову. Проведені виставки стали невід'ємною і важливою частиною культурно-мистецького життя суспільства. Вони сприяли активному підвищенню культурного рівня глядачів різного соціального статусу і віку, наблизивши їх до розуміння важливої справи – збереженню матеріальної і духовної спадщини українського народу.

Література

1. Гладун Л., Дем'яненко Н., Дунайна І. Виставкова діяльність як один із важливих напрямів роботи тематичних музеїв Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». *Історія науки і біографістика. Електронне наукове фахове видання – міжвідомчий тематичний збірник*. Київ, 2025. Вип. 1. С. 313–329.

2. Дунайна І. Мистецькі твори в зібранні Музею декоративно-ужиткового мистецтва Київщини. *Український технічний музей: історія, досвід, перспективи*: матеріали 18-ї Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 6-7 черв. 2024 р.). Київ, 2024. С. 78–82.

**ТВОРИ МИКОЛИ ПЕТРОВИЧА ГЛУЩЕНКА
У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-
ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ»**

Жам О.М., Грудевич Т.В.

Життя і діяльність видатного живописця, графіка, громадського діяча, розвідника М.П. Глушенка (17.09.1901 – 31.10.1977), 125-річчя від дня народження якого відзначається цього року, багатогранне, сповнене яскравих подій і загадок, розібратися в яких неодноразово намагалися мистецтвознавці, історики, журналісти, письменники, кінематографісти, спецслужби.

М. Глушенко був митцем світового рівня, чиї роботи цінувалися майже на рівні з творами Пікассо та Матісса. Його твори становлять золотий фонд українського мистецтва ХХ ст. Художник був пошанований великою кількістю державних нагород: Заслужений діяч мистецтв УРСР (1946), Народний художник УРСР (1963) та Народний художник СРСР (1976), лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка (1972). До слова, шевченківську премію отримав у 1972 р. за серію живописних творів «Пейзажі України» (1969–1971).

Особа митця викликає зацікавлення не лише через його непересічний мистецький талант, а й через те, що довгий час ніхто не знав, що він – розвідник, якого високо цінувало радянське керівництво. Після розкриття архівів КДБ розвідник на псевдо «Ярема» та «Художник» став явищем в українській історії. Нині таємниці художника-розвідника підігрують інтерес до його мистецької спадщини, почасти впливають і на ціни творів чи не найдорожчого вітчизняного маляра.

Життєвий і творчий шлях М. Глушенка широко відомі у світі й висвітлені в доволі великій кількості видань за життя художника і після його смерті. Вивчені ключові моменти біографії майстра, громадська та соціокультурна діяльність, деякі особливості написання художніх робіт. Окремі сторінки біографії, зокрема пов'язані з його розвідувальною діяльністю, висвітлені Службою зовнішньої розвідки. Творчість М. Глушенка 1940–1970-их років детально проаналізована у спеціалізованих мистецтвознавчих статтях. Однак наразі мистецьке надбання видатного українського живописця лишається недостатньо вивченим та потребує комплексного дослідження. Дотепер не здійснено комплексного дослідження його мистецької спадщини, не знайдено науково обґрунтованого визначення конкретних творчих етапів, живописної манери, образно-художніх та стилістичних особливостей творів. Отже нині важливим для образотворчого мистецтва України є виявлення усієї сукупності робіт М. Глушенка.

Загальна мистецька спадщина художника за різними даними налічує понад десять тисяч картин. Доробок автора позначений жанровою різноманітністю та виконаний у різних техніках олійного й акварельного живопису, рисунка, монотипії. Мистецтвознавці виділяють кілька ключових напрямів, представлених у творчості митця: пейзажі (від ліричних краєвидів України до архітектурних серій європейських міст); натюрморти (квіткові композиції в техніці монотипії); графіка (ранній паризький період). За життя художника його роботи виставлялися на 59 персональних виставках і понад 200 групових. Нині твори М. Глуценка зберігаються у музейних і приватних колекціях України і закордоном (Росія, Франція, США, Канада, Італія, Бельгія, Швейцарія та ін.).

В Україні ключові колекції творів М. Глуценка представлені у Національному художньому музеї України (найчисельніша колекція, що охоплює різні періоди творчості), у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького, Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка, Дніпровському художньому музеї, Харківському художньому музеї, Херсонському обласному художньому музеї ім. Олексія Шовкуненка, Лебединському міському художньому музеї та ін. У Центральному державний архіві-музеї літератури і мистецтва України в Києві функціонує меморіальна майстерня-музей, де зберігається архів художника.

Живописні полотна М. Глуценка представлені також у Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав». Це п'ять творів, які можуть зацікавити дослідників мистецького доробку художника, допомогти в уточненні деяких періодів його творчості. Тож мета статті – визначити й охарактеризувати творчі роботи М. Глуценка із фондового зібрання НІЕЗ «Переяслав», впровадити відомості про цю збірку до наукового обігу.

Фондова збірка НІЕЗ «Переяслав» нараховує 5 картин М. Глуценка (основного фонду). Твори датуються 50–70-ми роками ХХ ст. Всі вони мають єдине джерело надходження: придбані музеєм у Дирекції художніх виставок УРСР у 1961 році (1 од.), у 1975 році (2 од.), у 1983 році (2 од.).

Першим до музейної збірки потрапила у 1961 р. картина «Натюрморт з ромашками» (ПХІМ-4398), написана художником у Києві в 50-их рр. ХХ ст. Малюнок виконано на папері олійними фарбами у техніці живопис. Розміри: 71х67 см. Придбана за 250 крб.

У 1975 р. музеєм придбано ще дві роботи художника. Перша з них картина «Українські квіти» (М-616), написана в 1970 р. у Києві. Картину створено акварельними фарбами на папері в техніці живопис.

Розміри: 60х40 см. Твір виконано з натури. Художник зобразив на столі три яскраві орнаментовані вази різного кольору з квітами жовтого, червоного, фіолетового кольорів. Придбана за 250 крб.

Інша картина – «На Волині» (М-574) – теж придбана в Дирекції художніх виставок УРСР у 1975 р. за 600 крб. Вона написана художником в 1968 р. у Києві. Розміри: 120х90 см. На полотні олійними фарбами автор зобразив поле із снопами. Своєрідною домінантою композиції є комбайн блакитного кольору, локалізований у центрі твору. У 2006 р. картина була передана музеєм на виставку в Український державний медико-соціальний центр ветеранів війни (с. Циблі Переяслав-Хмельницького району Київської області), де була невдовзі викрадена. Проведені пошукові роботи результату не принесли.

До слова у творчому доробку М. Глуценка представлена ще одна картина з однойменною назвою – «На Волині», виконана в 1952 р. Це один із відомих пейзажів художника, що втілює його захоплення природою України після повернення з Європи. Твір знаходиться на зберіганні у Національному художньому музеї України у Києві. Робота виконана в реалістичній манері з елементами імпресіонізму. Художник майстерно використав насичену кольорову гаму для передачі стану природи. Пейзаж відображає характерний ландшафт Волинського краю – поєднання густої зелені, дзеркальної гладі води та високого неба.

У 1983 р. фондове зібрання збагатилося картиною художника «В селі взимку» (М-1213), створеною митцем в 1967 р. у Києві. Робота виконана на полотні, олійними фарбами технікою живопису у жанрі пейзажу. Розміри: 99,6х79,5 см. На полотні художник зобразив зимовий краєвид: будинки вкриті снігом і дворище у снігових заметах. Придбана за 500 крб.

Того ж року музей придбав картину «Весна цвіте» (М-1207). Вона датована 1970 р. У обліково-фондовій документації вказано, що картина виконана в Києві. Розміри: 100х80 см. Картина написана на полотні олійними фарбами у техніці живопису й жанрі пейзажу. Художник зобразив квітучий сад у світлих, ніжних тонах. У цій роботі автор фокусується на грі світла й тіні, що створює відчуття спокою й величі природи. Картина обрамлена оригінальною рамою білого кольору. Придбана за 350 крб. У нижній частині полотна зроблено напис іноземною мовою і вказана дата.

Таким чином, спираючись на дані, отримані за підсумками розгляду робіт М. Глуценка із фондового зібрання Національного історико-етнографічного заповідника та відомості, отримані в результаті дослідження обліково-фондової документації Заповідника, можна впевнено стверджувати, що твори М. Глуценка є гордістю музейного

зібрання. Ця колекція хоч і відносно нечисельна за обсягом зібраної художньої спадщини, але від того не менш цікава й цінна. В ній представлені роботи, що охоплюють різні жанри (пейзажі, натюрморти) й відносяться до пізнього етапу творчості художника (1960–1970), так званого «українського імпресіонізму», періоду розквіту, для якого характерні яскраві, насичені кольори, сміливі мазки та емоційні пейзажі України. Ці твори дають можливість доторкнутися до творчості неперевершеного майстра, одного з яскравих представників когорти відомих митців України, художника світового рівня. Сподіваємося, при відповідальному ставленні до збереження й популяризації мистецької спадщини М. Глушенка, його творчістю зможуть захоплюватися й надихатися ще багато поколінь музейних відвідувачів, поціновувачів творчості митця.

МУЗЕЙ У СМАРТФОНІ: ЯК INSTAGRAM «ПАРИТЬ» ДЕРЖАВНИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ МУЗЕЙ ім. БОРИСА ПАТОНА *Іванець О.М.*

У сучасну цифрову епоху, що характеризується стрімким розвитком інформаційно-комунікаційних технологій, трансформується і функціонування культурних інституцій. Музей поступово перестає бути виключно фізичним простором із експозиційними залами, вітринами та експонатами, які традиційно передбачають пасивне сприйняття відвідувачем. Натомість він набуває нових форматів взаємодії з аудиторією, виходячи за межі своєї матеріальної інфраструктури та перетворюючись на інтерактивну комунікаційну платформу.

У цьому процесі соціальні мережі, зокрема Instagram, виступають важливим інструментом популяризації культурної спадщини, наукових знань та історичних наративів. Вони забезпечують не лише інформаційну присутність музею в цифровому просторі, а й формують нові моделі взаємодії з відвідувачем.

Яскравим прикладом такої трансформації є Державний політехнічний музей імені Бориса Патона – один із провідних науково-технічних музеїв України. Використовуючи Instagram як канал комунікації, музей не лише інформує про події та виставки, а й формує сучасний імідж інституції, залучає молодіжну аудиторію та створює цифровий простір, у якому науково-технічна спадщина подається у доступній, зрозумілій та візуально привабливій формі.

Таким чином, поняття «музей у смартфоні» слід розглядати не як метафору, а як реальний прояв трансформації культурних інституцій у XXI столітті, де цифрові платформи стають повноцінним середовищем. Сучасними теоріями «музей» розглядається як комунікаційна та соціокультурна інституція, що функціонує як простір взаємодії між експозицією та аудиторією. Подібний підхід запропонував Д. Камерон, який визначив музей як «форум», де ключовим є діалог із відвідувачем, а не лише збереження колекцій (D. Cameron) [1]. Сьогодні музейний «форум» виходить за межі фізичного простору та переноситься у цифрове середовище, зокрема в соціальні мережі, серед яких важливу роль відіграє Instagram.

У таких умовах музей не лише експонує об'єкти, а й активно соціалізується в інформаційному просторі, формуючи постійну взаємодію з аудиторією. Це проявляється у впровадженні різних форматів цифрової комунікації, зокрема, публікацій освітнього контенту (posts), відеоматеріалів (reels), інтерактивних сторіс (stories), прямих ефірів (live-трансляція) та онлайн-екскурсій (3D-тури). Завдяки цьому формується новий тип музейної комунікації, який поєднує традиційні функції інституції з можливостями соціальних медіа.

Актуалізація питання медійності сучасного музею зумовлена комплексом соціокультурних трансформацій, що відбуваються в умовах цифровізації суспільства. У сучасному науковому дискурсі музей дедалі частіше розглядається як елемент інформаційно-комунікаційної системи, який функціонує в середовищі мережевої взаємодії та постійного обміну даними.

Ці процеси безпосередньо пов'язані зі зміною моделі соціальної комунікації – від вертикальної, інституційно централізованої, до горизонтальної, мережевої. У таких умовах традиційні форми музейної взаємодії виявляються недостатніми для охоплення сучасної аудиторії, зокрема молоді, яка формує свої культурні практики в цифровому середовищі.

Відповідно, медійність музею виступає не додатковою опцією, а функціональною необхідністю, що забезпечує його включеність у сучасну інформаційну культуру. Вона дозволяє музею адаптуватися до нових моделей сприйняття інформації, які характеризуються фрагментарністю, візуальністю та інтерактивністю.

Використання Instagram у діяльності сучасного музею зумовлене необхідністю виходу за межі традиційних форм комунікації та розширення каналів взаємодії з потенційною аудиторією. У цьому контексті соціальна мережа виконує не лише функцію популяризації, а й стає інструментом формування практичного інтересу до відвідування музею.

Передусім Instagram забезпечує підвищення видимості музею в інформаційному просторі. Регулярна публікація візуального контенту (експонатів, виставок, фрагментів екскурсій) створює ефект постійної присутності музею у повсякденному медіаполі користувача. Це формує первинну зацікавленість та виступає чинником мотивації до реального відвідування.

Важливою особливістю Instagram є його здатність впливати на відвідуваність музею через візуальну репрезентацію досвіду. Користувач фактично «ззадалегідь» знайомиться з атмосферою музею, що знижує психологічний бар'єр першого візиту та формує очікування щодо експозиції.

З точки зору музейного маркетингу та PR, музей функціонує як організація, що діє в умовах конкурентного культурного середовища та потребує стратегічного управління комунікаціями. Р. і П. Котлери наголошують, що ефективна музейна діяльність включає системну роботу з аудиторією, формування бренду та використання цифрових каналів комунікації (Kotler et al.) [4].

Феномен «музею у смартфоні» безпосередньо пов'язаний зі зміною медіаспоживання сучасної аудиторії. Смартфон стає основним пристроєм доступу до інформації, а соціальні мережі – ключовим середовищем формування інтересів, зокрема культурних. У таких умовах присутність музею в Instagram є не лише доцільною, а й необхідною умовою його видимості.

Instagram як платформа забезпечує музейній інституції низку конкретних механізмів просування:

1. Підвищення впізнаваності (brand awareness). Регулярні публікації (posts, reels, stories) забезпечують постійну присутність музею в інформаційному полі користувача. Це формує ефект знайомства з брендом музею навіть без фізичного відвідування.

2. Розширення охоплення аудиторії (reach). Завдяки алгоритмам платформи контент музею може потрапляти до нових користувачів, які раніше не взаємодіяли з інституцією. Особливо це стосується форматів короткого відео (reels), які мають високий потенціал вірусного поширення.

3. Візуалізація музейного досвіду. Через фото- та відеоконтент музей демонструє експозиції, атмосферу виставок, процеси підготовки, що створює ефект «присутності» та зацікавляє потенційного відвідувача.

4. Використання різних форматів контенту. Instagram надає можливість комбінувати:

- posts (для структурованої інформації);
- stories (для оперативної комунікації);

- reels (для залучення нової аудиторії);
- life-ефіри (для інтерактивної взаємодії).

Це дозволяє музею адаптувати подачу інформації під різні типи сприйняття.

5. Формування залученості (engagement). Коментарі, реакції, опитування та інтерактивні елементи стимулюють активну участь аудиторії, що підвищує рівень зацікавленості та лояльності до музею.

6. Конверсія онлайн-інтересу в офлайн-відвідування. Instagram виступає як проміжний етап між зацікавленням і реальним відвідуванням: користувач отримує інформацію, формує інтерес і приймає рішення відвідати музей.

Обґрунтовано, що використання соціальних мереж, зокрема Instagram, виступає ефективним інструментом музейного PR, який забезпечує не лише популяризацію діяльності, а й формування стійкого інтересу до інституції, підвищення рівня відвідуваності та розширення каналів взаємодії з аудиторією. У цьому контексті Instagram виконує комплексну роль – від інформаційного ресурсу до медіатора комунікації та організаційної взаємодії.

На основі аналізу було виокремлено низку специфічних ефектів цифрової музейної комунікації, зокрема ефект передвідвідування, фрагментацію наративу, персоналізацію досвіду, темпоральне розширення взаємодії та співтворення контенту. Зазначені явища свідчать про глибинну зміну характеру музейного досвіду, який набуває ознак безперервності, інтерактивності та індивідуалізації.

Досвід Державного політехнічного музею імені Бориса Патона підтверджує, що інтеграція Instagram у комунікаційну стратегію дозволяє ефективно адаптувати складний науково-технічний контент до потреб сучасної аудиторії та формувати позитивний імідж музею як актуальної та відкритої інституції.

Таким чином, медійність постає не як допоміжний елемент діяльності музею, а як необхідна умова його функціонування в умовах цифрової культури. Instagram у цьому процесі виступає не лише каналом комунікації, а інструментом трансформації самого музейного досвіду, що поєднує фізичний і цифровий виміри культурної взаємодії.

Література

1. Cameron D. F. The museum: a temple or the forum // *Curator: The Museum Journal*. 1971. Vol. 14, No. 1. P. 11–24.
2. Kotler N., Kotler P., Kotler W. *Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. 2nd ed. San Francisco: Jossey-Bass, 2008. 560 p.

МУЗЕЙ ЯК ЖИВИЙ ПРОСТІР КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ: ДОСВІД МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ-САДИБИ ГОНЧАРКИ ОЛЕКСАНДРИ СЕЛЮЧЕНКО

Ібрагімова Н.В.

У сучасних соціокультурних умовах проблема збереження й популяризації культурної спадщини набуває особливої актуальності, оскільки безпосередньо пов'язана з формуванням і підтримкою національної ідентичності. В умовах глобалізаційних процесів та суспільних трансформацій культурна спадщина постає як важливий чинник консолідації суспільства, носій історичної пам'яті та духовних цінностей. У цьому контексті музейні установи відіграють провідну роль, виконуючи функції не лише збереження матеріальних пам'яток, а й наукового дослідження, інтерпретації культурних явищ та культурно-освітньої діяльності.

Особливе місце серед музейних інституцій посідають меморіальні музеї, які забезпечують репрезентацію постаті митця через автентичне середовище його життя й творчості. Вони сприяють глибшому осмисленню творчого доробку, відтворенню історико-культурного контексту та формуванню емоційного зв'язку між відвідувачем і культурною спадщиною. Показовим прикладом такого закладу є Меморіальний музей-садиба гончарки Олександри Селюченко, що функціонує в структурі Національного музею-заповідника українського гончарства.

Історія створення Музею-садиби пов'язана із заповітом мисткині, відповідно до якого її житловий будинок та творчий доробок після смерті 1987 року було передано у власність українському народу в особі Національного музею-заповідника українського гончарства. Уже на початку 1988 року в колишньому помешканні та майстерні було засновано музей, що став осередком збереження та популяризації спадщини гончарки. Нині цей будинок позначений пам'ятною дошкою (автор – Михайло Денисенко, 1999) з написом: «У цій хаті жила і творила славетна опішненська гончарівна Олександра Селюченко».



Важливим етапом у процесі музеєфікації стало документування майна та творчих робіт майстрині, що забезпечило їх належний облік і подальше наукове опрацювання.

Архітектурно-просторова організація Музею-садиби зберігає автентичні риси життєвого середовища мисткині. Житлова частина будинку, що складався з двох кімнат, веранди та допоміжних приміщень, а також господарський двір із характерними об'єктами (сарай, літня піч, горно) відображають особливості повсякденного життя й творчої діяльності гончарки. Таким чином, музейний простір виконує функцію реконструкції історико-культурного контексту, що є важливим для цілісного сприйняття особистості мистця.



Фондова збірка Музею-садиби є вагомим джерелом для дослідження українського народного мистецтва. Вона налічує понад тисячу глиняних творів, серед яких значну частину становлять останні роботи мисткині (250 шт.). Окрім цього, до складу колекції входять особистий архів (листи – понад 1500 аркушів; щоденники, спогади, фотодокументи – приблизно 800 одиниць; декоративна мальовка – майже 300 аркушів) і бібліотека (близько 300 книг). Предмети повсякденного вжитку дозволяють відтворити атмосферу життя майстрині й розкрити взаємозв'язок між побутом і творчістю.

Важливим напрямом діяльності Музею-садиби є культурно-освітня робота. З метою популяризації творчості Олександри Селюченко та залучення широкої аудиторії музейні працівники впроваджують різноманітні форми роботи: тематичні екскурсії, інтерактивні заняття, майстер-класи, зустрічі з майстрами народного мистецтва. Особливу увагу приділяють

роботі з дітьми та молоддю, що сприяє формуванню інтересу до традиційної культури та вихованню поваги до національної спадщини.

Суттєвим аспектом діяльності Музею-садиби є інтеграція традиційних і сучасних форм комунікації. Окрім експозиційної роботи, активно використовуються інтерактивні методи залучення відвідувачів, зокрема квести, ігрові елементи та творчі завдання. Розвиток онлайн-платформ і дистанційних заходів дозволяє розширити аудиторію та забезпечити доступ до культурного продукту в умовах обмежень.

Окремої уваги заслуговує функціонування Музею-садиби в умовах воєнного часу. Експозицію було демонтовано з метою збереження музейних предметів, що свідчить про відповідальне ставлення до культурної спадщини. Після відновлення діяльності було запроваджено соціальні ініціативи, спрямовані на підтримку різних категорій населення, зокрема військовослужбовців, внутрішньо переміщених осіб та осіб з інвалідністю. Таким чином, музей виконує не лише культурну, а й соціальну функцію.

Упродовж 2023–2026 років Меморіальний музей-садиба Олександри Селюченко демонструє стабільну динаміку відвідуваності та активну культурно-освітню діяльність, що засвідчує його вагоме значення як осередку популяризації національної культурної спадщини в умовах сучасних викликів. Загальна кількість відвідувачів за означений період становила 5241 особу, серед яких 92 – військовослужбовці та члени їхніх родин, а також 81 особа з інвалідністю. Такий склад аудиторії свідчить про соціальну спрямованість діяльності музею та його відкритість до різних категорій населення. У цей період було проведено 251 екскурсію, що вказує на інтенсивну просвітницьку роботу та високий рівень залученості відвідувачів до музейного простору. Особливо показовою є активна участь учнівської молоді: упродовж воєнних років Музей-садибу відвідали 1642 школярі, що підкреслює значення установи як важливого інструменту формування історичної свідомості та культурної компетентності молодого покоління.

Заодно із традиційними формами музейної діяльності, важливу роль відіграє участь у сучасних культурно-мистецьких ініціативах та міжсекторальній співпраці. Зокрема, 2024 року за ініціативи ТОВ «Тутечко» та за участі блогерок Євгенії Гавришенко й Софії Безверхої було реалізовано проєкт зі створення дерев'яного постера «Опішне», оздобленого орнаментами Олександри Селюченко, а також декоративного тарелю з вдавненим орнаментом, виконаного за мотивами творчості гончарки. Подібні ініціативи є прикладом актуалізації традиційного мистецтва в сучасному культурному просторі, сприяють його популяризації серед широкої аудиторії та інтеграції в новітні форми візуальної культури.

Важливим напрямом діяльності Музею-садиби є також науково-просвітницька та видавнича робота. 2024 року завідувачка Меморіального музею-садиби Наталя Ібрагімова взяла участь у презентації науково-мистецького альбому, приуроченого до 100-річчя від дня народження Олександри Селюченко, – «Глиняна пластика Олександри Селюченко з колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського». Участь у подібних заходах засвідчує включеність музейної установи в науковий і культурний дискурс, сприяє обміну досвідом та розширенню міжінституційної співпраці.

Перспективним напрямом подальшого розвитку є підготовка до видання спеціалізованого каталогу, який має об'єднати твори та архівні матеріали мисткині з фондів Національного музею-заповідника українського гончарства. Реалізація цього проєкту дозволить систематизувати та репрезентувати значний масив джерел, забезпечити їх наукову інтерпретацію та зробити доступними для ширшого кола дослідників і поціновувачів народного мистецтва.

Отже, Меморіальний музей-садиба Олександри Селюченко є важливим інституційним механізмом збереження, дослідження та популяризації культурної спадщини. Його діяльність демонструє ефективність поєднання традиційних музейних практик із сучасними підходами до комунікації з аудиторією. У сучасних умовах музей постає не лише як простір експозиції, а як багатофункціональний центр формування історичної пам'яті, національної ідентичності та культурної стійкості суспільства.

ЗБРОЯ ТА ОБЛАДУНКИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ X-XIII ст. В ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЯ «КИЇВСЬКА ФОРТЕЦЯ»

Іващенко О.М.

Далі йтиметься про зброю та обладунки в Київській Русі. На жаль, в експозиції «Історія вітчизняної фортифікації» музею (полігон 2, капонір 2), оригінальних експонатів немає, лише копії. Однак, їх виконали як точну копію оригіналів, виявлених під час археологічних розкопок. Масштаб зброї витриманий, тож вони дають відвідувачам уявлення про зброю Київської Русі.

Зброя стародавніх слов'ян є одним з основних показників культурного рівня наших предків. Кожен дорослий чоловік був захисником землі, на якій жив, і мав ту або іншу зброю. Зброя смерда відрізнялася від багатого ратного спорядження воїна-дружинника. Ці воїни-

дружинники складали основу знаті з X ст. Курганні розкопки дозволяють зробити висновки по соціальній відмінності у військовій справі, хоча і по літопису теж робляться такі ж висновки. Наприклад, розкопки кінця XIX ст. під Санкт-Петербургом показали: меч в курганному похованні зустрівся 11 разів, а спис 77: "Ці цифри показові. Меч зброя професійного воїна, зустрічається дуже рідка, притому в курганах великих і багатих". Привілейовані поховання характеризуються мечами ще на останній стадії первіснообщинного устрою.

Спис був зброєю досить масовою. Він зустрічається в невеликих курганах. Форми списа в Східній Європі не мінялися тисячу років: з II ст. до XII ст. н.е. Переважали листоподібні і ромбовидні типи. Було б помилкою вважати, що спис був тільки у смердів. Без списа не обходився жоден воїн, будь він навіть князь. В стародавній Русі бойовою зброєю, але й мисливською, служила рогатина. Однак, на вигляд в археологічному матеріалі виділити рогатину, призначену на ведмедя, не можна. Сучасна рогатина дуже схожа на курганні списи. Курганна сокира також була і зброєю, й знаряддям праці. Сокира годилася для бою, і в такому разі, вона була довша та найбільш зручною зброєю смерда. Прості воїни у бою діяли палицями і сокирами. У літописі повідомляється, що і князі мали сокири.

Лук і стріли, якими користувалися, не лише на полюванні, але й у бою. У курганах вони зустрічаються дуже рідка. У давні часи панувала ромбовидна форма стріл. У X ст. військові слов'янські поховання дружинників, спалених разом зі своїми рабнями, супроводжувалися багатою зброєю. Цікаво, що в похованнях переважав східно-європейський матеріал, якій оголошують норманським. Проте, в основному в похованнях речі місцеві, слов'янські, такі, що не мають скандинавських аналогій. Навіть найбільші багаті кургани не являються норманськими.

Однакові були тільки мечі, але голівка рукояті слов'янського меча зазвичай напівкругла, часто розділена на три частки, цього ж не спостерігається в норманських мечах. В експозиції показана копія саме такого меча. Хрестовина пряма. Довжина понад 90 см, по середині для полегшення проходить діл, тобто подовжня улоговина. Більше ранні мечі годилися для удару, що рубає і колючого. Меч був основною зброєю дружинників. Меч був також символом князівської влади і гідності. Цікава подробиця, "мечі тих князів, які зараховувалися до святих самі ставали предметами культу".

На ряду з мечем в літописних джерелах згадується і шабля. Це підтверджується також й археологічно. У багатих курганах кочівників знаходять кістяк коня, шаблю і набір стріл. Шабля рано проникла на

Русь. Ця зброя відома приблизно з X ст. Передусім вона з'являється у кочівників. Різні різновиди цієї зброї зустрічаються у різних народів. До наших днів зберігається форма шаблі IX-X ст.

Шоломи відомі на Русі-Україні з X ст. і вже тоді вони були плавно зігнуті і витягнуті догори, закінчувалися стержнем. В той час шоломи були без додаткового захисту – бармиці (кольчужне "намисто" для захисту шиї). Ця форма в Західній Європі взагалі відсутня. На Русі-Україні такий шолом панує до XVII ст. і ще називався шишаком. Норманський шолом відрізнявся від слов'янського та був незмінно конічний, без всякого витягнутого стержня. З XII ст. шоломи стали забезпечувати нанісниками та вирізами для очей. "Ніс" опускався і піднімався за допомогою "шурупця". У кінці XII ст. оборонні обладунки обважаються і з'являються шоломи із заборолом, що захищало обличчя воїна від тих, що рубають, і ударів, що колють.

Прадавній український щит (VIII–IX ст.), був круглий, досягаючи чверті людського зросту, був зручний для парирования ударів. На зміну круглому щиту близько XII ст. приходить мигдалеподібний, захищаючий вершника від підборіддя по коліна. У другій половині XIII ст. з'являються трапецієвидні щити. В експозиції представлено копії і круглих, і трапецієвидних щитів. Відомо, що щити різних форм існували тривалий час. З чого їх робили? Щити робили із заліза, дерева, очерету, шкіри. Найбільш поширені були щити дерев'яні. Центр щита зазвичай посилювався металевим наверхієм – "умбоном". Край щита називався вінцем, а проміжок між вінцем і наверхієм – облямівкою. Тильна сторона щита мала підкладку, на руці щит утримувався прив'язками – "стовпцями". Забарвлення щита могло бути різним, але червоному кольору упродовж всього існування обладунків віддавалася перевага. На Русі-Україні, як і в Скандинавії щити часто були мигдалеподібні. Говорити про норманську спрямованість немає підстав, тому що така форма щита була загальноєвропейською. Щит з Гнездівського кургану (Чернігівська область) був саме такої мигдалеподібної форми. Щит разом з мечем був в X ст. найважливішим військовим символом. У нормансько-у давньоруському бойовому одязі була відмінність.

Судячи з ряду знахідок X ст. на Русі-Україні широко застосовувалася кольчуга (гнучкий одяг з кілець, переплетених один з одним). Ці лати переважали аж до XIV ст., коли і виник цей термін "кольчуга". В цьому відношенні Русь на два століття обігнала Західну Європу. Приблизно з 968 р. до XIV ст. в Літописі зустрічається термін "броня", а кольчуга – це ассирійський винахід. У X ст. в Скандинавії, Франції, Німеччині обладунки були шкіряні, часто покриті металевими нашивками. Кольчуга або, як її ще називали, "кільчаста броня" робилася із

залізних кілець. Процес виготовлення був трудомісткий і тривалий (біля 2-х років одна кольчуга). Спочатку, способом протягання, потрібно було виготовити дріт. Потім його накручували на круглий штифт. В результаті виходила довга спіраль. Близько 600 метрів. Цю спіраль розрубували на кільця. Половину кілець зварювали. Кожне розіmkнене кільце з'єднувалося з чотирма цілими. Кожне кільце з'єднувалося з чотирма сусідніми: ціле зчіплювалося з чотирма роз'ємними, а роз'ємне – з чотирма цілими. Вага кольчуги приблизно 6,5 кг. Після складання кольчугу шліфували до блиску.

З кінця XII ст. кольчуги змінюються. З'явилися кольчуги з довгими рукавами, завдовжки по коліна, з кольчужними панчохами. Знахідки археологів (Гніздів, Донецьке городище) дають уявлення і про ламелярні обладунки. Незважаючи на ефективність, ламеляр співіснував з кольчугою, яка залишалася популярною, а з XIII ст. став переважати і лускатий обладунок. Головна відмінність ламелярного обладунку від лускатого полягає в способі кріплення пластин: ламеляр збирається шнурівкою пластин один з одним без основи внахлост, утворюючи жорстке полотно, тоді як лускатий обладунок (луска) складається з пластин, прикріплених або пришитих до гнучкої тканини. В експозиції є копія такої броні. Такі броні називалися "дощатими". Ламеляр міцніший від колючих ударів, луска еластичніша і краще захищає коли рубують. В експозиції є копія такої броні. У XIV ст. термін "броня" замінюється на "доспех".

У XV ст. для позначення, зробленої з пластин броні з'являється термін "панцир", запозичений з грецької мови. Дружинна зброя XI, XII і XIII ст. відоме менше, ніж X ст., оскільки з християнізацією її перестали класти в могили. Відомо, що слов'яни на зорі історії билися пішими. У X ст. у війнах з Візантією Давньоруська держава ще не знає кінноту. Приблизно з кінця X ст. князівська дружина вже має кінноту, сприяє цьому безперервна війна із степом (печеніги, половці). Вистояти проти кочівників без кавалерії було неможливо. Кінне військо формували важкоозброєні вершники (копейщики), і легка кавалерія (лучники). Завданням копейщиків був напад і зав'язка битви. А ось лучники виконували "розвідку боєм", заманювали супротивника неправдивою втечею і несли охоронні функції.

Яка ж їх головна зброя? Звичайно ж, лук і стріли. Не кожен воїн мав меч, але без списа він не був воїн. "Цим і пояснюється рахункова термінологія, що дійшла до нас в такій звістці: "і було ж у поганих 900 копій, а в Русі 90 копій". Слово "спис" означало окремого воїна. Довжина списа, судячи із залишків, що зустрічаються в розкопах: 1,5 – 2 м. Після удару списом повинен був слі-

дувати удар мечем. Списи на Русі призначалися не для метання, а для удару. Ще одно значення слова "спис" – "зброя". Образно кажучи "узяти град списом". На додаток брали сокиру, обушок, булаву, щит. Були також металеві обладунки. У складі лучників були молодші по положенню члени дружини. Шоломи, кольчуги, щити – набір оборонного військового обладунку – були потрібні в неспокійний і кривавий час (XII–XIII ст.) історії: феодалська усобиця, війни з половцями, німецькими лицарями, Литвою, монгольське нашествя....

В цих ратях було величезне значення стягу. "Виступи полк і подъяша стяг" (Іпатівський літопис). Стяг у бойовій сутичці служив орієнтиром для воїнів, покажчиком ходу бою. Якщо ворог "стяг подсекоша", це означало поразку, і за цим йшла втеча війська. У князівських битвах найжорстокіша січа розгорталася навколо стягу: доля стягу вирішувала долю битви. Спочатку на стягу вивішувалася емблема князя; до кінця XIV ст. стали робити образ Ісуса. Приблизно тоді ж до вживання входить термін "прапор". До XVII ст. обидва терміни існували паралельно. «Руські дружинники X – XIII ст. були справжніми професійними воїнами, що не поступалися по озброєнню своїм західним сучасникам». Військова відсталість Русі – явище пізніше. У військовому середовищі міг досягти значного розвитку культ доблесті, що відбився багато разів в літописі і наскрізь пронизав "Слово про полк Ігореве".

Література

1. Арциховський А.В. Давньоруська зброя. X - XIII ст.М., 1946. С.16.– oruzhie-drevney rusipdf - AboveAcrobatReader DS(32 - bit), - load
2. ПСРЛ, II, 73.
3. Кирпічників А. Н. Давньоруська зброя. Вип.1. Мечі та шаблі IX-XIII ст. (CAI. Вип.Е1-36). – М-Л: Наука, 1966.
4. Кирпічників А. Н. Давньоруська зброя. Вип. 2. Списи, сулиці, бойові сокири, булави, кистені IX-XIII ст. (CAI. Вип. Е1-36). – М-Л: Наука, 1966.
5. Кирпічників А. Н. Давньоруська зброя. Вип. 3. Зброя, комплекс бойових засобів IX-XIII ст. (CAI. Вип. Е1-36). – Л: Наука, 1971.
6. Зброя древньої Русі. Реферат по історії. - oruzhie - drevney – rusi.

РАННЯ ІСТОРІЯ ПЛАНЕТАРІЮ ЯК НАУКОВО- ДЕМОНСТРАЦІЙНОГО ПРИСТРОЮ ТА ПРОСВІТНИЦЬКОГО НАПРЯМКУ

Казанцева Л.В.

Сьогодні, говорячи про планетарій, мають на увазі або науково-просвітницьку установу, призначену для популяризації природничих наук, оптико-механічний пристрій, за допомогою якого створюється реалістична картина зоряного неба або ж спеціальну комп'ютерну програму, яка дозволяє створювати 3D-зображення зоряного неба в реальному часі. Але і термін, і саме поняття планетарію трансформувалося протягом віків та має довгу та цікаву історію.

Слово «планетарій» походить від латинського «planetarium», що означає «місце, де показують планети» або «пристрій для демонстрації планет», бо суфікс -agium, вказує одночасно на місце та пристрій. Так історично і склалося.

Фахівці з історії наукових приладів вважають, що перший прототип планетарію був виготовлений ще давньогрецький математиком, фізиком, інженером, винахідником та астрономом із міста Сиракузи на Сицилії Архімедом (287 до н. е. - 212 до н. е.). Механічний пристрій демонстрував рух Сонця, Місяця та п'яти планет, які переміщувалися завдяки стиснутому повітрю. Після смерті винахідника цей планетарій вивезли до Риму, до сьогодні збереглися лише письмові згадки про нього. Після загибелі Римської імперії до середньовіччя про ідею планетарію було забуто.

У 1229 році, після завершення 5-го хрестового походу, імператор Священної Римської імперії Фрідріх II Гогенштауфен привіз з Близького Сходу дивовижне шатро невідомого майстра, яке оберталося навколо своєї осі спеціальним механізмом – обертовим столом, а стеля була перфорована численними маленькими отворами у формі сузір'їв. Таким чином глядач, що знаходився всередині споруди, міг отримати ілюзію спостереження за рухом зірок навіть при денному світлі.

Італійський математик та астролог Джованні Кампано у 1261–1264 описав «планетарний екваторій» у своєму виданні «Theorica planetarum», включивши до нього й інструкцію щодо побудови пристрою.

Механічні моделі, дозволяли більш точно відтворювати небесні процеси, що імітували рух планет та Сонця. Так, італійський лікар, астроном і інженер-механік Джованні де Донді (1330—1388), який мешкав у Падуї та відомий як піонер в мистецтві проєктування та створення годинників, побудував протягом 16 років «Астраріум», надзвичайно складний астрономічний годинник та одночасно планетарій.

Лоренцо делла Вольпайя, що заснував династію ремісників, які працювали у Флоренції та Венеції до кінця XVI століття, розробив дві різні версії планетарних годинників, один з яких був завершений у 1510 році та встановлений у залі Лілій (Sala dei Gigli) у Палаццо Веккьо. Основною задачею планетарних годинників було не вимірювання часу, а демонстрація положення небесних тіл відносно Землі, що була в ті часи вельми актуально для визначення астрологічних впливів.

Великий Готторпський глобус-планетарій, який став першим і колись найбільшим у світі глобусом, що мав у діаметрі 3,1 м, був створений за розпорядженням Готторпського герцога Фрідріха III 1651 р. Автором проєкту виступив придворний астроном і бібліотекар герцога Адам Олеаріус (1599—1671). Над його створенням працювала ціла група майстрів: інженер, майстер-красномітник, годинниковий майстер, гравер, що зробив розмітку на мідній шкалі всередині глобуса, художник, творець карти небесної сфери, розташованої на внутрішній поверхні глобуса. Відвідувачі споглядали за зоряним небом, сидячи на лавах всередині пристрою, який урочисто був відкритий у 1664 р.

Після подання на розгляд і схвалення Французькою академією наук Людовику XV в замку Шуазі був представлений 1750 р. унікальний Астрономічний годинник Клода-Симона Пассмана висотою більше 2 м. Увінчаний астрономічною сферою, яка рухалась, годинник показував не тільки час, а ще й день, фази Місяця в реальному часі, рух планет за Коперником, а великий астрономічний циферблат дозволяв побачити інформацію про схід та захід Сонця і Місяця на кожен день. При цьому Земля, розміщена між гірськими скелями та водоспадами, була представлена бронзовою кулею, на якій викарбувані всі країни з головними містами. А механізм годинника спроектований таким чином, щоб показувати дату аж до кінця 9999 р.

У місті Франекер (Фрисландія, Нідерланди) до сьогодні працює так званий Королівський планетарій Ейсе Ейсінги, астронома-аматора, за фахом чесальника шерсті, який був ним споруджений у 1774 – 1781 рр. у власному житловому будинку, пізніше викупленим королем та згодом подарованим місцевій громаді. Складна механічна конструкція на стелі однієї з кімнат фактично є моделлю Сонячної системи, управляється системою гир та маятників поверхом вище. На шарнірах розміщені Сонце та планети, кожна з яких проходить свій шлях за реальний відрізок часу.

Згадані вище пристрої сьогодні зазвичай називають орреріями, які демонструють рух світил в реальному часі. Ця назва закріпилась на початку 18 сторіччя, коли британський годинникар Джордж Грем у 1713 році, за підтримки Чарльза Бойля, ірландського графа Оррері

створив першу механічну модель Сонячної системи, яка могла демонструвати пропорційний рух планет навколо Сонця. Пристрій був названий оррері на честь графа.

На відміну від подібних механізмів, астрономи прагнули відтворити небесну сферу більш масштабно, не тільки в межах Сонячної системи. Адам Волкер (1730-1821), англійським письменник та винахідник, для читання власних лекцій з астрономії у 1780-х роках почав використовувати один зі своїх винаходів — ейдураньйон, що став прототипом сучасних проекційних планетаріїв — різновид оррері, який поєднувала механічний рух із методом зворотного проектування. Слово походить від грецького складу «eid + ouranos», що означає «те, що видно, форма, контур» та «ouranos», що було іменем бога небес. Таким чином, поєднана форма означає «утворений за образом небес» або «сформований як небеса». Цей пристрій продовжували використовувати за призначенням і брат та син Волкера після його смерті.

І нарешті у 1903 р., коли планували створення Німецького технічного музею, в якому передбачався обов'язково й планетарій, розпочали пошук технології, що дозволила б відтворити структуру й динаміку зоряного неба. Саме тоді інженери оптичної фірми Zeiss запропонували встановити фіксований купол в якості екрану, на який будуть проектуватися зображення небесних об'єктів. Розробку та виготовлення значно затримала Перша світова війна. Але все ж у 1924 р. в Мюнхені відкрився перший планетарій у вигляді до якого ми звикли. Сьогодні у світі нараховуються тисячі планетаріїв, як окремі установи, так і підрозділи обсерваторій, вищих та середніх навчальних закладів.

У 1977 р. в місті Лінкольн (Штат Масачусетс, США) було створено портативний планетарій StarLab. У 1980-х роках з'явилися проектори з комп'ютерною графікою, планетарії стали працювати на цифровій проекційній системі. Сьогодні можна придбати домашню модель планетарію, здатну створити на стелі звичайної кімнати зображення 10 тисяч зірок та розширити свої знання з астрономії або передати ці знання під час лекції.

КИЇВСЬКИЙ МУЗЕЙ НАУКИ *Карамаш С.Ю.*

У Києві 24 вересня 2020 року відкрито Музей науки Малої Академії Наук – це перший державний музей, де не заборонено торкатися руками експонатів. Хоча інтерактивні приватні музеї такого типу у

Києві і Україні діють давно. Мета Музею — зацікавити дітей шкільного віку в Україні займатися наукою та відкриттями. Музей діє як учбово-розважальний заклад, має 120 інтерактивних експонатів, але вони незвичайні. Тут відвідувачі опиняються у просторі, де у зрозумілій і доступній для дітей формі демонструються найважливіші наукові здобутки людства, їхні закони та взаємодія.

Музей мріяли розмістити у будівлі «блюдне», або «літаюча тарілка» на Либідській площі (архітектори: Флоріан Юр'єв, Лев Новиков, зведена 1971 р.), де розташований Український інститут науково-технічної експертизи та інформації, Державна науково-технічна бібліотека. Але поки що він діє у павільйоні № 23 «Наука» Національного експоцентру України на проспекті Глушкова, 1. У «тарілці» тривають ремонтно-опоряджувальні роботи.

Відвідувачі зможуть прокататися на велосипеді з квадратними колесами, побачити двометрову голограму та 60-ти кілограмовий кристал, дізнатися, яким чином побудований організм людини та потримати в руках модель головного мозку й різних органів людини. На відвідувачів чекають безліч вражень: наочно побачити власний голос і випробувати свою креативність, потрапити всередину гігантської мушлі та до дзеркального тунелю з оптичною ілюзією, пізнати, яким чином змішуються кольори та створюється голограма. Найбільший інтерактивний експонат Музею науки – це скляна стеля, яка змінює колір.

Ідея цього проєкту зародилася більше десяти років тому, а почали розробляти і втілювати її у життя 2017 року за підтримки Міністерства освіти та Малої академії наук України (МАНУ), яка створювала музей. Тоді виділили фінансування та майже 7 тисяч кв. метрів площі у будинку Українського інституту науково-технічної експертизи та інформації, що є пам'яткою радянського модернізму. Та приміщення ще досі не відремонтували, це має зробити забудовник торгового центру Ocean Mall.

А павільйон «Наука», який ще у 1965 році пристосували для проведення наукових виставок, отримав друге життя, коли тут ніби тимчасово розмістили Музей науки. Його оновили не забуваючи про охорону архітектурної спадщини: зберегли мармур, сходи, лінійний малюнок фасаду, а величезну скляну стелю перетворили на повноцінний експонат площею 400 кв. метри. Вигляд стелі залежить від відвідувачів — правильні відповіді на питання і тести змінюють її колір!

Заклад сприятиме розвитку і заохоченню дітей шкільного віку в Україні відповідальніше займатися навчанням, а також науковими темами та можливо в майбутньому і відкриттями. Своєрідну експозицію створювала МАНУ разом з агенцією Gres Todorchuk за підтримки

Міністерства освіти, а також Національної академії наук України (НАНУ). Над оформленням павільйону працювала агенція Fedoriv та команда MONO Architects. Завдяки співпраці МАНУ з Міжнародною асоціацією науково-технологічних центрів у музеї з'явилися експонати із США, Канади, Великої Британії, Швеції та Польщі.

Відвідувачі зможуть спробувати розгадати оптичну ілюзію, яку спеціально для Музею створив професор Техаського університету Девід Новік, доторкнутися до 60-ти кілограмового кристалу, створити вулкан в інтерактивній пісочниці та вирушити у космічну подорож. Крім огляду, спостереження і вивчення специфічних експонатів кожен відвідувач зможе довідатися про цікаві факти з наукових досягнень видатних українських науковців. Наприклад, вченого фізика Івана Пулюя (1845-1918), який був одним з першовідкривачів у дослідженнях х- або рентгенівських променів, Данила Заболотного (1867-1929) - рятівника Індії, Внутрішньої Монголії, Персії, Аравії, Месопотамії, Китаю від холери, Олександра Смакули (1900-1983)-фізика, винахідника антирефлексійного покриття лінз - «просвітлення оптики» і фундатора квантової органічної хімії, Валентини Радзимовської (Яновської) (1886-1953) - першої української вченої-медикині, біологині, засновниці української наукової школи фізіологів і біохіміків, професорки та інших відомих вчених.

Тут створено безліч освітніх програм для відвідувачів різного віку: від цікавих наукових лекцій для вчителів та школярів до навчальних програм для родин. Освітня програма музею оновлюється кожні два місяці. Можна також записатися до наукових гуртків, секцій і студій, а згодом і до лабораторій, дослідницьких експедицій та навіть проєктів найбільшої у світі лабораторії фізики високих енергій Європейської організації з ядерних досліджень (CERN) у Швейцарії, дослідницького центру Міністерства енергетики США (ANL) поблизу Чикаго, Національного управління з аеронавтики і дослідження космічного простору США (NASA) на мисі Канаверал у Флориді, з якими співпрацює МАНУ. Є дані, що навіть упродовж літа 2020 року учні МАНУ вибороли 65 міжнародних нагород на конкурсах винахідників.

Організатори намагаються вибудувати неперервну вертикаль від першого здивування та зацікавлення юної людини до самореалізації в науковій галузі та власних відкриттів молоді. Тут можна побачити феромагнітного їжачка і пройти лабіринтом, щоб розшукати магнітну рідину. Дізнатися, що звук—це фізика і музика теж фізика! Експозиція «Акустика» допоможе в цьому розібратися. Можна брати участь у квесті «Наука всюди», ознайомитись з експозицію «Людина» і пізнати принципи дії людського організму... розвінчати забобон або міф, що

тільки 10% мозку людини задіяні в житті. Діють наукові шоу: «Руйнівники фокусів», «Хімія сніданку», експозиції «Астрономія: Через Сонячну систему», Краш-тест - випробування різних матеріалів на міцність, науковий оркестр «Бум бум труби», виставка «Оптика», простір «Майстерня ідей» та ін. Також у Музеї традиційно, як у багатьох музейних закладах, проводяться платні Дні народження відвідувачів, різноманітні свята, практичні і лабораторні заняття, діє літній табір відпочинку школярів тощо. Працює і виїзний (по Україні) Мандрівний Музей науки, на спеціальній машині містами України презентуються цікаві експонати - також за платню. (Багато в чому експозиції нагадують простір Київського приватного «Музею експериментаніум»).

Про все це та багато іншого неможливо докладно розповісти у невеличкому описі Музею, який приваблює новизною сприйняття світу і досягнень науки і техніки, в ньому потрібно побувати. Фактично цей простір головним чином заохочує школярів до праці у Малій Академії Наук [1]. Квитки можна придбати онлайн із фіксованим часом відвідин: 100 грн. коштує стандартний квиток (при оплаті картою Visa знижка 15 %) і 50 грн. за особу — груповий квиток для школярів (від 10 осіб). Безкоштовний вхід для людей з інвалідністю 1-ї та 2-ї груп та дітей, батьки яких загинули під час воєнних дій на сході України. Час перебування у просторі закладу лімітований - 2 години [2]. Ціни нині змінені, квитки вже по 200 грн. і 320 грн, окремі квитки з освітньою програмою до 15 осіб - 3075 грн., до 30 осіб - 6150 грн., шкільний візит до 10 школярів - по 150 грн. з кожного. Про пенсіонерів забуто...адже заклад для молоді!

Назва «музей» походить від давньо-грецького слова τὸ Μουσεῖον — «дім Муз») і означає науково-дослідний та культурно-освітній заклад, призначений для вивчення, збереження та використання пам'яток природи, матеріальної і духовної культури, прилучення громадян до надбань національної і світової історико-культурної спадщини. Музей - це і збереження раритетів і унікальних історичних експонатів. Та фактично ця установа є учбово-розважальним закладом нового типу, з експонатами якого можуть ознайомлювати інтерпретатори, без сталих стендів і експозицій, без використання архівних документів для підсилення фактажу викладу окремих спірних тез і наукових напрацювань і різних теорій, без книжкових експозицій - нарбок і досягнень українських та закордонних вчених зі світовим ім'ям, публікацій у вітчизняній та закордонній науковій сфері різних відомих світу і нових відкрити тощо.

Було б добре, щоб у закладі ще мав місце стенд з інформацією про архіви України, Державний архів м. Києва, де зберігається пам'ять

про визначних українських науковців, їх особові архіви, автографи, а також відомості про винаходи, наукові праці, розробки, які слугують людству у його поступу до наукового прогресу.

Побажаємо новому закладу розвиватися, набиратися досвіду, вдосконалюватися, він безперечно повинен існувати і діяти на зацікавлення наукою і технічними винаходами дітей, молоді різного віку. Вважаю, що назва його повинна відповідати змісту, це не є музей у звичному розумінні, а специфічний учбово-навчальний, розважальний, освітянський по типу кластеру інтерактивно-консультативний простір — центр пізнання законів природи і фізики, наукових досягнень і цікавинок науки і техніки, спрямований на українське шкільництво.

Література

1. [Електронні ресурси] Режим доступу: Музей науки. <https://uk.wikipedia.org>; Музей науки. Київ. <https://sciencemuseum.com.ua>; <https://suspilne.media>; <https://bazilik.media>; <https://mon.gov.ua>; <https://www.village.com.ua>

2. Демяненко В.Т. Модернізація технічних музеїв країни: інтеграція інноваційних технологій // Матеріали 19-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції «Український технічний музей: історія, досвід, перспективи» (м. Київ, 5-6 червня 2025 р.) / Відповідальний за випуск д.т.н., проф. Л.О. Гріффен. Київ.: Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця», 2025. С. 54-55.

СТВОРИТИ УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ МУЗЕЙ: ІСТОРІЯ І АРХІВИ *Карамаш С.Ю.*

Досліджуючи архіви віднайшов історичні витоки ідеї організації в Україні, Києві всеохоплюючого музею науки і техніки для широких верств населення саме за архівними джерелами. Ця ідея і задум були близькі до реалізації на початку ХХ століття, а потім продовжувались впродовж радянського періоду і в незалежній Україні. Та постійно наражалися на нерозуміння влади і нестачу фінансової підтримки. Кілька видатних вчених підтримували і розвивали ці ідеї і задуми, серед них активно виступав у наукових публікаціях, організації різних конференцій, форумів Президент асоціації працівників музеїв технічного профілю Леонід Олександрович Гріффен - доктор технічних

наук, професор, академік Академій вищої освіти України та Академії інженерних наук, організатор і творець Всеукраїнських і Міжнародних музейних і наукових конференцій, які проводяться щорічно і мають велике значення для історії музейної справи, науки в цілому, історії науки і техніки.

Виявлені мною архіви, які розповідають, що первинна ідея безпосередньо створення музею, який би зміг об'єднати всі сфери різноманітних галузей науки і техніки в Україні, з'явилася ще до 1913 року, але саме з 1918 року збереглися документи у Державному архіві м. Києва, коли цей процес набував документального підтвердження. Мною віднайдені рідкісні джерела, які нині вперше вводяться до наукового обігу, саме про витoki цих задумів і перші кроки організаційних заходів зі створення зазначеного музею. Вперше подаю повний Статут такого музею, виявлений в архіві.

Тоді, на початку 1918 року, українська влада зорганізувала окремий комітет зі створення цього музейного закладу. Комітет розмістили у Києві на Хрещатику, № 42. Збереглася поштова листівка



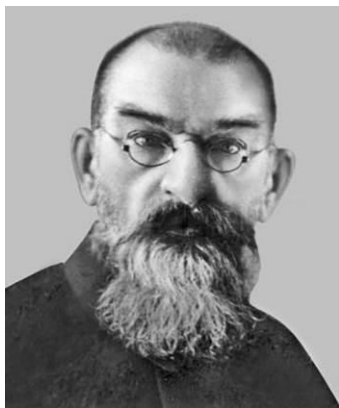
«Привіть сь Крещатику» зі світлинами тодішніх будинків №№ 38, 40, 42...

Вул. Хрещатик, №№ 38, 40, 42, старовинна листівка з вивісками «М.І. Мандль» кінотеатрів

Садина на Хрещатику, № 42 мала у кінці XIX століття площу 1881 квадратних сажнів, володіла нею дружина колезького радника Михайла Міщенка Єлизавета Міщенко. План спочатку трьохповерхового кам'яного будинку і флігелів та інших дерев'яних прибудов садина датується 3 лютого 1873 року, який склав відомий київський землемір Олександр Герасимович Терський. 1876 року Є.М. Міщенко вирішила прибудувати ще і триповерховий флігель, який звів архітектор О. Хойнацький. 1883 року тут збудували і одноповерхову кам'яну галерею, наглядавав за процесом зведення відомий архітектор Володимир Ніколаєв. Будинок на Хрещатику, №42 на перетині віків належав підприємцю Антону Олександровичу Шанцеру (1871-?), який уславився кінотеатрами. Тут діяв магазин різноманітного одягу: «Торговий дім М. і І. Мандль».

Його реклама: «Завжди великий вибір готового чоловічого, жіночого та дитячого одягу. Приймання замовлень на Форми всіх учбових закладів, Міністерств і Військового відомства. Відділення верхніх спідниць, суконь, горжети, муфти, палантини мехові. Відділення для пп. військових. Фірма має домовленість з Товариством Споживачів Південно-Західних залізниць, а також з Офіцерським Економічним Товариством. Тел: 764». А щодо Антона Шанцера, це був найвідоміший власник кінотеатрів, якому приписали під час 1-ї світової війни шпигунство. Він був поляком і австрійсько-підданим.

Ще 5 серпня 1908 році він відкрив найкращий у Києві театр-сінематограф «Експрес» за адресою вул. Хрещатик, 25. Через 4 роки на Хрещатику № 38, ще один кінотеатр. 1911 року підприємець започаткував при кінотеатрі кіностудію «Експрес». 27 серпня (9 вересня) 1913 року киянин Петро Нестеров першим у світі здійснив у польоті «мертву петлю» і перший груповий переліт на аеропланах з проміжними посадками за маршрутом Київ-Остер-Ніжин-Київ, взявши у політ кінооператора з цієї кіностудії- Володимира Добржанського, який



відзняв на кіноплівку перший в історії авіації документальний фільм (аерокінозйомка). Ця 30-ти хвилинна кінострічка з великим успіхом демонструвалась на екранах кінотеатрів Шанцера, на жаль втрачена.

Антон Шанцер

Повну назву комітету, про який зазначено на початку, подаю за документом з архіву: «Український виставочний комітет» (так у документі. За сучасним правописом «Український виставковий комітет»). Сама ж архівна справа, віднайдена автором, має назву «Відношення комітету з організації у м. Києві природничо-історичного, сільськогосподарського, промислового і суспільно-економічного Музею, про вступ Товариства обопільного кредиту в члени Ради музею. Є статут музею, доповідь Комісії з організації музею».

Але ще 19 жовтня 1913 року Радою Київського сільськогосподарського товариства утворено особливу нараду, на якій з'ясувалося, що 1) окремі громадські організації схвалюють ідею такого музею і ставлять перед собою завдання утворення музею; 2) об'єднання цих організацій сприятиме розвитку культурно-освітній меті, надасть ве-

лику економію коштів для створення самостійного великого різнопланового об'єднуючого музею; 3) у створенні такого музею зацікавлена більшість громадських організацій і державних установ України; 4) організація у Києві Українського Народного Музею з різними відділами збереже сили дрібних окремих напрямків, які збирались створити окремі [музейні] установи і організації.

Після засідань ради, проведення різних обговорень і дискусій, було розроблено проєкт статуту, з розширенням його мети до утворення саме всеукраїнської музейної установи. 16 квітня 1918 року у Київському Окружному Суді відбулася реєстрація Товариства під назвою «Український Народний Музей в м. Києві». Незважаючи на події сучасного часу, потрібно розвивати цю ідею і рухатись в напрямку створення музею.

Ці відомості я взяв з розшукованою мною архівної справи і з особистого листа видатного вченого, професора Київського університету св. Володимира Павла Тутковського до Київського товариства обопільного кредиту від 14 травня 1918 року за № 7. На ньому зберігся його підпис-автограф, лист на російській мові, оригінал. Павло Аполлонович Тутковський (1858-1930) - знаний вчений-геолог, географ, громадський діяч. 1919 року стає академіком Української Академії Наук, він є одним з засновників і перших академіків України!

Павло Тутковський



Тутковський особисто звернувся до керівництва Київського товариства обопільного кредиту (КТОК) вступити у члени Ради музею, надавати йому «посильну» допомогу у справі організації і створення музею; надавати йому «одновременного пособия», починаючи з 1918 року; сповістити ім'я, по батькові, прізвище вашого представника, обраного до складу Ради музею; організувати при вашій установі збір пожертв на організацію Народного музею. Також повідомляв, що у найближчий час Комісією, згідно § 12 Статуту музею, буде проведено перше засідання Ради музею і про цей день з програмою обговорень, проінформують додатково.

В архіві мною виявлено Статут Українського народного музею, хоча втілити в життя ідею не вдалося у зв'язку з тодішніми політични-

ми і військовими обставинами. Статут Українського Народного Музею у м. Києві складався з чотирьох розділів: «І. Мета і права музею. ІІ. Управління музеєм (- Рада, її права і обов'язки, - Правління музею, його права і обов'язки, - Постійна і тимчасова комісії, - Ревізійна комісія). ІІІ. Кошти музею. ІV. Зміна статуту і закриття музею».

На жаль обмеженість умов подання матеріалу не дозволяє розглянути повний текст документу, який готується до друку для участі в ІV-й Всеукраїнській (з міжнародною участю) науковій конференції «Індустріальна спадщина в культурі і ландшафті» (В оригіналі Статут музею надрукований на друкарській машинці на пожовклому папері великого формату російською мовою, має затухаючий текст і погано читається, адже машинописна стрічка була вже тоді, більше 100 років тому, майже непридатною для друку. Автор прочитав весь текст і переклав українською мовою максимально наближено до першоджерела, зберігаючи автентичні підкреслення (прим. С.К.) для розширеної майбутньої наукової публікації.

На жаль навіть незалежна держава Україна неспроможна організувати всеохоплюючий в своїй різноманітності Музей науки і техніки, який зміг об'єднувати головні види діяльності людини в сфері науково технічного прогресу. Нині на Волині у місті Луцьку вже діє чудовий і найбільший в Україні приватний технічний музей такого напрямку в ТРЦ «Адреналін Сіті»— Музей науки і техніки, цікаво, що саме у Луцьку свого часу також працював і Павло Тутковський, як шкільний педагог, викладач фізики. Ось як у нас історичні паралелі! Фактично це перша публікація про евристичні архівні знахідки автора, ця тема потребує глибшого розвитку і поглибленого наукового дослідження, що здійснюється автором.

ПРОФЕСОР І. Г. ШОВКОПЛЯС – ПАМ'ЯТКОЗНАВЕЦЬ, МУЗЕЄЗНАВЕЦЬ

Кенін Д.В., Титова О.М.

Цьогоріч виповнюється 105 років від дня народження видатного вченого – археолога, пам'яткознавця, музеолога, історика науки, бібліографа, доктора історичних наук, професора І. Г. Шовкопляса (1921–1997). З його ім'ям пов'язано дослідження всесвітньовідомих палеолітичних пам'яток Подесення та Середнього Подніпров'я, насамперед доби пізнього палеоліту – Радомишль на Житомирщині, Мізин на Чернігівщині, Добранічівка на Київщині.

Життю та науковій діяльності вченого присвячена ціла низка статей. Це насамперед спогади його доньки – географа-картографа Т. І.

Шовкопляс (1947–2015), археологів Л. В. Кулаковської, О. Б. Супруненка, археолога, бібліографа С. М. Ляшко (1947–2025) та музеологів Г. М. Бузян, Л. Г. Самойленко. Разом із тим ще недостатньо висвітлена діяльність І. Г. Шовкопляса у пам'яткоохоронній та музейній справі.

Мета повідомлення – розкрити внесок ученого у популяризацію археологічних пам'яток та культурної спадщини України, в цілому, через музейні експозиції, музеєфікацію відкритих і досліджених ним об'єктів археологічної спадщини. Під музеєфікацією пам'яток археології розуміємо перетворення їх в об'єкти музейного показу шляхом геолого-гідрологічних, археологічних, археолого-архітектурних досліджень, консервації, у необхідних випадках реконструкції відкритих об'єктів, інженерного благоустрою території та створення експозиції із нерухомих пам'яток та рухомих предметів. Така робота зазвичай проводиться в археологічних, археолого-архітектурних заповідниках, а також у музеях-скансенах, тобто чи безпосередньо на місці проведення розкопок, чи на окремо виділеній території. При цьому можуть створюватися археопарки різних типів: на місці розкопок, археологічні «діснейленди», археодроми – експериментальні поселення з моделюванням, реконструкцією давніх поселень, культових місць, поховань. Таке розуміння музеєфікації пам'яток археології окреслилося в останні десятиріччя.

Практична діяльність Івана Гавриловича Шовкопляса у 70-х роках ХХ століття сприяла формуванню серед науковців і громадськості розуміння важливості не тільки наукового вивчення пам'яток археології різних історичних періодів, зокрема доби первісності, але і збереження через музеєфікацію віднайдених решток.

Під керівництвом І. Г. Шовкопляса в Інституті археології АН УРСР (тепер – Інститут археології НАН України (далі - ІА НАН У) у 1960–1970-х рр. сформувалася музеолого-пам'яткознавча школа. Він ініціював створення і став першим завідувачем Археологічного музею ІА НАН У, який 19 травня 1969 р. було відкрито у складі Центрального науково-природничого музею АН УРСР (тепер функціонує як структурний підрозділ на правах відділу ІА НАН У) [1].

Дослідник у 1960–1970-х рр. розробив концепцію музеєфікації розкритої ділянки пізньопалеолітичного поселення мисливців на мамонтів у с. Добранічівка Яготинського району Київської області. У 1977 р. відкрито перший в Україні музей палеоліту просто неба *in situ* «Добранічівська стоянка» як філіал Яготинського державного історичного музею ім. Тараса Шевченка (далі – Яготинський музей): законсервовано рештки четвертого господарсько-побутового комплексу (далі - ГПК), розкриті 1970 р.; над ними збудовано цегляний павільйон-музей «Добранічівська стоянка». Третій ГПК, досліджений 1969 р., взято

трьома монолітами і перевезено до археологічного відділу Переяслав-Хмельницького музею народної архітектури та побуту, де він експонується у дерев'яному павільйоні. Натурна реконструкція житла здійснена І. Г. Шовкоплясом, Героєм України М. І. Сікорським (1923–2011) та професором М. І. Гладких [2; 3; 4]. У планах І. Г. Шовкопляса було створення у Добранічівці з навчально-освітньою метою «експериментального» майданчика просто неба на зразок «археодому» (термін запропоновано у 1985 р. французьким етнологом та археологом, професором А. Леруа-Гураном (1911–1986).

В Яготинському музеї 2001 р. відкрито меморіальний стенд, присвячений І. Г. Шовкоплясу. 7 квітня 2006 р. на фасаді Археологічного музею «Добранічівська стоянка» відкрито меморіальну дошку до 85-річчя від дня народження вченого. Пам'ятка має статус національного значення.

Під час проведення 5-15 липня 1967 р. в Україні міжнародної конференції за темою «Лесс – Перигляціал Східної та Центральної Європи» І. Г. Шовкопляс провів польові екскурсії по пізньопалеолітичних пам'ятках мадленського часу Мізин та Добранічівка, де ознайомив присутніх із методикою збереження відкритих пам'яток *in situ* [5]. Пізньопалеолітичне поселення Мізин, яке було відкрито у 1908 р., досліджувалося різними вченими. Наймасштабнішими стали розкопки І. Г. Шовкопляса, проведені у 1950 – 1960-х рр. 2006 р. територія оголошення відкладень крейдяної системи, куди входить і Мізинське пізньопалеолітичне поселення, оголошена Мізинським національним природним парком (далі – МНПП) (Коропський р-н Чернігівської обл.). Площа парку становить 31035,2 га. На периферії поселення, що примикає до ГПК № 5 (за М. І. Гладких), на ділянці шурфу, закладеного археологом та краєзнавцем В. Є. Куриленком (1930–2011), у 2008 р. споруджено скляний павільйон типу ковпак. Поряд із павільйоном встановлено пам'яткоохоронний знак. Подібний знак є і на іншій ділянці пам'ятки. Пам'ятка має статус національного значення. Незважаючи на воєнне лихоліття, співробітники парку проводять культурно-просвітницькі заходи, особливо на базі Мезинського археологічного науково-дослідного музею ім. В. Є. Куриленка, що був заснований у селі 1965 р. як археологічний. Музей входить до складу МНПП. Філіал цього музею – Візит-центр Мезинського НПП [6].

У 1950–1960-х рр. під керівництвом І. Г. Шовкопляса проведено дослідження шести ГПК на Радомишльському поселенні (пункт 1). На місці розкопок встановлений пам'яткоохоронний знак [7], а відвідини місця розкопок пізньопалеолітичного поселення входить до туристичних маршрутів Житомирщиною.

Нині, під час війни, як і у мирний час, але з підвищеною увагою необхідно проводити моніторинг стану музеєфікованих археологічних пам'яток та розробляти заходи щодо забезпечення їхнього збереження



від подальшого руйнування, оскільки вони мають великий освітній та туристичний потенціал.

Рис. 1. Музеєфіковані рештки третього господарсько-побутового комплексу на Добранічівській стоянці. Фото Д.В. Кепіна 2001 р.

Рис. 2. Музей «Добранічівська стоянка». Фото Д.В. Кепіна



З 2017 р. в Оболонському р-ні м. Києва є вулиця сім'ї Шовкоплясів. Зважаючи на значний внесок у розвиток первісної археології, вивчення ранньої історії України, поширення знань про неї, популяризації через розвиток мережі археологічних музеїв І. Г. Шовкопляса вважаємо доцільним у Національному музеї історії України, Музеї історії міста Києва, Музеї історії Українського державного університету імені Михайла Драгоманова та Археологічному музеї кафедри археології та музеєзнавства історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка розмістити тематико-експозиційні комплекси, присвячені діяльності вченого.

Література

1. Шовкопляс І. Г. Археологічний музей Академії наук УРСР. *Вісник Академії наук УРСР*. 1970. № 7. С. 60-68.
2. Шовкопляс І. Г., Пашкевич Г. О. Добранічівська стоянка. *Кам'яна доба України*. Київ : Шлях, 2011. Вип. 14. С. 15–19.
3. Гладких М. І. Пізньопалеолітичні житла, методи їх консервації та експонування. *Археологія*. 1972. № 6. С. 106–107.
4. Козій Г. І. З історії музеєфікації пізньопалеолітичного комплексу «Добранічівська стоянка». *Переяславіка: Наукові записки*

Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: Збірник наукових статей. Переяслав-Хмельницький, 2011. Вип. 5(7). С. 416-418.

5. Tolpfer Volker. Löß–Periglazial–Paläolithikum im Desna–Tal. *Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift*. 1968. 9. Jahrgang. 2. S. 185–189.

6. Шовкопляс І. Г. Перлина українських старожитностей (до 90-річчя археологічних розкопок Мізинської палеолітичної стоянки). *Археологічний літопис Лівобережної України*. Полтава, 1998. № 1, 2. С. 7-11.

7. Шовкопляс І. Г. Пам'ятник – історичній пам'ятці. *Археометрія та охорона історико-культурної спадщини*. 2000. № 4. С. 135-139.

ФОТОАРХІВ ТЕХНІЧНОГО МУЗЕЮ ЯК ДЖЕРЕЛО З ІСТОРІЇ НАУКИ, НА ПРИКЛАДІ ННЦ «ХФТІ» Кєнова Д.Ю.

Наукові установи України мають багату історію та зберігають унікальні матеріали, практично недоступні широкому загалу. Архівні документи, креслення, карти, архітектурні плани та, зокрема, об'єкт дослідження – фотографії – у більшості установ залишаються малодослідженими. Вони мають значний науковий потенціал, адже поєднують документальну достовірність із візуальною репрезентацією наукової діяльності, фіксуючи не лише події, а й матеріальне середовище науки.

Національний науковий центр «Харківський фізико-технічний інститут» (далі – ННЦ «ХФТІ») – один із найстаріших осередків фізичної науки в Україні. Заснований у 1928 році як Український фізико-технічний інститут, він став провідною кріогенною лабораторією в державі та першопрохідцем у дослідженнях ядерної фізики. Перелік наукових здобутків співробітників інституту є справді вражаючим. Проте, як і більшість науково-дослідних установ зі статусом режимного об'єкта, ННЦ «ХФТІ» залишається маловідомим широкій аудиторії.

Із моменту створення у 2020 році відомчого музею «УФТІ. Музейно-культурний комплекс» ситуація поступово змінюється, адже одним із пріоритетних напрямів його діяльності є збереження, дослідження та популяризація історії інституту.

Лише за останні п'ять років було реалізовано низку проєктів, спрямованих на оцифрування, дослідження та переосмислення наукової й культурної спадщини ННЦ «ХФТІ». Зокрема, у 2023 році за підтримки Стабілізаційного фонду культури та освіти Федерального мініс-

терства закордонних справ Німеччини та Goethe-Institut було реалізовано проєкт «Фотоархів ХФТІ: збереження, поширення та переосмислення», у межах якого оцифровано та описано понад 1300 світлин, що становить приблизно п'яту частину колекції.

Фотоархів ХФТІ охоплює практично весь період існування інституту – від часу його заснування до сучасності, проте не всі періоди рівномірно представлені у зібранні з об'єктивних причин.

Найменшою за кількістю є група світлин перших трьох десятиліть функціонування інституту. На це вплинули одразу три фактори: по-перше, у цей період замість плівки використовували скляні фотопластини, значна частина яких згодом була пошкоджена; по-друге, під час Другої світової війни інститут перебував в евакуації, тому більшість вивезених матеріалів так і не повернулася до Харкова; по-третє, у 1946 році на базі ХФТІ було створено «Лабораторію № 1» атомного проєкту СРСР, яка перебувала під грифом «секретно», внаслідок чого фотозйомка на території інституту практично не здійснювалася.

Натомість найповніше представлений період 1951 - 1991 років, що безпосередньо пов'язано з початком будівництва «нового» майданчика ННЦ «ХФТІ» у селищі П'ятихатки та його подальшою розбудовою. Водночас слід зазначити, що ця тенденція характерна саме для оцифрованої частини фотоархіву, оскільки значна частина матеріалів і досі потребує подальшого атрибутування.

Фотоматеріали зберігаються переважно на двох типах носіїв: фотопапері (362 одиниці) та плівці (884 одиниці); при цьому виявлено й поодинокі унікальні світлини, надруковані на тканині.

За тематичною структурою можна виокремити чотири основні групи світлин.

Найчисельнішою групою, що налічує 605 одиниць, є знімки з офіційних заходів, до яких належать кадри ювілеїв інституту (40-, 50- та 70-річчя «ХФТІ»), приїзду першого директора УФТІ І.В. Обреїмова до інституту, урочистого відкриття пам'ятника «Розщеплення атома» в селищі П'ятихатки у 2002 році, візиту президента Академії наук Б.Є. Патона до «ХФТІ» у 1983 році, міжнародних конференцій, першотравневих демонстрацій та змагань з цивільної оборони, в яких обов'язково брали участь співробітники інституту.

Другою за чисельністю є група світлин наукового обладнання, розробленого та створеного в «ХФТІ», яка налічує 314 знімків.

Третьою за чисельністю є тематична група портретних і групових світлин, яка частково перетинається з іншими категоріями: 64 портрети та 120 колективних знімків.

Четвертою за кількістю, але не за значенням, є група фотографій, що відображають будівництво інституту, його наукові корпуси та територію. Близько 120 світлин зі «старого» та «нового» майданчиків ННЦ «ХФТІ» фіксують як архітектурні об'єкти у стилі конструктивізму, так і процес формування наукового містечка П'ятихатки в Харкові.

Серед 1321 світлин наявні також матеріали, що не входять до цієї тематичної класифікації, зокрема репродукції рукописів, макети, наукові схеми та фотоматеріали експериментів.

Оцифровані матеріали є унікальним і репрезентативним джерелом інформації. Цінність фотоархіву полягає не лише в безпосередній фіксації подій, повсякденного життя вчених, розвитку наукової думки та технічної бази інституту, а й в опосередкованій інформації, яку можна отримати в процесі атрибуції світлин. Кількісні показники також є показовими, адже відображають етапи розвитку установи: становлення, репресії, війну, обмеження наукової діяльності тощо, і дають змогу зрозуміти причини та особливості цих процесів.

Під час оцифрування та атрибуції фотоархіву виникла ідея практичного використання цих матеріалів.

Так з'явилася виставка фоторобіт «УФТІ в ретроспективі», що була презентована в жовтні 2023 року в стінах Харківського обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва. На ній були представлені унікальні фотоколажі, створені шляхом поєднання архівних і сучасних світлин тих самих об'єктів, знятих з однакового ракурсу, що дозволило в межах одного зображення поєднати минуле й сьогодення.

Продовженням цієї ініціативи стало перетворення виставкової ідеї на масштабніший проєкт «Фотоархів УФТІ: діалог часу», спрямований на розширення формату фотоколажів, а також на збереження, актуалізацію та популяризацію історії Харківського фізтеху. Його презентація відбулася в листопаді 2025 року в стінах Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка.

З метою масштабування та забезпечення доступу широкої аудиторії до оцифрованих світлин і фотоколажів було створено сторінку «УФТІ. Музейно-культурний комплекс» на спеціалізованому порталі Museum Digital. На порталі вже завантажено з описами 750 світлин, серед яких є і фотоколажі.

Також оцифрований фотоархів активно використовується в соціальних мережах музею. За статистикою, публікації, в яких є архівні світлини вчених, наукового устаткування та визначних подій – набирають значно більшу кількість переглядів.

Таким чином, фотоархів ННЦ «ХФТІ» постає не лише як допоміжний ілюстративний матеріал, а як повноцінне джерело з історії

науки, що дозволяє відтворити як окремі події, так і цілісні процеси розвитку наукової установи, формування наукових шкіл і трансформації матеріально-технічної бази. У контексті технічного музею такі фотоматеріали набувають особливого значення, адже фіксують не лише результати наукової діяльності, а й сам процес її здійснення — людей, середовище, інструменти та простір науки.

Водночас подальша робота з фотоархівом відкриває широкі перспективи досліджень, пов'язаних із поглибленою атрибуцією матеріалів, створенням структурованих цифрових баз даних, розширенням онлайн-доступу та інтеграцією фотоколекцій у виставкову, освітню й науково-популярну діяльність. Оцифрування не лише забезпечує збереження цих матеріалів, але й переводить їх у нову площину функціонування, де фотоархів стає активним інструментом актуалізації наукової спадщини та формування уявлення про внесок України у світову науку.

Література

1. Звіт про діяльність Національної академії наук України у 2023 році / Національна академія наук України. Київ: Академперіодика, 2024. 590 с. URL: <https://www.nas.gov.ua/storage/editor/files/2023.pdf>
2. Лаборатория № 1 и атомный проект СССР. 1938–1956: сб. арх. док. / А. М. Довбня, Ю. М. Ранюк, А. С. Бакай та ін. Харків: ННЦ «Харківський фізико-технічний інститут», 2011. 370 с.
3. Ранюк Ю. М. Лабораторія № 1. Історія ядерної фізики в Україні. Харків: Акта, 2001. 589 с.

QSL-КАРТКИ ЯК ОДИН ІЗ НАПРЯМІВ ПОПОВНЕННЯ ОСНОВНОГО ФОНДУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ КОСМОНАВТИКИ ІМ. С.П. КОРОЛЬОВА

Колесник Н.Е.

В Національному музеї космонавтики ім. С.П. Корольова зберігається унікальна колекція, що входить до державної частини Музейного фонду України. Це зразки космічної техніки, спорядження космонавтів, документи з історії космонавтики, унікальні фото, книги тощо. Колектив музею постійно працює над поповненням музейних фондів і шукає різні шляхи для реалізації цього завдання, серед яких, зокрема й спілкування з науковцями, фахівцями та колекціонерами. Завдяки останнім й вдалося «відкрити» досить рідкісні предмети для колекціонування та дослідження – QSL-картки, або радіо-картки, що входять до більш широкої категорії – філокартії (колекціонування

листівок/карток). Під час знайомства з цією темою та спілкування з радіоаматорами з'ясувалося, що в QSL-картках знайшла своє відображення така тема як історія космонавтики.

Колекція радіо-карток у музеї поки що тільки починає формуватися і налічує лише 56 предметів, але навіть невелика кількість дає змогу систематизувати радіо-картки за змістом і країнами походження. До того ж серед них є декілька цікавих, зі своєю історією, яка пов'язана з Національним музеєм космонавтики ім. С.П. Корольова.

Для розуміння змісту та значення QSL-карток розглянемо сутність аматорського радіозв'язку, в межах якого вони виникли та використовуються. Аматорський радіозв'язок — це вид некомерційної радіокомунікації та технічного хобі, в процесі якого аматори здійснюють радіообмін, експериментують із апаратурою та вдосконалюють навички зв'язку. Його виникнення пов'язане з винаходом радіо та розвитком бездротових технологій на межі XIX та XX сторічч.

Уже у 1920-ті роки сформувалися перші організовані спільноти радіоаматорів. Найвищого рівня популярності цей напрям досяг у середині XX сторіччя (1950–1970-ті роки), коли він виконував важливу роль у міжнародному спілкуванні та технічній освіті. У сучасних умовах, попри конкуренцію з цифровими технологіями, аматорський радіозв'язок зберігається як засіб резервного зв'язку та інженерного хобі. Сьогодні у світі налічується близько 2,5–3 мільйонів радіоаматорів і тисячі клубів, серед яких вагому роль відіграють національні організації [1].

Важливою складовою радіоаматорської практики є QSL-картки — спеціальні листівки, які є підтвердженням факту проведення радіозв'язку (QSO). Аббревіатура QSL означає або «ви підтверджуєте отримання моєї передачі?» або «Я підтверджую отримання Вашої передачі». QSL-картки — це письмове підтвердження контакту. Вони набули поширення з 1920-х років. Структурно QSL-картка зазвичай має ілюстративну частину та інформаційний блок (QSO data section), у якому фіксується основні параметри зв'язку: позивні обох станцій, дата і час (у всесвітньому координованому часі, UTC), частота або діапазон, вид модуляції та оцінка якості сигналу (рапорт). Додатково можуть зазначатися місцезнаходження станції (QTH) і дані оператора.

Оформлення QSL-карток не регламентується жорсткими стандартами. Інформаційна таблиця може бути надрукована типографським способом, нанесена штампом або заповнена власноруч. Виготовлення карток здійснюється як радіоаматорськими організаціями, так і самими операторами.

Найпростіший спосіб розсилання QSL-карток — це пряма відправка поштою від одного радіоаматора іншому. Водночас широко

використовується так звана QSL-бюро система — централізований обмін через національні радіоаматорські організації, що дозволяє значно зменшити витрати при масових міжнародних обмінах.

QSL-картки виконують не лише практичну функцію підтвердження зв'язку, а й є елементом міжнародної культури, стандартизованого обміну інформацією та ідентичності радіоаматорської спільноти [2].

За класифікацією предметів музейного зберігання QSL-картки віднесені до фонду образотворчих матеріалів, типологія – листівки. За країною походження більша частина музейної колекції QSL-карток на сьогодні належить СРСР (44), Україна, Бельгія, Німеччина, Бразилія та Росія – по 2 картки, Італія та Румунія – по 1.

Радянські QSL-картки (60-ті-70-ті роки XX ст.) випускались великими накладками із зображенням космічних апаратів і були присвячені досягненням космонавтики. Біля зображення залишалось біле поле, на якому радіоаматор ставив штамп зі своїм позивним. В колекції є декілька однакових радіо-карток з різними позивними.

У якості QSL-карток також використовувались звичайні листівки, як сувенірни (зокрема з наборів «Льотчики-космонавти СРСР»), так і поштові, на яких поверх адресної сітки вдруковувались інформаційні блоки та ставились штампи з позивними. Одна з них – поштова листівка із зображенням космонавта В.Ф. Биковського, заповнена вручну без вдрукованого інформаційного блоку, але з обов'язковим штампом позивного (У65ЕОГ).

Італійський радіоаматор (IK4PVR) випустив власну QSL-картку з власною карикатурою на космічну тематику, інформаційний блок на звороті – звичайна він'єтка.

З розвитком цифрових технологій радіоаматори стали більш творчо підходити до оформлення QSL-карток. На сучасних радіо-картках вони розміщують власні фото та фото своїх родин. Так, завдяки радіо-карткам ми знаємо як виглядають українські радіоаматори Віктор Абрамов (UX5PS) та Андрій Бегунов (UT4UFI).

Саме з QSL-картки Андрія Бегунова (UT4UFI) й почалась музейна колекція радіо-карток. Він передав свою QSL-картку у фонди музею 18 травня 2012 року – у Міжнародний день музеїв. Саме тоді київські програмісти та радіо-аматори Андрій Бегунов і Олег Дмитренко провели сеанс радіоаматорського зв'язку з екіпажем Міжнародної космічної станції. Сеанс проходив в експозиції «Космос» Національного музею космонавтики ім. С.П. Корольова. Напередодні сеансу був оголошений конкурс «Запитай космонавта», переможцями якого стали 20 школярів з Житомира та Одеси.

Перед сеансом зв'язку в експозиції зібрались школярі, радіо-аматори Житомира, колектив музею. Спочатку А. Бегунов та О. Дмитренко розповіли про МКС та радіо-аматорство. О 9.38 вони почали викликати МКС, яка мала з'явитись над обрієм за декілька хвилин. МКС відповіла о 9.42, на станції було 6.42 (МКС працює за Грінвічським часом). Школярі ставили запитання, космонавти розлого й цікаво відповідали.

Увесь сеанс радіозв'язку з МКС тривав 9 хвилин – саме стільки за часом станція пролітала над нашим містом. По закінченню всі учасники радіо-сеансу отримали пам'ятні дипломи. На згадку про цю подію Андрій Бегунов й передав музею свою QSL-картку з найкращими побажаннями та автографом. [3]

Ще одна QSL-картка, яка заслуговує на увагу, була виявлена в бібліотеці Національного музею космонавтики ім. С.П. Корольова. Цікава вона тим, що належала мешканцю Житомира Лазарю Ароновичу Фельдману (UB5XBI). На картці – зображення С.П. Корольова і Першого супутника Землі, а також напис «Zhitomir the birthplace of S.P. Korolyov» («Житомир – батьківщина С.П. Корольова»). На звороті машинописним текстом надруковано прізвище та ім'я власника, номер абонентської скриньки та телефони.

Науковим співробітником музею не вдалося знайти Лазаря Фельдмана або його рідних, але з'ясувалося, що його пам'ятає В'ячеслав Михайлович Майборода, викладач та зав. кафедрою кіно-телемистецтва Житомирського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Огієнка.

Лазар Фельдман, за фахом інженер, був членом Кіно-клубу Житомира у 80-ті роки ХХ сторіччя. Як методист клубу він брав участь у розвитку кіно-аматорського руху Житомира: організовував кінофестивалі, виступав на заходах.

Л.А. Фельдман відомий також як автор документальних фільмів, присвячених соціальному життю нашого міста. Серед них, зокрема, фільм «Небайдужі», який розповідає про діяльність жіночої ради Житомира.

За спогадами В.М. Майбороди, Лазар Аронович був відкритою, щирою людиною, з активною життєвою позицією. На жаль, про його радіо-аматорську діяльність нічого дізнатися не вдалося. Але QSL-картка з його прізвищем, присвячена С.П. Корольову, свідчить про його захоплення радіозв'язком, а також любов до Житомира та нашого видатного земляка [4].

QSL-картка UT4UZB, що входить до музейної колекції, пов'язана з візитом до Національного музею космонавтики Бориса Михайловича Рассамакіна – науковця, завідуючого лабораторією наносупутникових технологій Національного технічного університету

України «КПІ ім. І. Сікорського». Під його керівництвом були розроблені та виготовлені три наносупутники у межах міжнародного проєкту QB50, завданням якого є демонстрація можливостей запуску на навколоземну орбіту університетських наносупутників.

Перший супутник «PolyITAN-1», технологічний зразок якого Борис Михайлович привіз продемонструвати співробітникам музею, був запущений у космос ще 19 червня 2014 року і понад 10 років успішно працював на орбіті, щодня передаючи сигнали телеметрії до університетського центру керування польотом.

Б.М. Рассмакін відвідав Національний музей космонавтики ім. С.П. Корольова 2 квітня 2024 р. Серед документів, які він передав музею, була й QSL-картка UT4UZB. UT4UZB - це позивний радіоаматорської колективної радіостанції, пов'язаної з центром управління наносупутником PolyITAN-1, розташованим на теплоенергетичному факультеті КПІ [5]. Пошук QSL-карток на космічну тематику, комплектування й вивчення філокартичної колекції має практичну цінність у науково-дослідній, науково-освітній і культурно-просвітницькій діяльності музею. Крім того, робота у цьому напрямку збагатила досвідом і знаннями, розширила межі пошуку інших предметів з історії космонавтики та допомогла визначити шляхи поповнення музейної колекції у майбутньому.

Література

- 1 <https://www.ucrf.gov.ua/services/amatorskij-radiozvyazok>
2. <https://spacepi.space/news/kto-takaya-qls-kartochka-i-komu-onanuzhna/>
3. <https://ariss-ua.blogspot.com/2012/05/18.html>
4. Розповідь В'ячеслава Михайловича Майбороди, викладача та завкафедрою кіно-телемистецтва у Житомирському фаховому коледжі культури і мистецтв ім. І. Огієнка. Листопад 2025 р.
5. <https://cosmosmuseum.info/9313-2/>

ПРАВОВІ ТА ІДЕОЛОГІЧНІ ОСНОВИ НАУКОВО-ТЕХНІЧНИХ МУЗЕЇВ

Корнієнко О.М.

Законодавство України про музеї та музейну справу базується на Конституції України і складається з Закону України «Про музеї та музейну справу» та інших нормативно-правових актів.

Закон України «Про музеї та музейну справу» введено в дію 15 серпня 1995 року (згідно з Постановою Верховної Ради України від 29 червня 1995 року N 250/95-ВР). Кілька разів його коригували та доповнювали (редакції від 04.11. 2009 р. № 1609-IV; 16.10.2012 р. № 5461-VI та ін.).

Відповідно до цього закону «музейна справа уособлює національну музейну політику, музеєзнавство та музейну практику. Основними напрямками діяльності музеїв є науково-дослідна, культурно-освітня діяльність, комплектування музейних зібрань та ін.» (Стаття 2. Музейна справа та основні напрямки діяльності музеїв).

«Національна музейна політика – це сукупність основних напрямів і засад діяльності держави і суспільства в галузі музейної справи. Основними напрямками національної музейної політики є: збереження та державна підтримка Музейного фонду України; забезпечення соціально-економічних, правових і наукових умов для ефективної діяльності музеїв; бюджетне фінансування (у тому числі на дольових засадах) і пріоритетне матеріально-технічне забезпечення розробки і реалізації державних, регіональних і місцевих програм розвитку музейної справи; забезпечення підготовки та підвищення фахової кваліфікації музейних кадрів, їх правовий і соціальний захист; підтримка і розвиток мережі музеїв; підтримка фундаментальних і прикладних наукових досліджень, пов'язаних з музейною справою; та ін.» (Стаття 3. Національна музейна політика).

В розділі «Види музеїв, порядок створення і матеріальна база музеїв» відзначено, що «За своїм профілем музеї підрозділяються на ... науково-технічні, галузеві тощо».

Спробу створити Державний музей технічного профілю було оформлено на найвищому державному рівні – указом Президента України 5. 06. 2000 р. № 761/2000 діє з 04.07.2000 «Про створення Державного музею історії промисловості України». У ньому коротко і чітко зазначено: «З метою збереження і популяризації унікальних зразків вітчизняного промислового виробництва, пам'яток науки і техніки, поліпшення науково-технічного виховання молоді постановляю:

1. Підтримати ініціативу Донецької обласної державної адміністрації щодо створення у місті Донецьку Державного музею історії промисловості України.

2. Донецькій обласній державній адміністрації вжити заходів щодо створення в порядку, встановленому Законом України "Про музеї та музейну справу", Державного музею історії промисловості України, забезпечити виділення відповідних приміщень, земельної ділянки та затвердити статут Державного музею історії промисловості України.

3. Кабінету Міністрів України розглянути у двомісячний строк питання щодо виділення коштів для належного функціонування музею.

Необхідно враховувати ще одну обставину. 19 грудня 1954 р. в Парижі було підписано Європейську культурну конвенцію, яка, між іншим, рекомендує вивчати та висвітлювати взаємний вплив народів різних країн на історичний розвиток людства. Серед концепцій "загальноєвропейського дому" є пропозиція зберігати національну культуру всілякими методами, зокрема у музеях; участь у великомасштабних багатонаціональних культурних проєктах та у роботі Європейського Центру з науки та технологій та ін. В 1993 р. у Відні та в 1997 р. у Страсбурзі керівники держав і урядів ради Європи підкреслили значення цієї конвенції. Комітет міністрів, посилаючись на 15 статтю Статуту Ради Європи, рекомендував, зокрема, розвинути історичну освіту на «спільній історичній і культурній спадщині, збагаченій різноманітністю», з тим, щоб історія була частиною освітньої політики, виховувати повагу до різних видів відмінності, що базується на розумінні національної ідентичності.

У листі Міністерства культури та інформаційної політики України. коротко, але повно та гранично ясно поставлено завдання підлеглим міністерству музеям. Необхідно наголосити, що цими вказівками повинні також керуватися на всіх рівнях.

Не дивлячись на те, що ми маємо Закон України «Про музеї та музейну справу», інші нормативні документи, які визначають права і умови діяльності музеїв, наші музеї продовжують залишатися без достатньої уваги. Залишковий принцип фінансування музеїв поставив їх у скрутне становище. Матеріально-технічна база більшості музеїв України перебуває у незадовільному стані, експозиції майже не оновлюються.

Слід відмітити, що зараз в Україні досить успішно проводяться дослідження з історії науки і техніки, знайдено і видано у науковий оберт значну кількість документів, дисертації з історії науки і техніки захищаються у фахових радах. Результати наукових досліджень з історії техніки і науки мають ширше впроваджуватися у музейні експозиції. Одне із головних завдань цих музеїв – допомогти людям сформувати своє відношення до наукових питань, повідомити їм наукові факти.

В музеях науково-технічного профілю на відміну від музеїв іншого характеру (художніх, літературних тощо) мають обидві складові визначення культури – матеріальну і духовну. В подібній наукоємності експозиції хіба що можуть порівнятися історико-краєзнавчі, великі загальноісторичні музеї та галузеві технічні музеї.

Музеї науково-технічного профілю офіційно знаходяться під егідою Міністерства культури. Можливо, це було б непогано, але зна-

чною кількістю адміністраторів, чиновників не визнаються частиною культури народу, гідною історичної пам'яті, наукові прилади, промислові вироби, зразки техніки. Більше повезло тим предметам, яких віднесено до археологічних – в Законі України “Про охорону археологічної спадщини” відмічається, що “археологічна спадщина України – невід'ємна частина культурної спадщини людства, вразливого та невідновлюваного джерела знань про історичне минуле...” (газета “Голос України”, 27. 04. 2004 р.. №78). Вироби давнини, які вже опинилися у землі, все ж отримали визнання як частка культури. Але зразки набагато складнішої техніки недавніх часів, ще більш уразливі, вимагають ще більшого захисту.

Рух по створенню справжніх музеїв сучасного типу розгортається в основному завдяки діям ентузіастів. Але створення музеїв завжди вимагало інвестицій.

Матеріали для правдивого, достовірного і науково обґрунтованого письмового та віртуального супроводу експозицій наразі знайти не важко. Джерелом повинні служити результати досліджень, виконаних за роки незалежності і опубліковані в академічних виданнях: «Історія України» «Енциклопедії Сучасної України», «Хронологія досягнень НАН України», «Історія української культури» та ін.

Для створення музеїв наукових установ та комплексного зведеного Музею історії НАН України правових засад достатньо. Необхідно:

1. Заборонити знищувати матеріальні докази вкладу вчених та винахідників України у науково-технічний прогрес людства.

2. В установах НАНУ зібрати, зберегти та реєструвати майбутні експонати.

3. Вивчити зібрані матеріали, розподілити по музеях установ та для Музею історії НАНУ.

- 4., Скоригувати концепцію, розробити тематико-експозиційний план, планування, дизайн музею за результатами роботи з урахуванням матеріально-технічних можливостей та сучасних вимог.

ФЕНОМЕН ГІРСЬКОГО МУЗЕЮ (НА ПРИКЛАДІ MESSNER MOUNTAIN MUSEUMS)

Кругляк М.Е.

Messner Mountain Museum (MMM) – це музейний проєкт, започаткований у 2006 році відомим італійським альпіністом та екстремальним скелелазом Райнгольдом Месснером (нар. 1944) у Південному

Тіролі (північна Італія). Мережа MMM являє собою шість музеїв у різних локаціях: Firmian, Juval, Dolomites, Ortles, Ripa, Coronas.

Месснер – справжня легенда сучасності, він першим у світі підкорив 14 восьмитисячників, а також став першим, хто зійшов на Євєрест без кисню. Свою мережу гірських музеїв він називає «своїм п'ятнадцятим восьмитисячником» [6].

В інтерв'ю Томасу Хютліну Райнгольд Месснер так пояснив, чому він прийшов до думки створення музеїв. Ця ідея з'явилася, як і більшість його ідей, коли від слідував власному потягу. У 1967 році він написав есе про вільне скелелазіння, яке назвав «Убивство неможливого». Його надихнув на написання цього твору альпініст Пауль Пройс. Невдовзі після публікації Месснер отримав листа від однієї немолодого вже пані, написаного нерозбірливо, тож його ледь вдалося прочитати. Старенька фрау згадувала своє перше кохання – Пауля Пройса (відомо, що у 1913 році він зірвався зі скелі). Почалося листування, і невдовзі Месснер отримав від жіночки скельний молоток Пауля Пройса. До того ж, вона просила альпініста зберегти цей молоток або зробити так, аби після смерті Месснера цей артефакт перейшов до його однодумців чи став доступним широкій публіці. У 1990-х роках, коли внаслідок нещасного випадку Месснер зламав ногу, він знову згадав про молоток і вирішив створити музей. Це сталося у 1993 році. Назва закладу – «Альпіне Куріоза», це невеличкий музей у Зульдені, біля підніжжя Ортлера. Месснер придбав у Зульдені маленький будинок, розробив проєкт і разом із Кристофом Рансмайром написав тексти. Історії побудовано за аналогією із розщипиною. Месснер зробив мінімузей вільним для відвідування і фактично подарував його сільській громаді [2, с. 177–178].

Два роки потому, із відкриттям MMM Juval, розпочалася історія успіху Messner Mountain Museums – до 2016 року було додано ще п'ять музеїв.

Гірські музеї Месснера не просто зображують гори – вони демонструють нам, як гори впливають на нас. Це експозиція для роздуму й чуттів, це простори досвіду. У центрі уваги не сам експонат, а запитання: який вплив мають гори на нас? [4]. У музеях Месснер створює простір для історії традиційного альпінізму (MMM Coronas), гірських народів (MMM Ripa), перших сходжень (MMM Dolomites), а також осмислення гори як великої невідомості – як міфу (MMM Juval) і як світу льоду і темряви (MMM Ortles). Нещодавно до цього комплексу додався Reinhold Messner Haus на Монте-Ельмо в Сесто – це не класичний музей, а скоріше простір для діалогу і роздумів про майбутнє альпінізму, туризму та самих гір. Музеї покликані стати «місцем зустрічі з горами, з людьми гір і зрештою з самими собою» [5].

Серце музейного проекту – MMM Firmian – розташоване у середньовічному замку Зігмендскрон поблизу Больцано й знайомить відвідувачів з історією і мистецтвом альпінізму. Музей було відкрито у 2006 році. Експозиція розповідає про значення гір для людини (охоплено такі теми, як геологія гір, релігійне значення гір у житті людей, історія альпінізму та альпійського туризму), а серед експонатів представлені різноманітні предмети, знайдені самим Месснером. У MMM Firmian розміщено головний офіс музею, адміністрацію та різноманітні майданчики для заходів. Прикметно, що архітектором було збережено історичну автентичність будівлі, а сучасні елементи, як-от: скляні перекриття і комунікації, ззовні не помітно.

MMM Juval розташований у замку Юваль поблизу Натуриса. Музей було відкрито у 1995 році. Прикметно, що Юваль є приватною власністю Месснера та використовується як його літня резиденція. Музей присвячено горам як місцям таємниці та духовності. Серед експонатів ви побачите: тибетські реліквії, тантричну кімнату, колекції масок з п'яти континентів, знайдете бібліотеку пригодницької літератури, галерею зі світлинами Священних Гір світу. Для відвідувачів працює невеликий гірський зоопарк [1, с. 13–14; 4].

MMM Dolomites – музей, розташований у фортеці періоду Першої світової війни на висоті 2 181 м на Монте-Ріте між Кортіна-д'Ампеццо та П'єве-ді-Кадоре. Його ще називають «музеєм у хмарах», адже він присвячений магії «блідих гір» (Доломітів). Скляні дахи нагадують кристалічну форму доломіту. Тематика закладу – все, пов'язане із Доломітами: історія дослідження гір, історія альпінізму та його провідні постаті, формування Доломітів. Родзинкою музею є оглядовий майданчик із панорамою у 360 градусів на довколишні вершини.

MMM Ortles – четверта частина комплексу, повністю розташована під землею біля Ортлера в Зульдені. Музей відкрито у 2004 році і присвячено вічному льоду та історії альпінізму на льодовиках. Експозиціями охоплено лижний спорт, льодолазіння, Арктику та Антарктику. Виставкова площа становить 300 м².

MMM Ripa – інтерактивний музей, присвячений гірським народам Азії, Африки, Південної Америки та Європи, відкритий у 2011 році та розташований у замку Брунек, що колись був літньою резиденцією князів-єпископів Бриксена. Мета появи закладу – об'єднати гірські народи з усього світу та сприяти культурному обміну між ними. Назва Ripa має тибетське походження і в перекладі означає «гірська людина». Твори мистецтва та предмети повсякденного вжитку наближають відвідувачів до цього самобутнього світу. Індіанці, тибетці, монголи, хунзакуті, – MMM Ripa є місцем зустрічі для всіх 25 гірських

народів. Тут ви знайдете традиційні форми будівництва з Непалу, Перу та Марокко, повсякденні предмети, одяг, знаряддя праці й ритуальні артефакти, кінодокументи, інтерв'ю та голоси. І замок, що поєднує минуле, сучасність і майбутнє [4].

Шостий і за планом останній музей мережі – MMM Coronas – було відкрито у 2015 році на вершині гори Кронплатц у Південному Тіролі, на висоті 2 275 метрів над рівнем моря. У перекладі з латинської назва музею означає «корона», водночас це є назва гори італійською. Додаткового розголошу музеєві надало те, що дизайн-концепцію будівлі було розроблено відомим бюро Zaha Hadid Architects. Ідея конструкції є доволі оригінальною: спершу відвідувачі можуть спуститися по горі, щоб дослідити гроти і печери, а от вийти доведеться з іншого боку на терасу, що звисає над долиною і з якої відкриваються неперевершені панорамні види на 240 градусів – від Ціллертальських Альп через Ортлес до Доломітів [3].

MMM Coronas присвячений історії традиційного альпінізму, його спорядженню та світоглядіві, який стоїть за цим досвідом. «Цей проєкт про те, що відбувається, коли людина зустрічається з горами», – зазначає Райнгольд Месснер. І додає: «Я використовую його, щоб висловити всі свої знання про гори і показати, що альпінізм уже 250 років є частиною європейської культури». І ще декілька цитат з інтерв'ю Месснера журналістові із CNN: «У моєму музеї я – оповідач. Це не художній музей і не музей природничих наук. Ми розповідаємо історії про гори та людей... Експозиція поєднує історичне спорядження, мистецтво і вислови альпіністів і філософів, щоб створити цілісну розповідь» [6]. Вартою уваги є пам'ятка для туристів, які хочуть відвідати гірські музеї. Зокрема, організатори вимагають мати міцне взуття; наголошують на тому, що дістатися до музею автомобілем неможливо; відзначають, що кільцевий маршрут музеєм підходить для людей із інвалідністю; забороняють великі трекінгові рюкзаки та похідні палиці; не можна заходити до музею із радіоприймачами та слухати музику; мобільні телефони мають бути вимкненими; забороненим є куріння, а також відвідування музею із собаками, як і відеозйомка та фотографування зі спалахом [4].

Збудований на кількох рівнях, музей має компактну площу за будови – приблизно тисячу квадратних метрів. Його проєкт забезпечує постійну температуру як улітку, так і взимку, а сама будівля є надзвичайно енергоефективною. Внутрішній простір музею відкриває систему сходів, спроектованих «наче водоспади в гірському потоці», що поєднують виставкові зали на трьох рівнях. Месснер так сказав про завдання, які стояли перед архітекторкою: «Вона знала, що потрібно

збудувати музей під землею, із двома величезними вікнами в певних напрямках і балконом. Усе інше – її заслуга. Вона запропонувала ідею спроектувати його як водоспад у горі – і це перетворилося на надзвичайний проєкт» [6].

Гірські музеї Райнгольда Месснера (MMM Museums) є унікальним прикладом поєднання досвіду альпінізму із історією та культурою різних народів, епох, будівель, цивілізацій. Італійський скелелаз довів, що далекі для пересічного відвідувача речі, як-от: елементи спорядження, можуть стати цікавими та простими.

Література

1. Месснер Р. Антарктида: Рай і пекло. Київ : Горобець, 2020. 224 с.
2. Месснер Р. Моє життя на межі. Київ : TravelBooks, 2016. 232 с.
3. Футуристичний музей в Італійських Альпах від Захи Хадід. Музей альпінізму в Тіролі. URL: <https://his.ua/ua/article/futuristichniy-muzei-v-italiyskih-alpah-vid-zahi-hadid-2015-08-04?srsId=AfmBOooHZ9a-DufkEpGubomA11PzWAfvBegVihrGuFpJY8x-0OgyYY9d>.
4. Messner Mountain Museum. URL: <https://www.messner-mountain-museum.it/en/>.
5. Messner Mountain Museum: six places, six exhibitions, six experiences. URL: dolomitemountains.com/en/browse-experiences/leisure-experiences/messner-mountain-museum-six-places-six-exhibitions-six-experiences.
6. Prisco J. The museum carved into a mountain. URL: <https://edition.cnn.com/style/gallery/corones-messner-museum>.

СВІТЛИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ. ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАЧІСОК В СТИЛІ МОДЕРН В НІЖИНІ

Кулик Л.Ю.

Кінець ХІХ - початок ХХ століття в Україні – це період модерну не лише в мистецтві або архітектурі, але й в моделюванні одягу, перукарській справі, для яких характерне тяжіння до природних форм. Модерн символізував собою перехід до нової сучасної історії, до нових правил і нарядів, які втратили свою надмірну ошатність і масивність, ставши більш зручними. Модерн виник як протест проти міщанської еkleктики та внаслідок наміру створити абсолютно інший «смак» епохи. Прогресивні риси цього стилю дали поштовх до розвитку нових творчих напрямів, таких, як

конструктивізм і функціоналізм.[1] Популярними стали асиметричні форми, відзначалося захоплення романтизмом та історією (антична, середньовічна мода, слов'янські й східні мотиви).

Мета даного дослідження, як раз і полягає у виявленні історичних умов та чинників, які впливали на еволюцію моди та перукарське мистецтво в українському суспільстві кінця XIX – поч. XX ст., зокрема в Ніжині. Світлини, які зберігаються в фондах Ніжинського краєзнавчого музею ім. Івана Спаського, дають унікальну можливість проаналізувати уподобання, смаки ніжинців щодо зачісок або стрижок в період модерну. Праці, в яких дослідники торкаються поняття «формотворення зачіски», є нечисельними, оскільки мистецтво зачіски є порівняно молодим напрямом в науці й представлено значною мірою у фотографії та фешнперіодичі.

В епоху модерна був сформований новий ідеал жіночої краси, який називали в ті часи «дівчина Гібсона». На цей процес вплинули модні ілюстрації американського художника Чарльза Гібсона.[2] Жінку ототожнювали зі стеблинкою квітки, а її пишна зачіска нагадувала бутон. Вивчаючи світлини ніжинських панянок, які знаходяться в фондах НКМ ім. І. Спаського, може здатися на перший погляд, що зачіска зроблена на швидкоруч, але насправді жінки довго начісували волосся, надаючи потрібний об'єм, іноді використовували спеціальні подушечки або шиньони, щоб зачіска набула ще більшого розміру [3, 4, 5, 6].

У 1880-х роках німецький перукар І. Мейєр вперше використав плоске накручування волосся для завивання. Це дало змогу поєднати в одній зачісці локони різних видів. У 1884 р. перукар Фішер винайшов метод завивання «мертвого» волосся (для постижерних виробів). У 1891 р. видатний винахідник Едісон відкрив, як застосувати електрику для завивання волосся [7].

Однією з найпомітніших постатей перукарського мистецтва кінця XIX ст. є Марсель Грато, який винайшов щипці для завивки, через що зачіска дістала назву «Марсельська Хвиля». На той час уже існували щипці для надання форми волоссю, але вони не задовольняли смаки найвимогливіших клієнтів. Цікаво, що свій винахід Марсель зробив завдяки матері, як це не дивно [8]. Справа в тім, що він завжди милувався натуральним хвилястим волоссям матері, тому й вирішив знайти способи для відтворення красивих хвиль на волоссі інших красунь. Зачіску виконували на сухому волоссі за особливою технологією за допомогою гребінця і щипців, які потрібно було нагріти до потрібної температури на газовому пальнику, водночас не можна було їх не догріти або перегріти. Зазвичай на пальниках нагрівалося кілька щипців – одними майстер працював, інші готувалися, треті остигали. Марсель

розробив таку ідеальну техніку, що хвилі виходили досить рівними і трималися без жодного фіксатора. Подібні зачіски у панянок можна бачити і на ніжинських світлинах періоду модерн, що говорить про їх безумовну популярність серед жіночої статі і в провінційному місті [9, 10].

Також великою популярністю користувалися накладні шиньйони та окремі локони, пучки, буклі. У період російсько-японської війни (1904-1907) стали модними зачіски з валиками, які трохи нагадували японські й доповнювали їх гребінці, декоративні шпильки. З 1912 р. в розпорядженні перукарів з'явилися філіровочні ножиці та електричний фен — громіздкий агрегат, який поступово вдосконалювали. Хоча термічна завивка й стала у період модерну основною, однак перукарі успішно продовжували користуватися щипцями Марселя [11]. Деякі жінки, не маючи фінансових можливостей зробити професійну завивку, в домашніх умовах дрібно накручували волосся або заплітали багато кісок, а потім їх розчісували.

У період Першої світової війни багато жінок стали санітарками. Для зручності більшість із них підстригали волосся. З'явилися стрижки «а-ля гарсон», «під хлопчика». Поширенню моди сприяли зірки німого кіно, співаки та інші знаменитості. Набули популярності стрижки «бубі копф», «боб». І тут знов у нагоді стали гарячі щипці. Більшість стрижок укладали хвилями за їх допомогою або за допомогою пальців рук. Різноманітність стрижок полягала в оформленні хвиль, розміщенні проділів. Така мода не означала відмови від довгого волосся. Перукарі виконували зачіски з довгого гладенького чи завитого волосся, розділеного на проділ і зав'язаного у вузлик або пучок знизу на потилиці. До речі, такі зачіски були доволі популярними серед багатьох жінок Ніжина, про що свідчать і світлини. Гімназистки, робітниці, панянки робили подібні зачіски не тільки за допомогою перукаря, але й самостійно. Поширенню модних зачісок сприяли і актриси, зірки німого кіно, співаки. Відома актриса Марія Заньковецька, яка тривалий час жила в Ніжині, була завзятою модницею. На фото початку XX ст. можна бачити актрису у вишуканому вбранні, зачіска якої завжди відрізнялась витонченими лініями та стилем. Навіть на світлинах можна помітити, що перукар застосовував у роботі з волоссям всі можливі засоби на той час, щоб надати волоссю потрібної хвилястості або об'єму [12, 13].

У чоловічій моді перевагу віддавали елегантності та практичності. Чоловічі зачіски майже не змінились. Як і раніше, у моді була охайна стрижка, дбайливо доглянуті борода й вуса, для яких використовували спеціальні помади, воски, фарби, бріолін. Капелюх, тростина, парасолька, годинник на ланцюжку, пенсне, краватка — так виглядав галантний чоловік в період модерну [14, 15, 16].

Практичне та наукове значення теми полягає у формуванні основи для подальших досліджень у даному напрямку, адже розвиток основних форм зачіски відбувався в нерозривному зв'язку із загальною модою, із соціально-економічними факторами, естетичними нормами, з художніми стилями епох. Оскільки модерн – це значний етап в історії моди та дизайну, що вплинув на наступні стилі, а його вивчення дає розуміння культурних процесів, які, в свою чергу, дозволять виявити основні формотворчі прийоми і засоби задля збагачення сучасної практики перукарського мистецтва, оскільки деякі з історичних зразків зачісок не втрачають свою актуальність і сьогодні, зазнавши переосмислення і впливу новітніх технологій.

Література

1. Стамеров К.К. Нариси з історії костюмів. Ч. 1, 2. К.: 1978. 192 с.
2. Самсонадзе Н. Женщина и ее платье: Век XX. М.: 2000. 63 с.
3. Ніжинський краєзнавчий музей ім. І.Спаського, НДФ 2 – 400, 11
4. НКМ, НДФ 2 – 400, 12
5. НКМ, НДФ 2 – 400, 13
6. НКМ, НДФ 2 – 400, 14
7. Будур Н. История костюма. М.: Олма-Пресе, 2001.
8. Васіна З. Український літопис. Вбрання. Т. 1. К.: 2003. 26 с.
9. НКМ, НДФ 2 – 400, 15
10. НКМ, НДФ 2 – 400, 16
11. Самсонадзе Н. Женщина и ее платье: Век XX. М.:, 2000. 63.
12. НКМ, НДФ 2 – 400, 17
13. НКМ, НДФ 2 – 400, 18
14. НКМ, НДФ 2 – 400, 19
15. НКМ, НДФ 2 – 400, 20
16. НКМ, НДФ 2 – 400, 21

ФАНДРЕЙЗИНГ В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ-ЗАПОВІДНИКУ УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА

Кульбака О.Є.

Попри нинішні складні обставини, українські музеї продовжують виконувати свою місію – зберігати, досліджувати та популяризувати національну культурну спадщину. Упродовж періоду війни фонди Музею-заповідника суттєво поповнилися завдяки підтримці меценатів. Значний внесок у формування музейної колекції зробив полтавський

меценат і видавець Олексій Петренко, який передав до Музею-заповідника колекцію живопису та графіки українських художників. До неї увійшли твори представників мистецької родини Кричевських, Георгія Малакова, Галини Рідної, Андрія Сербутовського та інших художників. Загалом колекція налічує 100 робіт і становить важливу частину сучасного мистецького надбання музею.

Київський художник-кераміст Андрій Ільїнський подарував Музею-заповіднику власну колекцію ікон, що складається зі 113 предметів. У свою чергу, киянин Леонід Русовський передав до фондів закладу збірку фаянсових штофів (65 шт.), а українська емігрантка у Франції Наталя Кудря – порцеляновий та фаянсовий посуд (46 шт.).

Важливим джерелом поповнення музейних зібрань також стали дарунки мешканців Опішного. Юрій Пошивайло передав Музею-заповіднику 386 предметів побуту, які сформували інтер'єр Меморіального музею-садиби гончаря Миколи Пошивайла. Наталя Городніченко подарувала 97 предметів для інтер'єру Меморіального музею-садиби гончаря Василя Омеляненка. Крім того, Володимир Мареха передав до колекції Музею-заповідника 49 етнографічних предметів побуту – глиняний посуд, дерев'яні вироби та металеві знаряддя праці.

Важливим здобутком у поповненні музейної колекції в період війни стало повернення до України творів художників-емігрантів із мистецької родини Кричевських. Упродовж 2022–2025 років, за сприяння музейних меценатів, серед яких Благодійний фонд «Дар», колекція національного закладу поповнилася десятьма роботами представників цієї видатної династії.

Особливо показовим є те, що до початку війни серед експонатів Музею-заповідника, у структурі якого функціонує Музей мистецької родини Кричевських, не було жодної роботи таких представників родини, як Микола Кричевський та Олена Кричевська (Коломієць). Повернення їхніх творів до України стало важливим кроком у відновленні цілісності мистецької спадщини родини та розширенні музейної колекції.

Таким чином, саме в умовах війни вдалося усунути цю прогалину: сьогодні музей має можливість репрезентувати творчість усіх представників родини Кричевських. Це не лише збагачує експозиційний потенціал музею, але й сприяє глибшому осмисленню внеску цієї мистецької династії в розвиток української культури. Повернення творів художників-емігрантів до національних музейних зібрань є важливим проявом культурного відновлення та збереження історичної пам'яті України.

Завдяки таким ініціативам музейні фонди поповнюються не лише цінними мистецькими творами, а й не менш важливими предмета-

ми традиційного побуту, що дозволяє повніше репрезентувати культурну спадщину загально визнаної Гончарської столиці України.

Незважаючи на складні умови воєнного часу, Музей-заповідник продовжив розбудову своєї інфраструктури за рахунок міжнародних грантових програм. Одним із важливих став проєкт «Створення нового експозиційного простору в Музеї мистецької родини Кричевських Національного музею-заповідника українського гончарства та облаштування постійної експозиції». Грантодавцями виступили Стабілізаційний фонд культури та освіти Федерального міністерства закордонних справ Німеччини та Інститут Гете. Сума гранту склала 16 000 євро.

У рамках проєкту було створено новий експозиційний простір на мансардному поверсі Музею мистецької родини Кричевських (будинку Кричевського-Лебідька), що дав змогу повніше представити творчу спадщину представників цієї видатної династії. Реалізація ініціативи сприяла активізації музейної діяльності, залученню нової аудиторії та поверненню відвідувачів, які вже знайомі з експозиціями музею.

У співпраці з громадською організацією «Конгрес українських керамологів» Музей-заповідник реалізував низку культурно-мистецьких проєктів за підтримки Українського культурного фонду.

2024 року було реалізовано проєкт «Магія опішнянського зооморфного посуду», спрямований на популяризацію характерних форм гончарного зооморфного посуду та скульптури, притаманних опішненському гончарному осередку. Проєкт передбачав формування спеціальної експозиції в садибі одного з найвидатніших українських гончарів – лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Василя Омеляненка. Сума грантової підтримки склала 618 463 грн.

Результатом реалізації ініціативи стало підвищення впізнаваності форм і пластики опішненської кераміки, а також зростання туристичної привабливості селища. Для поширення результатів проєкту було створено тематичний розділ на офіційному вебсайті музею та видано альбом, що репрезентує творчість майстра.

Іншим важливим проєктом став «Вогонь запеклих не пече: симпозіум монументальної кераміки». Його метою було відновлення культурно-мистецької діяльності художників-керамістів, обмеженої через війну, шляхом організації творчого симпозіуму в Опішному. Підсумком проєкту стало видання тематичного каталогу. Сума гранту склала 997 945 грн.

2025 року було реалізовано проєкт «Кераморезиденція в Опішні: 100 років у світлі таланту Василя Омеляненка», присвячений 100-річчю від дня народження видатного опішненського гончаря. У межах проєкту п'ятеро художників-керамістів створили скульптури, нахненні традиційною опішненською зооморфною пластикою. Після

випалювання ці роботи були встановлені на території Меморіального музею-садиби Василя Омеляненка, де стали важливою частиною музейної експозиції.

Також у межах проєкту створено короткометражний фільм про результати 14-річної діяльності музейної Кераморезиденції та її подальші перспективи, а також розроблено спеціальний розділ на сайті Музею-заповідника. Сума гранту становила 886 016 грн.

Важливою складовою підтримки сучасних художників-керамістів стала Міжнародна грантова премія Говорунів. Упродовж 2022–2025 років Музей-заповідник продовжив реалізацію цієї ініціативи, спрямованої на підтримку талановитих митців у галузі художньої кераміки.

За пропозицією Музею-заповідника бізнесменка й меценатка Олеся Говорун (США) взяла на себе зобов'язання профінансувати щорічно три міжнародні грантові премії (2023–2025) у розмірі 1000 доларів кожна. Премія надавалася митцям для створення творів монументальної кераміки, які автори безкоштовно передали у власність Музею-заповідника для постійного зберігання й експонування.

Досвід Національного музею-заповідника українського гончарства наочно демонструє, що навіть у складних умовах війни культурні інституції можуть активно розвиватися, залучаючи ресурси з різних джерел – від меценатських дарунків і міжнародних грантів до партнерських культурних проєктів. Фандрейзинг, у цьому випадку, стає не лише інструментом фінансової підтримки, а й важливим механізмом консолідації суспільства навколо збереження національної культурної спадщини.

У час, коли українська культура потребує особливого захисту, такі ініціативи сприяють не лише розвитку музейної справи, а й утвердженню культурної ідентичності та духовної стійкості українського народу.

ПАВЛОГРАДСЬКИЙ ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ: НЕВІДОМА ІСТОРІЯ МІСТА В НОВИХ ЕКСПОЗИЦІЯХ *Кушлакова Н.М.*

На початку минулого 2025 року у соціальній мережі Facebook з'явилась цікава інформація, а пізніше вона дублювалась на деяких інтернет-сайтах [1, 2], щодо поповнення експозицій Павлоградського історико-краєзнавчого музею новими фотографіями з історії міста 1950-их років, а саме – функціонування авіаційної школи у Павлограді (1953-1959). Подарував сімейні фотографії місцевому музею мешканець міста

Віталій Самохін. Враховуючи той факт, що Павлоград – не авіаційне місто, та й найближчий аеродром (навчально-спортивний) розташований за 40 км, отримані світлини і інформація про діда-льотчика зацікавили музейників і викликали певний ажіотаж навколо цього питання.



Рис. 1 Майор авіації Іван Васильович Самохін

Факт дійсно цікавий, тому ми спробували в ньому розібратись більш детально. Отже, на сторінці Facebook повідомлялось, що на павлоградському аеродромі в роки Другої світової війни базувалась ескадрилья, в якій воював знаменитий німецький ас Еріх Хартманн. Це повідомлення побачив і прокоментував онук військового льотчика, випускника відомої Качинської льотної школи Івана Васильовича Самохіна, зробивши зауваження, що сім'я зберігає фото і матеріали воєнного періоду свого діда. Саме завдяки онукові Івана Самохіна, Віталію Самохину який передав фотографії та матеріали до музею, ми маємо можливість ознайомитися з однією практично невідомою сторінкою історії міста Павлоград (див. рис. 1-2).

Цікавими виявились не лише фото а й історія життя та діяльності льотчика Самохіна І. В., який у Павлоградській авіаційній школі готував майбутніх пілотів. Власне факт існування та діяльність самої льотної школи – це практично невідома сторінка історії міста, бо у музеї вже зберігались спогади військових льотчиків про Павлоградську 69-ту військово-авіаційну школу стрільців-бомбардувальників, яка функціонувала протягом 1940-1941 рр. В результаті проведеного дослідження стало відомо, що 8-ма авіаційна школа льотчиків у Павлограді за спогадами В. Самохіна функціонувала у період 1953–1959 рр., хоча у переліку навчальних закладів Радянського Союзу, які готували військових льотчиків, зазначено, що «8-а військова авіаційна школа початкового навчання льотчиків існувала з 1953 р. до 1958 р.» [3]. Основне завдання військової школи – навчання молодих курсантів основам пілотування. Курс навчання був прискорений і досить інтенсивний, складав 1 рік, але за цей час учні отримували фундаментальні знання з аеродинаміки, метеорології та

навігації. Проводилися тут і практичні заняття – майбутніх пілотів тренували на навчальних літаках. Школа давала базову льотну підготовку, після чого курсанти могли продовжити навчання в авіаційних училищах або розпочати службу в авіаційних частинах.

За короткий період існування навчальний заклад підготував не одну сотню курсантів, які згодом стали військовими льотчиками.



Рис. 2. Деякі фото з нової експозиції Павлоградського історико-краєзнавчого музею (2025 р.)

Як спогад про славетне минуле у місті Павлоград по вулиці Шута є ще є багато будинків, де жили командири цієї школи. В Павлоградському машинобудівному технікумі (нині Павлоградський фаховий коледж НТУ

«Дніпровська політехніка») викладав історію Саприкін Юрій Романович – замполіт авіаційної школи, дуже грамотний і досвідчений фахівець. На перехресті вулиць Центральна і Вокзальна знаходився гуртожиток (зараз лишились тільки уламки), де жили льотчики.

Проте історія 8-ої авіаційної школи сьогодні збережена в фотоекспозиції Павлоградського історико-краєзнавчого музею, як нагадування про славетне минуле нашого міста і держави, як пам'ять про тих, хто творив історію авіації та виховував нові покоління пілотів.

Література

1. Історія авіаційної школи : як в Павлограді готували майбутніх пілотів. URL: <https://www.0569.com.ua/news/3910327/istoria-aviacijnoi-skoli-ak-v-pavlogradi-gotuvali-majbutnih-pilotiv>

2. 8-ма авіаційна школа льотчиків у Павлограді (1953–1959) URL: <https://pavlogradnow.online/video/8-ma-aviacijna-shkola-lotchykiv-u-pavlogradi-1953-1959/>

3. Навчальні заклади Радянського Союзу, які готували військових льотчиків URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

КЛЮЧОВІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ГОНЧАРНОЇ ПЕРСОНАЛІЇ ІВАНА БІЛИКА

Ликова О.Г.

Білик Іван Архипович (26.11.1910–28.12.1999) – видатний опішнянський гончар, якого дослідники називали патріархом сучасної української кераміки [1]. Його творчість, ще за життя майстра, здобула славу визначного явища вітчизняного мистецтва, що дало можливість майстрові отримати численні відзнаки, премії, дипломи тощо.

Не зважаючи на наявність ряду публікацій, присвячених персоналії Івана Білика, в українській періодичній і науковій літературі немає вичерпної інформації ні про самого гончаря, ні про його творчу спадщину. Автори наявних студій робили акценти або ж на загальних біографічних фактах, або згадували ім'я майстра, описуючи різні виславки та діяльність опішнянського заводу «Художній керамік».

У даній публікації окреслю події, які стали визначальними у формуванні Івана Білика як гончаря.

Не зважаючи на те, що Іван Білик народився в родині, яка була пов'язана з гончарством опосередковано, хист до ліплення у хлопчика проявився ще з малих років і батько навіть хотів віддати його навчатися до місцевих гончарів. Однак, через смерть батька, хлопець почав навчатися гончарювати в різних місцях значно пізніше. Доля посміхнулася до нього лише 1925 року, коли його дядько, відомий хижняківський гончар Яків Пічка, забрав хлопця до себе на навчання. Цей період Іван Білик згадує з вдячністю й теплими словами. Дядько добре ставився до племінника ще й навчив його усьому, що знав сам.

Влітку 1927 року Іванові Білику знову пощастило – його запросили в майстерню при Опішнянській керамічній школі, якою керував Іван Бойченко, де хлопець продовжив удосконалювати свої навички гончарювання.

1930 року Івана Білика забрали в армію, де він тяжко захворів і переніс кілька складних операцій, у результаті чого був списаний із військової служби. Повернувшись додому, пішов працювати в опішнянський завод «Художній керамік» гончарем, оскільки глина не відпускала думки Івана Білика. Не минула його й війна (хоча й був непридатний до служби). 1943 року Івана Білика забрали на фронт. Воював постійно в штурмовій бригаді. Отримавши кілька поранень (останнє потягло за собою інвалідність) тривалий час лікувався. Саме під час відновлення після операцій Іван Архипович знову почав ліпити своїх «звірів» із глини. Йому навіть у госпіталі робили

замовлення, що сприяло остаточному утвердженню думки присвятити своє життя гончаруванню.

Повернувшись додому восени 1946 року Іван Білик повернувся також на роботу в опішненський завод «Художній керамік», звідки вийшов на пенсію 1984 року. Навіть вийшовши на заслужений відпочинок, досить довго продовжував ходити на роботу.

Іван Білик майже все робив сам – формував вироби на крузі й виліплював вручну, декорував ангобами й наліпленими орнаментами, покривав поливами. Майстер виготовляв різний традиційний глиняний посуд. Проте його стихією була скульптура малих форм – леви, барани, коні, бики. Він навіть на засіданнях Художньої ради заводу «Художній керамік» неодноразово стверджував, що є автором зооморфної посудини «Лев» [5, арк. 4]. Прикметно, що в найбільшій персональній колекції кераміки Івана Білика, яка нині сформована в Національному музеї-заповіднику українського гончарства (близько 300 предметів) [2], скульптури левів становлять третину всіх наявних зооморфних посудних форм.

На думку дослідників, підйом активності творчого процесу в будь-якому населеному пункті співпадає «з часом активної діяльності в ньому певної групи майстрів чи окремої харизматичної особистості, зусиль яких, на жаль, не успадковували їхні наступники, а тому поступ так і завершався через декілька років інерційного руху після відходу ініціаторів» [4, с. 87]. В Опішному наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років таким рушієм творчого спалаху став відомий син видатного гончаря із села Жорнище (Вінниччина), мистецтвознавець Петро Ганжа. Він кілька років працював на заводі «Художній керамік» головним художником (1968–1972). За його ініціативи першого травня 1970 року на цьому заводі була утворена художньо-експериментальна творча лабораторія.

Майстри для роботи в лабораторії були відібрані з кращих гончарів заводу. Вони набули статусу «творчий майстер» і мали працювати «над відновленням та вдосконаленням традицій форми та розпису в опішнянській кераміці, створювали власні формотворчі та орнаментальні композиції». Праця творчого майстра відрізнялася від роботи простого гончаря – він мав можливість експериментувати з глиною, норма була меншою, надавався додатковий «творчий день». Одним з перших до складу лабораторії було зараховано й Івана Білика, про що неодноразово писали дослідники: «До творчої лабораторії П. Ганжа запросив найздібніших гончарів і майстрів іграшки та розпису: І. Білика, О. Селюченко, Г. Пошивайла, В. Біляка, В. Омеляненка, Г. Киричка – гордість Опішні середини ХХ століття» [3, с. 16]. Оскільки гончар

був здібним і творчим до часу роботи в лабораторії, то ставши творчим майстром він лише удосконалювався. Саме робота в цій лабораторії стала вагомим фактором, що сприяв творчому розвитку майстерності опішненського гончаря.

У 1969–1971 роках головний художник заводу «Художній керамік» Петро Ганжа ініціював прийом місцевих майстрів до Спілки художників України, заснованої в жовтні 1938 року. Провідна роль у створенні полтавського осередку, створеного наприкінці листопада 1970 року, належить саме Петрові Ганжі і його «опішнянській команді». 1970 року до Спілки художників України з Опішного було прийнято Петра Ганжу, Івана і В'ячеслава Біликів, Василя Біляка, Гаврила Пошивайла, Олександру Селюченко й Володимира Нікітченка.

Робота в лабораторії та членство у Спілці художників України вимагали участі у виставках, що диктувало потребу урізноманітнення виробів, набуття авторського почерку. У виставках народного мистецтва Іван Архипович почав брати участь ще з кінця 1940-х років, а з 1970-х років – значно активізував цей процес. За свого життя майстер був експонентом на понад 90 виставках народного мистецтва. Гончар неодноразово ставав лауреатом престижних республіканських і всесоюзних виставок декоративно-прикладного мистецтва, конкурсів, фестивалів. Майже на всіх із них представлені твори відзначалися нагородами. Згодом його роботи почали експонуватися на міжнародних виставках у Бельгії, Канаді, Японії, Болгарії, Югославії, Польщі, Угорщині, Франції, Нідерландах, США, Норвегії, Великобританії та інших країнах світу. 1971 року до гончаря прийшло всесвітнє визнання завдяки образу «лева»: уперше з-поміж українських народних майстрів гончар на міжнародному бієнале у Фаєнце (Італія) його твір «Лев з вухами» відзначено дипломом лауреата.

Отже, Іван Білик був одним із провідних гончарів Опішного ХХ століття. Він пройшов складний життєвий шлях, проте завжди залишався вірним своїм вподобанням і переконанням, а гончарювання стало головним у його житті завдяки різним подіям. На формування творчої особистості Івана Архиповича вплинули різні фактори, проте, на мою думку, ключовим стала робота в художньо-експериментальній творчій лабораторії на посаді творчого майстра, яка стимулювала до експериментів і нових пошуків у гончаротворенні. Його спадок – визначне явище української культури загалом і гончарства зокрема. Це підтверджують і чисельні відзнаки, нагороди й почесні звання, якими було відзначено майстра за життя.

Література

1. Данилейко Володимир. Патріарх гончарного круга / Володимир Данилейко // Народне мистецтво. – 2000. – № 1-2. – С. 17.
2. Інвентарні книги // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.
3. Клименко Олена та ін. Кераміка Опішні / Олена Клименко, Наталя Мішутіна // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 2. – С. 30-31.
4. Пошивайло Олесь. Вершинне явище українського гончарства / Олесь Пошивайло // Опішнянська мальована миска другої половини XIX – початку XX століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі). – Опішне : Українське Народознавство, 2010. – С. 50-261.
5. Протоколи засідання художественного совета 22 марта – 1 декабря 1977 // Державний архів Полтавської області. – Ф. 9042. – Оп. 1. – Спр. 196. – 7.

МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ ЯК КОМУНІКАЦІЙНА СИСТЕМА: ПРОСТІР СЕНСІВ І ВЗАЄМОДІЇ

Маньковська Р.В.

У сучасних умовах трансформації соціокультурного простору та активного розвитку комунікаційних технологій особливої актуальності набуває осмислення музею як комунікаційного інституту. Музейна експозиція у цьому контексті постає не лише як форма репрезентації культурної спадщини, а як складна система передачі та інтерпретації смислів. Вона забезпечує взаємодію між музейним предметом і відвідувачем, формуючи умови для діалогу, пізнання та емоційного переживання. Сучасні підходи до музеології акцентують увагу на ролі аудиторії як активного учасника комунікаційного процесу. У зв'язку з цим актуалізується необхідність дослідження музейної експозиції як простору сенсів і взаємодії, що визначає ефективність функціонування музею в суспільстві.

Специфічною формою музейної комунікації виступає експозиція, за допомогою якої відвідувач вступає у взаємодію з музейним предметом та інтерпретує його змістові характеристики. Як зазначає австрійський музеолог Ф. Вайдахер, «теорія музейної комунікації досліджує та пояснює загальні та особливі засади поширення змісту музейних фондів серед суспільства» [1, с. 174]. Учений підкреслює, що музейна комунікація реалізується через експонування й інтерпретацію

автентичних пам'яток, а її ключовим завданням є забезпечення доступу суспільства до музейних колекцій, які збережені, систематизовані та науково опрацьовані музейними фахівцями [1, с. 177–182].

Варто наголосити, що взаємодія відвідувача з музеєм має комплексний характер і відбувається не лише через огляд експозиції, а й через комунікацію зі співробітниками, ознайомлення з музейними публікаціями, участь у культурно-освітніх заходах. У цьому процесі відвідувач не лише сприймає інформацію, а й інтерпретує її відповідно до власних пізнавальних, естетичних та освітніх потреб. Водночас важливим є і зворотний комунікаційний зв'язок, який проявляється у вивченні мотивації відвідування музею, аналізі емоційного та інтелектуального впливу експозиції, а також у дослідженні поведінкових характеристик аудиторії (частоти відвідувань, зацікавленості, рівня залученості тощо). Комунікацію між музеєм і відвідувачем доцільно розглядати як безпосередню (контакт у просторі експозиції, екскурсійна діяльність) та опосередковану (через медіа, цифрові ресурси, друковану продукцію). Водночас, як підкреслював чеський музеолог З. Странський, ефективність музейної комунікації залежить від забезпечення широкого доступу суспільства до музейних колекцій і здатності аудиторії до їх осмислення та засвоєння [1, с. 181].

Ефективність експозиційної діяльності значною мірою визначається рівнем дослідження музейної аудиторії. Для досягнення комунікативної результативності музейникам необхідно враховувати соціально-демографічні характеристики відвідувачів, рівень їх підготовки, культурні запити та інтереси. У сучасному музеєзнавстві умовно виокремлюють три основні категорії аудиторії: дослідники, які використовують музейні фонди та бібліотечні ресурси у науковій діяльності; освітньо-навчальна аудиторія, що звертається до музею з пізнавальною метою; а також відвідувачі, для яких музей виступає формою культурного дозвілля.

Проблематика взаємодії музею та аудиторії перебуває у центрі сучасних музеєзнавчих досліджень. Зокрема, вона активно обговорювалася у 2014 р. на Першій європейській конференції з дослідження та оцінки музейної аудиторії в Берліні. Для України це питання також є актуальним, про що свідчать результати соціологічних досліджень, проведених у різні роки провідними науковими установами та музеями. Перші опитування проводили в 2010 р. Київський інститут проблем управління ім. Горшеніна з теми «Музеї України» [5], 2012 р. у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків в межах реалізації проекту «Цей неясний суб'єкт бажання» фахівцями Київського міжнародного інституту соціології[4], у 2014 р. на кафедрі

документознавства і музейної справи Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки в Луцьку проведено соціологічне дослідження «Музей і суспільство» [3, С. 217]. Узагальнення цих досліджень дає підстави стверджувати про поступове зростання інтересу суспільства до музеїв і сприйняття експозиції як інтелектуального простору розвитку. Водночас це актуалізує необхідність упровадження сучасних комунікативних стратегій, орієнтованих на поглиблення діалогу між музеєм і відвідувачем, використання цифрових технологій, розвитку партнерських ініціатив, залучення волонтерських спільнот.

Важливу роль у формуванні ефективної музейної комунікації відіграє музейна педагогіка як міждисциплінарна галузь знань, що забезпечує інтеграцію музейного середовища у процес виховання та розвитку особистості [6]. Її основним завданням є створення умов для занурення відвідувача у спеціально організований предметно-просторовий контекст, який включає пам'ятки історії, культури, мистецтва та природи. У цьому контексті музейна комунікація постає як процес передачі культурних смислів через музейний предмет і їх активного осмислення відвідувачем. Взаємозв'язок музейної комунікації та музейної педагогіки реалізується через експозиційно-виставкову діяльність, освітні програми, тематичні екскурсії, лекторії, діяльність музейних клубів і просвітницьких ініціатив. В Україні музейна педагогіка поступово утверджується як важливий компонент освітнього простору, особливо у роботі з дітьми та молоддю [2].

Сучасні виклики зумовлюють необхідність пошуку інноваційних форм музейної комунікації. З метою залучення нових аудиторій музеї активно впроваджують креативні формати взаємодії, серед яких особливе місце посідають культурні акції («Ніч музеїв»), театралізовані та інтерактивні екскурсії, міждисциплінарні мистецькі проекти, цифрові платформи та мультимедійні рішення. Такі практики сприяють трансформації традиційної моделі музейної комунікації у відкриту, діалогічну та інтерактивну систему.

Таким чином, музейна експозиція постає як складна багаторівнева комунікаційна система, у межах якої відбувається не лише трансляція культурної інформації, а й формування смислів через активну взаємодію між музеєм і відвідувачем. Її ефективність визначається здатністю інтегрувати науково-інтерпретаційний, педагогічний та комунікативний потенціали, забезпечуючи доступність і актуальність культурного контенту для різних соціальних груп. У сучасних умовах цифровізації та глобалізації музейна експозиція трансформується у динамічний простір комунікації, що поєднує традиційні та інноваційні форми взаємодії. Це, своєю чергою, підсилює роль музею як активного

суб'єкта соціокультурних процесів, здатного впливати на формування культурної ідентичності, суспільної свідомості та ціннісних орієнтацій. Відтак подальший розвиток музейної експозиції як комунікаційної системи потребує системного підходу, міждисциплінарних досліджень і впровадження новітніх технологій, що забезпечать її відповідність запитам сучасного суспільства.

Література

1. Вайдахер Ф. Загальна музеологія. Посібник. Львів: Літопис, 2005. 632 с.

2. Капустіна Н. І. Деякі аспекти роботи з музейною аудиторією (з досвіду роботи Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького) // Сучасний музей: між скарбницею та підприємством. Матеріали Міжнародної конференції 8 жовтня 2006 р., м. Чернівці. Львів, 2008. С. 99–102; Щербак Д. Становлення і розвиток музейної педагогіки в Україні // Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи: збірник наукових праць. Вип. 1. К. – Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2009. 231 с.

3. Маньковська Р. В. Музеї України в інформаційному просторі: досвід та перспективи // Історія України. Маловідомі імена, події, факти. Вип. 11. К., 2000. С. 217.

4. Рудик Г. «Музейна людина»: колективний портрет українців, які відвідують музеї // Історична правда. 2013. 15 липня. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2013/07/15/130138/>

5. Соціологічне опитування «Музеї України» [Електронний ресурс] // Дніпропетровський національний історичний музей імені Д. Яворницького. URL: <http://museum.dp.ua/news0254.html>.

6. Щербак Д. Становлення і розвиток музейної педагогіки в Україні // Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи: збірник наукових праць. Вип. 1. К. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2009. 231 с.

МУЗЕЙ УКРАЇНИ – ЗБІРКА П.П. ПОТОЦЬКОГО

Мельник В.В.

Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет і Рада Народних Комісарів УРСР у 1926 р. визнали Києво-Печерську Лавру історико-культурним державним Заповідником. Всі архітектурні та історичні пам'ятки взяті під охорону держави, перетворивши його на «Всеукраїнське музейне містечко». Це був перспективний нау-

ково-освітній заклад. Очолив його Петро Курінний, енергійний археолог, музейник.

Всеукраїнське музейне містечко утворилось внаслідок одержання українських сховищ, задовго до переїзду столиці, що супроводжувалося масовим знищенням святинь Золотоверхого Києва. Відтак музейники мали досить багато часу для порятунку національно-культурних цінностей на Київщині й самому місті.

У червні 1926 р. Наркомос проводив переговори з Павлом Платоновичем Потоцьким про перевезення його збірки до Києва. Наркомос зобов'язався надати йому приміщення в Києві.

Заступник Наркома освіти Ряппо, заступник завідувача Укрнаукою Баланін і завідувач адміністративним управлінням Ліщинський запропонувати таку комбінацію:

«Оскільки найбільш придатним для цього місцем у Києві є Лаврське музейне містечко, НКО пропонує Вам негайно підготувати потрібне приміщення, бо незабаром колекція та бібліотека Потоцького будуть перевезені до Києва».

Зібрання було перевезено з Ленінграда і розміщено в корпусі Лаврського заповідника, де раніше проживали митрополичі співаки. Його залишили охоронцем музею.

Як розповів сам Потоцький про передання збірки.

«Народному Комиссару Просвещения Украинской Советской Социалистической Республики (А.Я. Шумскому).

Заявление

Гражданина Потоцкого Павла Платоновича ...

- 28 апреля сего года председатель Наркомпроса тов. Астерман М.Л. заключил со мной договор, обуславливающий передачу моего научно-художественного собрания Украинскому правительству в лице его Народного Комиссариата Просвещения.

Пункт 9-го договора предусматривает утверждение его Советом Народных Комиссаров У.С.С.Р. Тов. Амстерман заверил меня при тов. Ерецом и правозащитнике тов. Гуценко, что в начале Мая с.г. он вышлет мне, как утвержденный Советом Народных Комиссаров договор, так и удостоверение о зачислении меня на службу с содержанием в размере полной ставки штатного профессора ВУЗ, согласно с п. 5-м договора. Ввиду этого я согласился на его предложение немедленно приступить к укладке Собрания, дабы подготовить его к перевозке в благоприятное еще для этого время.

Началась самая усиленная в этом направлении работа. Однако я, несмотря на неоднократное обращение как к Вам, так и тов. Яворскому выслать мне утвержденный договор и удостоверение о зачислении

меня на службу по настоящее время просимых документов не получил. Мало того – на все мои письма и телеграммы об высылке мне этих документов я ни разу не получил ответа. Утвержденный договор слишком важен для меня как гарантия исполнения условий передачи моего Собрания, почему я и сообщал Вам неоднократно и ныне вынужден заявить, что не имея утвержденного договора, я не могу вывезти из Ленинграда моего Собрания в Киев. Ныне вновь прошу Вас вручить этот документ, как и зачисление меня на службу тов. Ерецкому для передачи их мне. Ввиду поступления моего на службу в Наркомпрос Украины я был снят с занимаемой мной здесь должности в Ленинградском отделении Главнауки и не получая от Вас удостоверения о зачислении меня на службу, остался в неопределенном положении.

13 октября с.г. я получил переводом 1195 р. 35 коп., которые я считаю присланы мне в счет следуемой мне субсидии согласно постановления коллегии от 24 мая с.г. (1500 р.). что касается содержания, то таковое выслано мне по 180 руб. в месяц, а по договору мне следует получить содержания в размере полной ставки штатного профессора ВУЗ. Подписывая договор, я считал, что обе стороны будут выполнять его. Я с своей стороны дал все и значительно больше того, что обещал, оказал большое содействие в подготовке собрания к его перевозке. Не моя вина и не тов. Ерецкого, сделавшего все, что было в его силах, что упущено благоприятное время для перевозки собрания и что оно по настоящее время находится в Ленинграде в неопределенном положении. Неподготовленность помещения, назначенного в Лавре еще в мае с.г. еще более ухудшает положение Собрания.

Вам виднее, где причина создавшегося неблагоприятного положения. Я же еще раз прошу Вас о зачислении меня на службу согласно п. 5-го договора с одержания размера полной ставки штатного профессора ВУЗ.

Прошу также сообщить тов. Ерецкому Ваше решение на предложение гр. Дашкова приобрести у него рукописи и графику согласно представленной Вам описи.

Павел Потоцкий.

Ноябрь 1-го 1926 р.».

11 листопада 1926 р. Павло Платонович надіслав телеграму:

«Харьков Наркомпрос Шумскому жду от Вас утвержденного договора или Вашего письменного подтверждения об утверждении полностью договора Советом Народных Комиссаров. Вывоз собрания задерживаю до получения документов - Потоцкий».

«Спешно. Народному Комиссариату Просвещения Украинской Советской Социалистической Республики (А.Я. Шумскому)

Заявление

В дополнение телеграммы от 11 ноября.

5 ноября с.г. тов. Ерецкий лично передал Вам мое заявление о вручении ему Ерецкому утвержденного договора для передачи его мне. Однако я такого от Вас и в этот раз не получил; а между тем я несколько раз просил о высылке мне утвержденного договора и уже полгода ожидаю его. Причем не имея даже, объяснения причины, почему таковой не высылается. Не имея в руках утвержденного договора, я не могу считать, что наш договор утвержден Советом Народного Комиссариата и что условия на которых передается мое собрание, изложенное в нашем договоре, приняты. Т. п.п. 9-й нашего договора гласит: «Договор этот вступает в силу по утверждении его Советом Народного Комиссариата». Почему в будущем можно предвидеть ряд недоразумений, правонарушений, неприятностей и т.п. А между тем на предложенных Вам условиях Государственный русский музей и высшее над ним учреждения охотно принимали мое собрание, находя мои условия целесообразными, а касающиеся меня и семьи моей весьма умеренными. Ваш представитель Астерман заверил меня, что утверждение не встретит препятствий и обещал мне еще в мае с.г. выслать утвержденный договор. После этого Вам нужны были некоторые дополнительные сведения – я их немедленно представил, но тем не менее утвержденного договора не получил. Я полагал, что мое последнее заявление, лично переданное Вам тов. Ерецким, будет удовлетворено и тов. Ерецкий привезет мне утвержденный договор – но это оправдалось и без объяснение причин. Вот почему 11 ноября я Вам телеграфировал. Жду от Вас утвержденного договора или вашего письменного утверждения об утверждении полностью договора Советом Народного Комиссариата. Вывоз собрания задерживается до получения документа. – Потоцкий».

Таким образом вывоз собрания задерживается за неполучением утвержденного договора или Вашего письменного формального подтверждения, что наш договор полностью утвержден Советом Народного Комиссариата. Павел Потоцкий. 11 ноября 1926 г.

П. Потоцкий одержав документ:

«Квітня 22 дня 1927 р.

Дійсно по 1 січня 1928 р.

Посвідчення цим Народний Комісаріат Освіти УСРР посвідчує, що громадянин Павло Платонович Потоцький дійсно знаходиться на посаді вченого охоронця бібліотеки та колекцій, які придбав у нього НКО УСРР в 1926 р.

На території Всеукраїнського музейного містечка під науковим доглядом Української Академії Наук громадянинові П.П. Потоцькому

Наркомом УСРР видається на цій посаді щомісячне утримання в розмірі 180 крб. Заступник Наркомосвіти (Приходько).

Зав. Укрнаукою Яворський

Зав. Адм. Укр. Рогозний».

В збірці, (яка створювалась на протязі 40 років) нараховувалось до 17 тис. томів, 15 тис. гравюр і літографій, більше 300 картин по історії воєн. Велика підбірка західно-європейських видавництв 17-19 ст. по історії України, види, карти України, особисті речі, малюнки Т.Г. Шевченка.

Доля його надзвичайно драматична. Він став музейником, зібрав кошовну колекцію. Потоцький всю цю збірку в 1926 р. передав Наркомпросу України. Його залишили охоронцем музею. Збірка П.П. Потоцького отримала офіційну назву «Музей України».

Таким чином проєкт, за яким збірку Потоцького думали розташувати в Музеї мистецтв УАН, відпав остаточно. До однієї з частин ліквідованого на той час Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка її приєднали згодом, на багато пізніше. Поки ж що погодилися на тому, що на основі збірок Потоцького засновано Музей України, які з Ленінграда перевезено до Лаври. Так в історії українського музеєзнавства ім'я колекціонера Потоцького опинилося поруч славних імен Василя Тарновського, Богдана й Варвари Ханенків, Терещінків, Скаржинської та інших їхніх приватних колекцій.

П.П. Потоцький (1857-1938) генерал від артилерії. В 1896 р. організував перший в Росії музей при військовій частині. Член ради Полтавської вченої архівної комісії, один із засновників військово-історичної спілки, член її ради, член Ленінградської спілки дослідників української історії, літератури та мови. Спеціаліст по історії артилерії, автор 16 книг.

Павло Платонович помер 27 серпня 1938 р. в Лук'янівці і був похований під тюремною брамою після знущань у віці 81 рік. Його друга дружина Єлизавета Денисівна та її сестра Любов Денисівна Давидови, онуки Героя 1812 р., 5 жовтня 1938 р. були розстріляні. Збірку Потоцького було вилучено й «передано у прибуток держави». Фактично розікрали.

Розстріляних чи померлих під час слідства закопували на території Лук'янівського кладовища та відвозили до Биківні.

Директором Всеукраїнського музейного містечка був Петро Курінний, енергійний археолог, музейник. А як же склалася його доля?

Курінний Петро Петрович (04.05.1894 р. Умань – 25.11.1972 р. Мюнхен) – археолог, історик і син адвоката, член одеської громади, учень і товариш Д. Щербанівського. Член та секретар істори-

чно-етнографічного гуртка при університеті Святого Володимира 1915 р. Закінчив історико-філологічний факультет Святого Володимира, осінь 1917 р.

Учень Довнар Запольського М.В. Один з фундаторів і член ЦК охорони пам'яток старовини і мистецтва на Україні 1917 р. 1918 викладач історії та географії Уманської класичної урядової гімназії, а з заснуванням Першої української громадської гімназії ім. Б. Грінченка його призначено на її викладача, а потім директора (голова президії, завідувач історичним музеєм Уманщини). 1918 р. на північ від Умані виявив Білогрудівську культуру (Козловська Валерія. Провідник по археологічному відділу Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка у Києві. (К. 1928) С. 24). 1924 передав музей Безвенглінському, а школу – Палаяничці. За рекомендацією Ол. Новицького та М. Біляшівського викликаний до Києва, де був обраний на дійсного члена ВУАК, з 27 квітня 1924 р. директор Лаврського музею, з 1926 – Всеукраїнського музейного містечка, де було розвинуто широкі наукові дослідження. Внаслідок перевірки комісією ЦК за «отсутствие классового подхода в научной деятельности, увлечение старинной и непонимание процесса нового социального музейного строительства» підданий різкій критиці (Гришин Ан. Відомості про співробітників Заповідника (2002 с. 52). Уночі проти 25 лютого 1933 р. арештований. 8 березня написав заяву:

«Бажаючи цілковито і щиро розібратися в усій моїй попередній контрреволюційній діяльності проти пролетарської революції та радянського будівництва, повідомляю, що усю свою попередню контрреволюційну діяльність вважаю за помилкову й цілковито засуджую (ЩАГО Укр. ф. 263, оп. 1). З приводу його докладних зізнань написано: «Протокол неполный. Полной искренности нет. Смазывает целый ряд моментов практической работы организации. Работу организации рисует как вредительство на культурном фронте».

За Постановою Президії ВУАН від 5 травня 1933 р. звільнений з роботи, «зважаючи на те, що з 23.02. ц.р. не виконує обов'язків наукового співробітника» - 11 травня було прийнято Постанову:

«Я, уполномоченный 2-го отделения СПО-КООГПУ Ямпольский, рассмотрел дело № 3391 по обвинению гр-на Курино́го Петра Петровича, по ст.ст. 54-11 и, приняв во внимание, что дело требует дополнительных следственных действий, что 2-х месячный срок, предусмотренный УПК, истек, что нахождение Курино́го на свободе дальнейшему ведению следствия не помешает, а посему постановил:

Избранную в отношении Курино́го П.П. меру пресечения – содержание под стражей отменить, освободив его под подписку о явке» (під-

писали: уповноважений СПО Ямпольський, згоден: нач. 2 відділення СПО Гольдман, затветджую: заст. нач. КООГПУ і нач. СПО Чердак) після чого було вирішено слідчу справу направити облпрокуророві на припинення, після чого справу здати до архіву. 16 липня 1934 р.». «Гр. Куринного П.П. от отобранной у него подписки о невыезде освободить».

Він був позбавлений права працювати за фахом, викладати та друкувати. Працював як економіст геол. партії з відводу шахтних вод у рудниках Кривого Рогу, складання кадастру малих річок України, кодексу глиняних покладів України й проектування «Великого Києва» у перспективі трьох п'ятирічок.

17 квітня 1935 р. одержав довідку за підписом помічника облпрокурора по спецсправах Київської облпрокуратури Космана: «Видано цю гр-ну Курінному Петру Петровичу в тому що справа № 3391 про звинувачення його за 54-11 арт. КК УССР – прикорочена на підставі 2 ч. 197 арт. КПК».

З листопада 1933 р. до грудня 1941 р. мешкав на вул. Гершуні, 46, у серпні-грудні 1941 р. – на Лисій горі, з 4 січня 1942 р. до 10 жовтня 1943 р. – на Мало-Володимирській, 46. 1943 емігрував до Німеччині, де став одним із фундаторів УВАН Надзвичайний (4 лютого 1946), Звичайний (15 листопада 1949 р.) професор УВУ. Дійсний член НТШ (13 червня 1947). З липня 1954 р. член асамблеї інституту вивчення історії й культури ССРСР у Мюнхені. У 1954-61 очолював українську редакцію Інституту, що видав 17 томів «Українських збірників» (1954-60) та низку монографій. Похований у Мюнхені. Вальдфрідгоф. Архів в УВАН.

Література

1. Білокінь С. Курінний П.П. Вчені Інституту історії України: бібліографічний довідник. К. 1998. С. 170-172.
2. Український музей. Зб. 1. К. С. 214. Текст постанови ВУЦВК та РНК УСРР. С. 213-214.
3. Курінний П. Історія археологічного знання. С. 110-111.
4. Пор: Музей – збірка П.П. Потоцького / Уся Київщина на 1928 р. Довідна книга. К. Пролет. Правда. 1928. С. 185.
5. Київ: Провідник / за ред. Фед. Ернста. К. ВУАН. 1930. С. 533-534.
6. ЦДАВОВ України. Ф. 166. Оп. 11. № 524. Арк. 14.
7. Так само. Арк. 19.
8. Так само. Арк. 17.
9. Так само. Арк. 11-12.
10. Так само. Арк. 14.

ПЕРСОНАЛІЇ ОПІШНЕНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА: АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ

Метка Л.О.

В останні десятиліття в Україні зафіксовано збільшення кількості публіцистичних, науково-популярних і наукових праць, де міститься інформація про персоналії українського гончарства, зокрема опішнянського. Це, на мою думку, зумовлено зростанням суспільного інтересу до вивчення матеріальної й духовної культури власного народу, одним із найприкметніших явищ якої гончарство. Так як Опішне – один із найвизначніших осередків гончарного промислу, який успішно розвивається й у наш час, керамологи присвячують багато праць дослідженню саме гончарного промислу цього осередку. Актуальним в наш час є питання персоналізації гончарства.

Серед низки українських науковців, які вивчають вітчизняне гончарство в цілому і гончарство Опішного зокрема, відносно питання персоналій, варто виділити ім'я київської мистецтвознавиці Олени Клименко. Вона постійно вводить до наукового обігу біографічні дані гончарів, малювальниць і майстрів глиняної іграшки Опішного. Послужний список праць Олени Клименко з означеного питання, не важко знайти в Гончарській книгозбірні України. А нещодавно світ побачила її монографія «Гончарне мистецтво Опішного в контексті розвитку української кераміки другої половини XVII – початку XXI століття» де в додатках подано короткі статті, написані на основі власних польових матеріалів, про кілька сотень представників гончарного промислу осередку [2]. Подібні матеріали Олени Клименко, вміщені й в останніх виданнях Музею гончарства, а саме в монографіях «Мотрона Назарчук: життя і творчість» Віктора Міщанина, «Гончарство Опішного в іменах його майстрів» і в альбомі-монографії «Лауреати національної премії України імені Тараса Шевченка: Василь Омеляненко» Людмили Меткої [6, 3, 4]. Зі стислою інформацією про кілька десятків гончарів, малювальниць і майстрів глиняної іграшки Опішного можна ознайомитися і в раніше опублікованих статтях полтавського мистецтвознавця Віталія Ханка з енциклопедичних видань [8, 9].

Проте ці статті губляться серед основних тем, яким присвячені названі вище праці. На мою думку, їх варто об'єднати в одному виданні, при цьому узгодити подану в них інформацію з матеріалами польових керамологічних досліджень, які проводили співробітники Музею гончарства упродовж усього періоду функціонування установи, обстежуючи в польових умовах гончарний промисел Опішного. Зокрема йдеться про експедиційні звіти, які зберігаються в Національному

архіві українського гончарства. Це більш ніж 300 одиниць зберігання зі значним масивом фото, відео та аудіо матеріалами, польовими зошитами, експедиційними щоденниками, анкетами запитальників, особистими документами носіїв гончарської культури [1, 5, 7].

Об'єднати в одному виданні опубліковану інформацію про персоналії опішненського гончарства, перевірити її, уточнити, доповнити, проілюструвати, наразі є одним із пріоритетних завдань Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, в цілому, і авторки даної статті, зокрема. А наявність потужної бази джерел і літератури робить можливим укладання «Ілюстрованого словника гончарів, малювальниць і майстрів іграшки Опішного». У словнику буде подано відомості про гончарів, які жили і працювали в часовому проміжку від другої половини XIX століття до наших днів, починаючи з кустарів і закінчуючи тими майстрами, які працювали і продовжують працювати на у гончарних підприємствах Опішного, в громадських і приватних майстернях у наш час. До усіх статей про майстрів, окрім загальних даних: прізвище, ім'я, по батькові, дати народження і смерті, місце народження і смерті, буде подано життєпис, родовід, асортимент виробів, місця зберігання творів і експонування на виставках, бібліографію праць, де зустрічається згадка про того чи іншого майстра. Наприкінці статей буде опубліковано відомості про тих, хто надавав інформацію. Кожну статтю, по можливості, буде проілюстровано особистими фотопортретами гончарів, малювальниць чи майстрів іграшки, фотографіями їхніх родин і авторських творів, які зберігаються в колекціях українських музеїв, зокрема Національного музею-заповідника українського гончарства. Зважаючи на те, що гончарству Опішного не присвячено ще окремого альбом-каталога, ілюстративна частина словника буде вкрай необхідною як для вчених-керамологів, так і для пересічних українців, передусім жителів Опішного, серед родичів яких, майже в кожній родині, можна знайти від одного до кількох десятків осіб, причетних до гончарного промислу Опішного.

В НАУГ є ще велика кількість відомостей про гончарство Опішного, які потрапили сюди при різних обставинах – передачі фото, документів від приватних осіб і науковців інших установ, надходження друкованої продукції з виставок, різноманітних мистецьких заходів тощо. Всі ці матеріали ще чекають ретельного вивчення й аналізу. На ретельне опрацювання заслуговують дисертації та додатки до них таких вчених-керамологів як Юрій Лашук, Олесь Пошивайло, Олена Клименко, Олег Белько, Людмила Овчаренко, Лариса Гавриш, де вони подавали інформацію про опішнянських гончарів. На даний час, цих

матеріалів достатньо для узагальнення відомостей і якомога повнішого представлення в окремому виданні. Необхідно об'єднати їх з уже опублікованими даними в пресі, періодиці, енциклопедичних словниках наукових і науково-популярних статтях про гончарство Опішного і його майстрів – носіїв гончарської культури.

Зважаючи на все вищесказане, вивчення персоналій опішненського гончарства є одним із пріоритетних напрямків діяльності Національного музею-заповідника українського гончарства, що гармоніює із загальною концепцією діяльності закладу.

Література

1. Гринь Н., Ібрагімова Н., Панасюк С., Яценко М. Звіти етнографічних експедицій. Опішне (2009–2013) // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп. 2. – Од.зб. 113, 115, 116, 118, 122, 123, 127, 127, 129–132, 142, 146, 147, 150, 151, 153, 159, 190–193, 195, 238 – 132.
2. Клименко О. Гончарне мистецтво Опішного в контексті розвитку української кераміки другої половини XVII – початку XXI століття. – Опішне : Українське Народознавство, 2026. – 760 с. : іл.
3. Лауреати національної премії України імені Тараса Шевченка: Василь Омеляненко: Альбом-монографія / авторка-упорядниця Людмила Метка. – Опішне: Українське Народознавство. – 634 с.: іл.
4. Метка Л.О. Гончарство Опішного в іменах його майстрів. – Опішне : Українське Народознавство, 2019. – 640 с. : іл.
5. Метка Л. Звіти керамологічних експедицій. Опішне (2013–2016) // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.2. – Од.зб. 135, 136, 159–186, 201–214, 232–237.
6. Міщанин В.Д. Мотрона Назарчук : життя і творчість. – Опішне : Українське Народознавство, 2019. – 1048 с.
7. Науковий проект «Гончарство Опішного в іменах його майстрів». [Виконавці Визір Н., Гейко А., Заїка Т., Кульбака В., Ликова О., Литвиненко С., Метка Л., Міщанин В., Овчаренко Л., Пошивайло Б., Солов'ян Т., Троцька В., Ібрагімова (Харченко) Н., Щербань А., Щербань О., Яценко М.] Опішне. 2008 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.2. – Од.зб. 93, 95–100, 110, 111, 146.

8. Полтавіка. Полтавська енциклопедія: У 12-ти т. // Гол. ред. Білоусько О.А. – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2014. – Т. 9. Образотворче і декоративне мистецтво. – Кн. 1 : А–Л.– 755 с. іл.; Кн. 2: М–Я. – 864 с., іл.

9. Ханко Віталій. Енциклопедія мистецтва Полтавщини: У 2-х т. – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2015. – Т.1: А–Л. – 503 с.; Т.2: М–Я. – 436 с.

КОРОЛЬОВ – МРІЙНИК ВСЕЛЕНСЬКОГО МАСШТАБУ

Місяць Н.К.

С.П. Корольов мріяв, мислив і діяв масштабно, досягаючи реалізації своїх мрій. Найбільшим космічним проектом С.П. Корольова був марсіанський проєкт і політ до Сонця [1]. Ідея міжпланетного польоту захопила Корольова після знайомства з працями Ціолковського. Він уявляв такий політ на ракетоплані з використанням реактивної сили двигуна (за Ціолковським) та підйомної сили крила (за Жуковським). У липні 1958 р. С.П. Корольов виклав свої міркування про «створення космічного автоматичного апарату для здійснення польоту до Марса і Венери ...» [2, с. 407], у травні 1959 р. разом з М.В. Келдишем підписав документ про створення Інституту міжпланетних досліджень [2, с. 409], у 1960 р. домогся рішення уряду про створення ракетної системи для міжпланетного корабля.

Марсіанський проєкт постійно був у полі зору Корольова, про що свідчить аналіз його творчого спадку та листів. Так, у 1960 р. у своїй першій газетній статті С.П. Корольов писав: «...найбільший інтерес становлять Марс і Венера» [2, с. 424], у листі до дружини Ніни Іванівни з Тюратаму (11.10.1960 р.) зауважував: «Старий Марс ревно береже свої таємниці...» [3, с. 205], у 1961 р. у статті «Проблема оволодіння космічним простором» підкреслював: «Значний інтерес становить вивчення найближчих планет Сонячної системи – Марса і Венери. Відправка до цих планет автоматичних міжпланетних наукових станцій – справа цілком реальна і здійсненна у найближчі роки» [2, с. 431]. Після польоту людини в космос Корольов називає майбутні міжпланетні польоти – до Меркурія, Венери, загадкового Марсу, далекого Юпітера і решти чотирьох природних планет [2, с. 434 – 435]. У 1962 р. у довідці щодо засобів для орбітального складання Корольов зазначав: «Складання на орбіті має принципове значення при здійсненні міжпланетних експедицій. Так, для здійснення експедицій на поверхню Марса і Венери стартова вага ракети ... повинна складати 500 – 1000 т. і більше» [2, с. 445 – 446]. У вересні того ж року у запис-

нику він позначає: «Слід розпочати розробку «Оранжереї за Ціолковським» [2, с. 450 – 446].

У 1960 р. С.П. Корольов разом з М.К. Тихонравовим і В.П. Мішиним почали створювати ракету Н1 та важкий марсіанський комплекс для експедиції на Марс. У травні 1962 р. марсіанський проєкт, що складав 29 томів та 8 додатків, був підписаний Корольовим, проте задачі були викладені у загальному вигляді. С.П. Корольов був змушений маскувати роботу над марсіанською експедицією, оскільки Міністерство оборони не було зацікавлене у міжпланетних польотах, а без його схвалення неможливо було затвердити проєкт. У 1964 р., остаточно визначилось, яким буде марсіанський комплекс, що складався з марсіанського пілотованого космічного комплексу МПКК (за вагу його називали ВМК – **важкий міжпланетний комплекс**) та триступеневої ракети Н1 – найбільш секретного проєкту С.П. Корольова.

Корольов планував в ракеті Н1 використати електрореактивний двигун з ядерним реактором. Проте такого двигуна ще не було. Тому розглядалась можливість використання рідинних ракетних двигунів. Це принципово відрізняло проєкт Корольова від інших проєктів.

У той час С.П. Корольов і В.П. Глушко дотримувались різних поглядів на перспективи ракетних двигунів. Глушко відстоював як паливні компоненти отруйні речовини (фтор, азотна кислота, тощо) і заперечував водень і кисень через низьку щільність, що зумовлює великі ємкості і збільшує вагу ракети (тоді ніхто не передбачав революцію в криогенній техніці). Корольов був прихильником воднево-кисневих двигунів і наголошував на неприпустимість використання отруйного палива в пілотованих кораблях (згадаймо загибель маршала Неделіна). А ще Корольов пропонував скомпонувати перший ступінь Н1 зі збільшеної кількості середніх двигунів. Глушко наполягав на зв'язці великих двигунів, він бойкотував систему Н1. Ось тому Корольов шукав інших фахівців з ракетних двигунів. Дамокловим мечем нависало прагнення керівництва «випередити Америку».

Після смерті Корольова у лютому 1967 р. був визначений строк початку випробувань ракети Н1 (третій квартал 1967 р.). Для економії часу і засобів вирішили відмовитись від стендових випробувань ракети Н1. Вже знали, що американці висадяться на Місяць у 1969 р. Радянським фахівцям наказувалось забезпечити пріоритет. На роботи над Н1 впливали перегони з США.

Льотні випробування Н1 почались. Вони були невдалими: 1969 р. (пожежа у хвостовому відсіку), 1970 р. (вибух через несправності у кисневому насосі), 1971 р. (ракета лише трохи піднялась над землею і втратила керування), 1972 р. (політ тривав 107 сек. і припи-

нився через неполадки у хвостовій частині). Але серед фахівців не було думки, що Н1 приречена. 4-5 пробних запусків при випробовуванні ракети-носія – справа звична (навіть «сімка», що була набагато простіша ніж Н1, полетіла тільки з 4 разу). Ракета Н1 «дорослішала», до успіху було недалеко. У монтажно-випробувальному цеху Байконура чекали 2 наступні машини. У серпні 1974 р. мав відбутися 5, а на кінець року 6 старт Н1.

Для всіх було несподіванкою, коли у травні 1974 р. роботи по Н1 були заморожені. Долю Н1 вирішували не фахівці, а вище керівництво країни. На посаду Головного конструктора замість Мішина призначили В.П. Глушка, який оголосив Н1 помилкою. Головний інститут (ЦНДІМАШ) запросив розробки Корольова і Тихонравова 1960 – 1964 рр. по марсіанському проєкту (ескізний проєкт ракети Н1, три офіційних звіти відділу, робочі записи). Після їх вивчення був створений новий варіант експедиції, а документи по марсіанському проєкту, що свідчили про найбільш грандіозний космічний проєкт ХХ ст., були ліквідовані. Н1 як «лебедина пісня» Корольова залишилась не проспіваною, проте не забутою. Пізніше в НАСА розглянули 12 альтернативних варіантів розвитку ракетної техніки. Серед них – перетворення «Шаттла» в аналог ракети Н1.

У марсіанському проєкті Корольова планувалось, що в екіпажі буде 3 особи, двоє з яких висадяться на Марс. При виникненні аварійної ситуації на будь-якому етапі розгону екіпаж матиме можливість повернутися на Землю у спускному апараті. Корольов завжди передусім дбав про збереження життя космонавтів. Схема експедиції виглядала так: зборка на орбіті, політ до Марса, відділення ступенів, орієнтація на Сонце, гальмування в атмосфері Марса, відділення спускного апарату, відділення лобового щита, посадка на Марс, зліт з Марса, стикування з ВМК, відліт до Землі та відділення розгінного ступеня, орієнтація на Сонце, спуск в атмосфері Землі.

У ВМК кожний поверх мав своє функціональне призначення: перший для життя космонавтів, другий робочий, третій біологічний відсік з рослинами, четвертий агрегатний відсік, радіаційне сховище. Зв'язка ВМК з розгінним блоком давала можливість вийти за межі земного тяжіння і без відвідування Марса здійснити перший у світі політ людини навколо Сонця (легенда про Ікара), а також політ по траєкторії Місяця без спеціальних вартісних програм. Корольов ніколи не забував про людину в космосі. У 1963 р. з його ініціативи для вирішення проблем життєзабезпечення у міжпланетному польоті було створено Інститут медико-біологічних проблем.

У липні 1962 р. відбулось засідання експертної комісії, усі положення марсіанського проєкту були схвалені, тривала його реалізація. Постанова 1964 р. усе зруйнувала. В ній йшлося не про те, аби потрапити на Місяць дешевше або простіше, а про те, як це зробити раніше американців.

Корольов скликав нараду, де виклав задачу уряду – висадитися на Місяць раніше американців. Неможливо було ігнорувати місячний проєкт, аби не втратити фінансування марсіанського. Постанова нанесла важкий удар по марсіанському проєкту, але він вистояв завдяки Корольову, який об'єднав два проєкти у велику програму. На нараді були продемонстровані плакати про політ на Місяць. З вересня 1964 р. розпочали проєкт місячного комплексу, який був для Корольова частиною марсіанського проєкту, і продовжили доопрацювання ракети Н1.

Отже, С.П. Корольов здійснив конкретні кроки по реалізації польоту на Марс, обґрунтованого ще К.Є. Ціолковським. Політ на Марс для землян невідворотний, він обов'язково буде здійснений, коли з'явиться інженерний талант, масштаби державного мислення якого виявляться співставними з масштабом Корольова.

Література

1. Бугров В.Е. Марсианский проект Королёва, 2-е изд., пересмотр. и доп. Москва: Фонд «Русские витязи», 2009. – 316 с.
2. Творческое наследие академика Сергея Павловича Королева. Избранные труды и документы /Под общ. ред. академика М.В. Келдыша. – Москва: Наука, 1980. – 592 с.
3. Нежные письма сурового человека: из архива Мемориального дома-музея академика С. П. Королева /сост. и авт. вступ. ст. Л.А. Филина; под ред. Ю.М. Соломко. – Москва: Робин, 2007. – 384 с.

ЕВОЛЮЦІЯ ФУНКЦІЙ МУЗЕЮ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ІНСТИТУТУ

Надольська В.В.

Музей як соціокультурний інститут пройшов тривалий період становлення і розвитку, функціонуючи в кожен історичну епоху в особливих часових і просторових умовах. На думку відомого австрійського музеолога Ф. Вайдахера, музеї є виявом відповідного суспільства, в якому вони виникли, будучи ідеєю чи образом, реакцією на певні колективні потреби [1, с. 63]. Музей постає не просто як архітектур-

на споруда, а як складна ціннісна модель, що відображає ідеологічні та світоглядні пріоритети певної епохи. Кожна музейна інституція є продуктом конкретного соціокультурного генезису, де відбір об'єктів для колекціонування детермінується актуальними на той час суспільними цінностями та науковою парадигмою. Через структуру експозиції та специфіку музейної взаємодії суспільство легітимізує власну ідентичність, трансформуючи розрізнені артефакти у цілісний культурний наратив. Розвиток музею корелює з еволюцією соціальних запитів, засвідчуючи зміну гуманістичних орієнтирів людства. Така трансформація визначила не лише появу різних організаційних форм музеїв, концепцій, змісту і методів їх діяльності, але й позначилася на виконуваних ними функціях.

До XVIII ст. колекціонування було прерогативою монархів та аристократії. В епоху Просвітництва колекція перестала бути символом особистої влади й стала об'єктом суспільного надбання. Поява публічних музеїв чітко окреслила їх інституційні функції – збирання, зберігання та презентація пам'яток, та на одне з перших місць висунула освітні і виховні завдання. Освітня місія стала відповіддю на запит суспільства щодо секуляризації і поширення грамотності, де музей виступав альтернативою релігійним інституціям у поясненні світу. Музей як інститут мав виховувати освічену людину, здатну до критичного мислення. Колекції, що раніше були зосереджені в палацах, відкрилися для широкого загалу, щоб через візуальні образи прищеплювати громадянам знання, естетичний смак та моральні чесноти. Вперше на законодавчому рівні закріпив концепцію суспільної власності на знання акт про заснування Британського музею. Документ визначив мету створення установи – «для користування вчених та допитливих людей... для загальної користі» [3].

Інструментом вдосконалення людської природи розглядалося й мистецтво. Наприклад, Лувр став навчальною базою для художників. У певні дні тижня музей закривали для публіки, щоб студенти могли безкоштовно копіювати шедеври, навчаючись у великих майстрів минулого [4, р. 254].

Музеї почали відмовлятися від хаотичного нагромадження предметів на користь науковій класифікації. Об'єкти групувалися за видами, хронологією, географією. В Уффіці вперше застосували науковий підхід до розвішування картин – не за декоративним принципом, а за мистецькими школами і хронологією, що давало відвідувачу розуміння історичного розвитку живопису. Якщо у кабінеті курйозів предмет «мовчав» або демонстрував соціальні і фінансові можливості власника, то у музеї епохи Просвітництва предмет почав «говорити» до

відвідувача через етикетку, каталог і логіку сусідства з іншими експонатами. Такий порядок переслідував дидактичну мету, адже відвідувач у такий спосіб прослідковував еволюцію розвитку цивілізації та природи, що й було суттю освітнього процесу.

Реалізації освітньої функції музею сприяло його перетворення у наукову лабораторію, де формувалися основи сучасних дисциплін – біології, археології, історії мистецтв, етнографії та ін. Музеї впорядковували флору та фауну згідно з системою Карла Ліннея і кожен експонат отримував своє місце в ієрархії видів, родів та родин. Музеї ставали центрами первинної обробки знань про нововідкриті землі, де науковці описували невідомі раніше цивілізації і природні явища. Системно здійснювалася атрибуція, верифікація музейних предметів, їх компаративний аналіз.

У XIX ст. розбуджена Великою французькою революцією національна самосвідомість європейців, що зміцніла в роки визвольної боротьби народів за право на самостійний розвиток, мала одним із своїх наслідків утвердження розуміння музеїв, як установ загальнонаціонального значення. Збереження і представлення національної культурної спадщини було визнано їх важливою функцією. З'явилися великі національні музеї (Угорський національний музей, 1802 р.; Національний музей у Празі, 1818 р.; Національний музей Північних старожитностей у Данії, 1819 р. та ін.), метою функціонування яких була демонстрація величі національної історії та культури. Музей став місцем, де через експонування пам'яток конструювалася спільна ідентифікація, держава створювала лояльне та свідоме суспільство. Саме у XIX ст. відбулося завершення тривалого процесу формування музею як соціокультурного інституту. Музейна діяльність спрямовувалася на комплектування, зберігання та вивчення пам'яток, здійснення культурно-освітньої функції. Однією з базових ознак музею визнано й експонування фондів широкій публіці без будь-яких обмежень.

Упродовж XX ст. класичні функції музею зазнали істотної трансформації. Соціокультурна динаміка зумовила перехід від концепції «музею-храму» до «музею-форуму», де пріоритетною стала комунікативна функція, спрямована на активну взаємодію з відвідувачем. Теорія музейної комунікації Дункана Камерона радикально змінила сприйняття музею, перетворивши його з ізольованого сховища на відкриту комунікаційну систему. Потужним чинником змін став розвиток гуманітарного знання, що інтегрував у музейну практику принципи музейної педагогіки та інтерпретації спадщини як інструменту неформальної освіти. Під впливом постмодерної

парадигми виникла концепція «нової музеології», яка змістила акцент з музейного предмету на людину (відвідувача) та місцеву громаду [2, с. 139].

Дискусії про соціальну роль музею заклали підвалини для роботи музеологами і музейниками-практиками новітніх форм представлення експонатів, реалізації інтерактивних культурно-освітніх програм, появи низки нових видів музейних установ (дитячі музеї, екомuzeї, інтегровані музеї, культурні центри, експлораторіуми та ін.), все більшої орієнтації на потреби і запити різноміркової музейної аудиторії.

Технологічний прогрес другої половини ХХ ст. спричинив виконання музеєм інформаційної функції, перетворюючи його на відкритий хаб знань, доступний для широкого загалу. Перехід від статичного зберігання до динамічного діалогу став фундаментом для наступних інформаційних перетворень у діяльності музею.

У ХХІ ст. музейна інституція відіграє роль ключового медіатора між історичною пам'яттю та запитами глобалізованого суспільства. Сучасний музей реалізує стратегію партисипації, перетворюючи відвідувача з пасивного споглядача на активного суб'єкта інтерпретації культурної спадщини. На відміну від другої половини ХХ ст., коли комунікація була переважно лінійною, сучасний музей впроваджує цифрову трансформацію, створюючи конвергентне середовище через віртуальні експозиції та технології доповненої реальності. Завдяки упровадженню імерсивних технологій та розширенню цифровізації, музеї забезпечують безбар'єрний доступ до знань, долаючи просторові та соціальні обмеження. Сучасна інституція функціонує як платформа для діалогу, де оцифрування фондів та інтерактивність експозицій забезпечують безперервну рециркуляцію знань між музеєм і глобальною спільнотою.

Важливою інновацією стало посилення інклюзивної функції, що передбачає забезпечення фізичної та когнітивної доступності простору для різноманітних соціальних груп. Окрім того, у постіндустріальному суспільстві музеї перебрали на себе роль агентів сталого розвитку та соціальної терапії, стаючи майданчиками для критичного осмислення глобальних викликів. Через експозиційний наратив у музеї актуалізуються гострі соціальні дискурси, формуються ціннісні орієнтири громади.

Таким чином, сучасна музеологія розглядає музей як складну систему, що поєднує наукову автентичність із новітніми формами комунікативної взаємодії, забезпечуючи сталий розвиток інтелектуального капіталу суспільства.

Література

1. Вайдахер Ф. Загальна музеологія: Посібник / Перекл. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Х. Назаркевич. Львів : Літопис, 2003. 632 с.
2. Ключко Ю. Розвиток музеології в умовах соціокультурної трансформації музею. *Культура і мистецтво в сучасному світі*. 2018. Вип. 19. С. 136–144.
3. British Museum Act 1753. URL: <https://vlex.co.uk/vid/british-museum-act-1753-808099233> (дата звернення: 28.02.2026).
4. McClellan Andrew. Musée du Louvre, Paris: Palace of the People, Art for All. 2012. P. 235–257. URL: https://www.researchgate.net/publication/332463474_Musee_du_Louvre_Paris_Palace_of_the_People_Art_for_All (дата звернення: 01.03.2026).

ОРГАНІЗАЦІЯ НАУКОВО-ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ О.В. ПАЛЛАДІНА

Назаренко В.І.

Важливу роль в організації і проведенні позакласної, позашкільної роботи, спрямованої на пропаганду досягнень науки і техніки серед учнівської молоді, поширення її світогляду, пошук, виховання та залучення до науково-дослідницької діяльності талановитого, обдарованого юнацтва, початкової підготовки наукової зміни відіграють масові навчально-виховні заходи регіонального, державного, міжнародного рівнів такі, як: конкурси-захисти учнівських експериментальних робіт, виставки, конференції, експедиції, молодіжні наукові форуми. Одне з цільних місць як осередків просвітницької і науково-виховної діяльності обіймають музеї при академічних установах та університетах. Вони мають великий досвід роботи з молодіжною аудиторією і завдяки науковому та науково-методичному потенціалу базової установи спроможні надавати суттєву допомогу позашкільним освітнім закладам в проведенні навчальної, методичної та науково-дослідницької роботи з дисциплін професійного і практичного спрямування. Одним з таких музеїв є Меморіальний музей академіка Олександра Палладіна (далі ММП) при Інституті біохімії ім. О.В. Палладіна НАН України (далі ІБХ), на позитивному прикладі якого наведено масштаби, форми, можливості та результати шефської діяльності.

Робота ММП – члена Асоціації працівників музеїв технічного профілю України спрямована на відображення в його експозиції життєвого шляху, творчої, науково-організаційної, педагогічної і громадської діяльності засновника Інституту біохімії й української біохімічної школи, президента Академії наук УРСР (1946–1962), видатного вченого-біохіміка академіка Олександра Володимировича Палладіна. Разом з тим, через представлені в ММП документальні матеріали широко висвітлюється історія розвитку біохімії як на прикладі ІБХ, так і взагалі на теренах нашої держави. До основних аспектів діяльності музеїв відносяться наукова, експозиційна та освітньо-виховна робота. Для реалізації останньої в ММП запроваджено низку форм просвітницьких, науково-освітніх та виховних заходів. Співробітниками ІБХ розробляються нові науково-освітні проекти, проводяться практичні заняття, експедиції, видаються методичні рекомендації [1-2]. Складено програми занять гуртків «Екологічна біохімія», «Біохімія», «Екологія» для позашкільних освітянських закладів. В ММП разом з ІБХ здійснюється різнопланова освітньо-виховна робота в творчій співпраці з учнівськими та позашкільними осередками освіти, яка включає нижченаведені форми організації:

- Юнацька секція Українського біохімічного товариства (ЮС УБТ).
- Університет юних біохіміків (УЮБ).
- Лекторій «Передові рубежі біології».
- Науково-освітні програми.

З 1975 р. на базі ІБХ за програмою ММП функціонує **«Університет юних біохіміків»**, слухачами якого є учні загальноосвітніх шкіл, коледжів, ліцеїв – члени Київської МА, студенти вищих навчальних закладів, вчителі шкіл та позашкільних навчальних закладів, молоді науковці. УЮБ здійснює свою діяльність у тісній співпраці з Київським палацом дітей та юнацтва, Національним екологонатуралістичним центром учнівської молоді. Ректором УЮБ є президент УБТ академік С.В. Комісаренко. План роботи УЮБ, розрахований на 2 роки навчання, включає вивчення основних питань теорії та практики біологічної хімії та суміжних дисциплін. Діяльність УЮБ складається з **лекторію «Передові рубежі біології»** (Палладінський лекторій) і лабораторно-практичних та семінарських занять. Його лекційну програму вели відомі вчені ІБХ та інших академічних інститутів і вищих навчальних закладів, зокрема: академіки НАН України – В.О. Беліцер, Я.Б. Блюм, І.Д. Войтович, С.В. Дзядевич, С.В. Комісаренко, С.О. Костерін, В.І. Монченко, В.С. Підгорський, М.В. Скок, І.М. Гуд-

ков (НААН України); чл.-кор. НАН України – А.Л. Бойко, Н.М. Гула, Г.В. Донченко, А.І. Ємець, Д.В. Колибо, В.А. Кордюм, О.І. Корнелюк, В.А. Кўнах, Б.П. Мацелюх, О.Г. Мінченко, О.Г. Рєзніков, І.Г. Скрипаль, І.С. Чекман, професори – Н.М. Білько, М.М. Великий, З.Д. Воробець, Ю.В. Данилович, Т.М. Кучмеровська, О.П. Матишевська, О.А. Машков, Г.І. Сілакова, В.А. Шендеровський, доктори наук, науковці.

Науково-освітні програми. ІБХ разом із ММП є науково-методичним та інформаційно-обчислювальним центром проведення низки науково-освітніх програм МАН регіонального, державного та міжнародного рівнів. Серед таких програм, виконаних з участю Національного екологічного центру учнівської молоді, Київського Палацу дітей та юнацтва, Київської МАН варто відзначити, насамперед, спільні українсько-американські програми з космічної біології та екології – «Кислотні дощі», запропонованої Національним географічним товариством США; програми, що виконувалися під егідою НАСА та Національного космічного агентства України: «Вчителі та учні досліджують рослини в космосі» в рамках Українсько-Американського космічного експерименту (CUE), «Насіння І» та «Насіння ІІ» (ріст і розвиток томатів після перебування їх насіння в космосі), «Зоряними шляхами», підпрограма «На краю життя» (експерименти щодо можливості існування життя на інших планетах); «Дафнія» (методи біотестування об'єктів навколишнього середовища в умовах космічного польоту); «Рапс і метелик» (вплив модельованої мікрогравітації на ріст і розвиток рослини і комах); «Фермерство в космосі», підпрограма «Гумати і гідропоніка» (шляхи підвищення продуктивності рослин у замкнутому просторі); «Міжнародний інститут води», «Обмін вчителів та учнів України і США в галузі вивчення космосу» та ін.[3,4].

Школярі і студенти, які виконали експериментальні, пошукові, науково-дослідницькі роботи в рамках Юнацької секції УБТ, стають учасниками і призерами регіональних, загальнодержавних та міжнародних конкурсів науково-технічної творчості, в тому числі і профільних, таких, як: «Всеукраїнський конкурс учнів та студентів “Мирний космос”», «Міжнародний екологічний форум “Довкілля для України”», «Всеукраїнський конкурс науково-дослідницьких, винахідницьких та раціоналізаторських розробок», «Всеукраїнський конкурс науково-експериментальних робіт членів МАН України», «Національний етап Міжнародного конкурсу Intel-ISEF», «Всеукраїнський форум учнівської та студентської молоді “Дотик природи”» та ін. Учнівська делегація в складі 8 членів Юнацької секції УБТ брала участь у роботі XII Українського біохімічного конгресу (Тернопіль, 2019 р.) і мала можливість ознайомитися зі структурою Тернопільського державного медичного університету імені І.Я. Горбачевського.

За ініціативи FEBS (Федерація Європейських біохімічних товариств) у рамках Конгресу проходив Міжнародний освітянський семінар (Education Workshop) для вчених у галузі природничих наук та експериментальної медицини - «Techniques And Efficient Roadmaps: New Options For Practicals And Innovative Learning», розрахований на науковців, викладачів вищих навчальних закладів, аспірантів і студентів. З доповідями на семінарі виступили також члени УЮБ Белінська Анастасія, Безпалько Віктор, Кириченко Анастасія, Кирпенко Тимофій, які розповіли про діяльність юнацької секції УБТ та Київської МАН - «Activity in Kyiv branch of Junior Academy of Sciences of Ukraine».

ММП безпосередній учасник підготовки і супроводу учнівських делегацій на міжнародні конкурси юнацької науково-технічної творчості до Китаю, США, Нідерландів, Латвії, Чехії та Росії, на яких юні дослідники мали значний успіх. Тільки в Китаї за 12 років поспіль (2007-2020 рр.) на міжнародному конкурсі учнівські делегації України з 3-4х чоловік, сформовані за дорученням Відділу міжнародних зв'язків НАН України на базі ІБХ і ММП, отримали біля 30 золотих та 24 срібних медалей. В зазначений період команда Україна була однією з найкращих серед іноземних учасників. ІБХ і ММП беруть активну участь в організації та проведенні Всеукраїнських конференцій молодих істориків науки, техніки і освіти та спеціалістів; днів науки України; Всеукраїнського фестивалю науки тощо. Діяльність музею регулярно висвітлюється на Всеукраїнських науково-практичних конференціях: “Український технічний музей: історія, досвід, перспективи”, “Актуальні питання історії науки і техніки” та інших, організаторами яких є Асоціація працівників музеїв технічного профілю України.

Література

1. Белік Я.В, Назаренко В.І. Меморіальний музей академіка О.В. Палладіна (до 25-річчя з дня заснування). Укр біохім журн. 1999; 71(3): 136-147.

2. Nazarenko V.I., Borisova T.O. Scientific and educational activity of the Palladin Institute of Biochemistry among students. Ukr Biochem J. 2021; 93 (4), 120-127

3. Кордюм Є.Л. Космічна біологія та медицина в Україні: історія та перспективи. Наука та наукознавство. 2016;(1): 87-110.

4. Dreschel TW, Lichtenberger LA, Chetirkin PV, Garner LC, Barfu JR, Nazarenko VI. International Space Education Outreach: Taking Exploration to the Global Classroom. Proceedings of The 41th Annual Space Congress, Session IC, Paper #3, pp. 36-44, 2004 (SAE Technical Paper 2005-01- 3106, 2005, doi:10.4271/2005-01-3106.).

ВИСТАВКА П'ЄЗОДВИГУНІВ В ДЕРЖАВНОМУ ПОЛІТЕХНІЧНОМУ МУЗЕІ Озоженко Т.І.

Проведення науково-дослідної, експозиційної та виставкової робіт – одне з ключових завдань науковців Державного політехнічного музею імені Бориса Патона. В 2024 році співробітники музею дослідили історію створення одного окремого експонату з музейної колекції, а саме п'єзодвигуна. Для цього провели певні етапи опрацювання: комплексний процес автентичності, авторства, часу, місця створення та встановили зв'язки з одним із розробників його подальших моделей. В результаті отримали збагачення музейного фонду досить цікавою палітрою інформаційного матеріалу та унікальною колекцією зразків п'єзодвигунів, що надало можливість створити тимчасову виставку «П'єзоелектричні двигуни – створено в КПІ».

П'єзодвигуни – це двигуни, в основі конструкції яких лежить використання властивостей п'єзоелектричної кераміки, високочастотні мікроскопічні коливання якої можна перетворити на обертальний або поступальний рух. Двигуни цього типу мають перевагу у деяких спеціальних застосуваннях з особливими вимогами до точності, надійності, швидкості, крутного моменту та електромагнітної сумісності й екологічності.

На сьогодні п'єзодвигуни широко використовуються в усьому світі в різних сферах діяльності, а саме: в астрономії, космічній галузі, де потрібне точне орієнтування при дослідженні малих об'єктів, таких як зірки. В різноманітних наукових дослідженнях фізики, медицини, в розробці робототехніки, в побутовій техніці та в деяких пристроях точної механіки тощо.

Історія виникнення цього типу двигунів безпосередньо пов'язана з Київським політехнічним інститутом і його науковцями. На початку 1960-х років у КПІ, на кафедрі діелектриків і напівпровідників факультету радіоелектроніки під керівництвом професора Михайла Некрасова недавній її випускник В'ячеслав Лаврінченко зробив винахід. Це був перший в світі п'єзоелектричний двигун обертання, а з часом лінійний п'єзодвигун для приводу реле. Розробка заклала підґрунтя для подальших робіт, забезпечивши виникнення пристроїв нового класу.

Під керівництвом Лаврінченка В.В., першого винахідника цього пристрою, у Київському політехнічному інституті створюється галузева лабораторія п'єзоелектричних двигунів. Лабораторія стає кузницею нових винаходів, розробок та впроваджень. В колі однодумців Лаврі-

ненко Вячеслава Васильовича, серед яких Вишневський В.С., Карташов І.О., Коваль В.С. та інші, за першим двигуном з прямим фрикційним контактом розробляються групи нереверсивних двигунів. Десятки їх типів перекривають діапазон швидкостей від 0 до 10 000 об/хв в діапазоні моментів обертання від 0 до 100 Нм тощо.

Перспективність напрямку сприяла співавторам впроваджувати у виробництво розробки подальших їх моделей та захистити численні авторські свідоцтва та патенти, зробити велику низку публікацій. Випередивши на десятиліття подібні розробки в світі, були створені усі основні принципи їх побудови і навіть не виключалась можливість їх роботи у режимі генераторів електричної енергії.

На винахід п'єзодвигунів було одержано більше ніж 200 авторських свідоцтв і патентів, понад 50 з яких – патенти у зарубіжних країнах, таких як США, Німеччина, Австрія, Велика Британія та ін.

Створення виставки в Державному політехнічному музею стало можливим, коли співробітникам вдалося розшукати та налагодити співпрацю з одним із перших учнів Лавріненко В.В. - Вишневським Володимиром Сергійовичем. Розробка п'єзодвигунів для нього стала сенсом професійного життя так, як і для його вчителя. 15 років нахненої праці присвяченої цій тематиці в стінах славетного КПП. В 1993 році Вишневський В.С. переїжджає в іншу країну. Свій накопичений досвід та практичні навички з впровадження лінійних п'єзодвигунів реалізовує на фірмі Physik Instrumente GmbH в Німеччині на посаді технічного менеджера та наукового керівника відділу досліджень та розробок ультразвукової продукції.

Володимир Сергійович назавжди в серці залишив любов до своєї батьківщини. То ж залишився не байдужою людиною до історії країни, де пройшли його найкращі роки життя, до вищого навчального закладу, який надав йому вагомий багаж знань. Теплі почуття до рідної Alma mater надихнули його на прояв бажання поділитися напрацюваннями та поповнити музейну експозицію унікальними експонатами та мемуарами. Це вагомим та безцінним внеском в історію КПП та безпосередньо в експозицію Державного політехнічного музею імені Бориса Патона.

Виставка п'єзодвигунів є результатом дослідження цих пристроїв від першої практичної конструкції до цілої низки унікальних експонатів, які відображають поступовий шлях наукового та інженерного пошуку. Вона включає описовий матеріал, який зазначений на стенді та конкретні натурні зразки у скляних вітринах виставки.

На стенді відвідувачі музею можуть наочно ознайомитися з етапами розвитку п'єзодвигунів, розпочинаючи з 1964 р. Інформати-

вними є результати патентного та бібліографічного пошуку. Важливим матеріалом стали приведені дослідження, напрацьовані нашими науковцями в цій області. Зібраний аналіз публікацій іноземних дослідників з історії створення п'єзодвигунів.

В скляному стенді представлені зразки п'єзодвигунів розробки Вишневського В.С. під керівництвом Лавріненко В.В. Належне місце виділене серійним виробом на основі розроблених в КПП п'єзодвигунів, таким як діапроектор «Київ-66 автомат», стрічкопротяжний механізм касетного магнітофону з чотирма п'єзодвигунами, компакт-касета «Свема МК-60» для розуміння роботи стрічкопротяжного механізму.

Ілюстрацією їх сучасного застосування є об'єкти Canon EF -S 17-85mm f/4 -5.6 IS USM, який містить у складі сучасний ультразвуковий кільцевий п'єзодвигун, незважаючи на те, що розробки фірми Canon є незалежними.

Філателісти України увіковічили пам'ять про винахід принципово нового типу електричного двигуна – п'єзодвигуна, якого створив український науковець В'ячеслав Лавриненко, поштовими марками. З 2018 р. марки увійшли в обіг для оплати послуг поштового зв'язку України.

В стенді представлений марковий аркуш серії «Винаходи, які Україна подарувала світу» – «П'єзодвигун» з 8 оригінальних поштових марок номіналом 10.50 грн кожна, Укрпошта, 2018 рік.

Винаходи і розробки КПП, пов'язані з п'єзодвигунами, визнаються у всьому світі. У публікаціях робочих груп, які працювали в інших країнах у тому ж напрямку, фіксується посилання на авторські свідоцтва і патенти винахідників КПП, а самі винаходи вправдані у виробництво.

Наша славна Україна багата на талановитих людей, якими ми повинні пишатися і нагадувати світу про їх вагомий внесок в розвиток різних технологій та й самого науково-технічного прогресу.

ДО ПИТАННЯ ЕКСПОНУВАННЯ АРХІВНИХ МАТЕРІАЛІВ

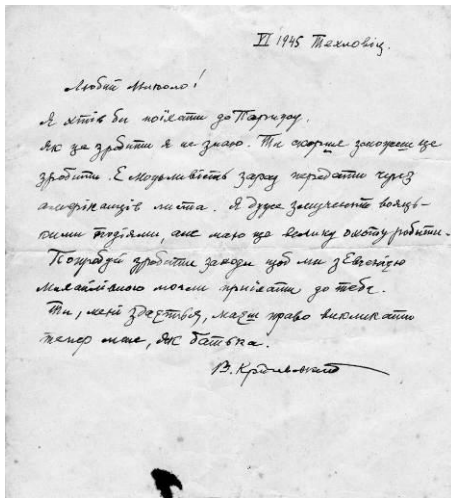
Плохой А.В.

Музейні документальні архівні матеріали – це дуже важливе джерело для наукових досліджень, конкретизації чи систематизації теми їх приналежності. Але в плані атрактивності, привабливості у музейних експозиціях вони часто програють іншим експонатам, які одразу привертають до себе увагу своїми візуальними якостями. Наситившись вражаючими музейними колекціями, до детального огляду

документів добираються лише найуважніші та найдопитливіші. Чому ж так відбувається? А проблема полягає не стільки у виразності архівних матеріалів як експонатів, а у їхній доступності для споглядальника. Якщо говорити про писемні пам'ятки, такі як паспорти, довідки, виписки, дозволи і особливо листи та нотатки, то дуже часто рукописний текст у них сприймається як якийсь складний код, і відвідувачі, не маючи зайвого часу для його розшифрування, просто переходять до наступних експонатів, вдовольнившись лише загальним виглядом документа.

Існують різні прийоми та засоби вирішення цієї проблеми. Який з них застосовувати, чи може використовувати комплексно, залежить від складності вихідної ситуації. Розглянемо кілька варіантів.

Нашим документом може бути звичайний рукописний лист.



Лист Василя Кричевського до Миколи Кричевського. Техловіце, Чехословаччина. Червень 1945 // НМЗУГ, НАУГ. – Ф. 21. – Оп. 1. – Од. зб. 8. – Арк. 1

У цьому випадку доречно буде додати розшифрований друкований варіант тексту:

VI 1945 Техловіц

Любий Миколо!

Я хотів би поїхати до Парижу.

Як це зробити я не знаю. Ти скорше зможеш це

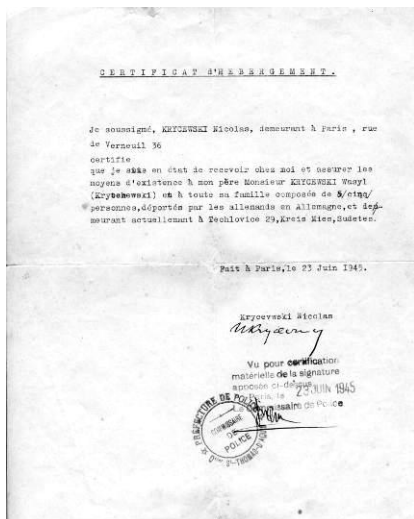
зробити. Є можливість зараз передати через американців листа. Я дуже змучений вояцькими подіями, але маю ще велику охоту робити. Попробуй зробити заходи щоб ми з Євгенією Михайлівною могли прийти до тебе.

Ти, мені здається, маєш право викликати тепер мене, як батька.

В. Кричевський

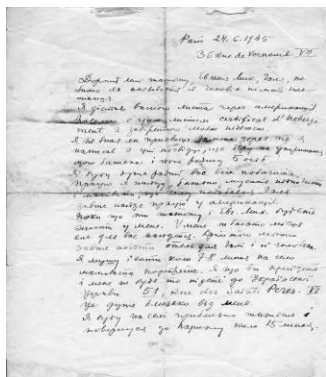
Інший приклад – це друкований документ іноземною мовою. І якщо англійська сьогодні є досить доступною для великої частини населення нашої країни, то з французькою, німецькою чи італійською ситуація дещо складніша. У будь-якому випадку не завадить розмістити поруч переклад

Сертифікат, що посвідчує місце проживання Василя Кричевського та його родини. Париж, Франція. 23.06.1945 // НМЗУГ, НАУГ. – Ф. 21. – Оп. 1. – Од. зб. 3. – Арк. 1



ДОВІДКА ПРО ПРОЖИВАННЯ

Я, нижчепідписаний, Ніколас КРИЧЕВСЬКИЙ, який проживає за адресою: вулиця Верней, 36, Париж, засвідчую, що маю можливість приймати та забезпечувати мого батька, пана Василя КРИЧЕВСЬКОГО, та всю його родину з п'яти осіб, депортованих німцями до Німеччини, які наразі проживають за адресою: Техловице, 29, округ Міс, Судети.



Вчинено в Парижі,
23 червня 1945 року.
Ніколас Кричевський.
(Підпис)

Перевірено вищезгаданий підпис.
Париж, 23 червня 1945 року.
Комісар поліції
(Печатка та підпис)

Досить часто ці два фактори можуть бути поєднані в одному документі. Тоді розшифрований супровід просто обов'язковий!

Лист Миколи Кричевського (сина Василя Григоровича Кричевського) до родини Кричевських. Париж, Франція. 24.06.1945 //

НМЗУГ, НАУГ. – Ф. 21. – Оп. 1. – Од. зб. 4. – Арк. 1

Paris 24. 6. 1945

36 Rue de Verneuil VII

(Париж 24 червня 1945

Вулиця Верней, 36, VII округ)

Дорогий мій таточку, Євгенія Мих., Галя, не знаю як називається її чоловік ні моя племінниця.

Я дістав вашого листа через американців. Посилаю с цим листом certificate d'hebergement з завіреною моєю підписю. Я не знаю як прізвище Галини через те я написав в цій посвідці, що беру на утримання мого батька і його родину 5 осіб.

Я буду дуже радий вас всіх побачити.

Працю я найду, батько мусить гідно жити і малювати, що йому подобається. Галя завше найде працю у американців.

Поки що ти таточку і Євг. Мих. Будете жити у мене. У мене не багато місця але для вас найдеться. Крім того можна завше найти отель для Галі і її чоловіка. Я мушу їхати коло 7-8 липня на село малювати портрета. Якщо ви приїдете і мене не буде то підете до Української Церкви 51, Rue de Saints Peres. VI. Це дуже близько від мене.

Я буду на селі приблизно тиждень і повернуся до Парижу коло 15 липня.

Хоча в останньому прикладі не дуже багато іншомовних слів, але цей документ пов'язує у собі два попередніх і виступає їх логічним завершенням. Таким чином, перед нами розкривається цілісна картина конкретного історичного епізоду, нехай навіть і зовсім локального.

Якщо у виставкових залах чи вітринах недостатньо місця, такі розшифровані версії, а також повні описи експонатів можна розмістити на музейному сайті (і це правильно!), а підписи до виставкових матеріалів забезпечити посиланнями у вигляді QR-кодів або іншими доступними засобами. В подальшому там же можна розмістити аудіо-опис для людей з порушеннями зору та інші допоміжні матеріали.

Таким чином, архівні матеріали стануть доступнішими для відвідувачів і надаватимуть значно більше змісту усій експозиції.

ПОШТОВА МАРКА – СВІТОВИЙ ТРЕНД ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА *Радей І.В.*

Поштові марки являють собою мініатюрні витвори мистецтва, які передають унікальні аспекти культури та традицій держави. Зазвичай на них зображають історичні пам'ятки, елементи одягу, національні символи чи відомих діячів, які відіграли вагомий роль у розвитку нашої країни. Марки комунікують із аудиторією не лише на національному рівні, а й на міжнародному, сприяючи підтримці культурного діалогу та привертаючи увагу до унікальності кожної культури.

Поштова марка – один з яскравих взірців графічного мистецтва. Цей творчий мистецький витвір має невеликий розмір, проте він містить в собі цілу історію, креативно створену дизайнером. Особливістю поштової марки є те, що завдяки чисельному тиражу цей графічний об'єкт надійно зафіксований на конверті розповсюджується по всьому світу.

Як свідчить історія, запровадження наклеюваної поштової марки пов'язують з ім'ям англійського поштмейстера Роуланда Хілла, автора ескізу першої у світі поштової марки, яка увійшла в обіг 1 травня 1840 р. в Англії. У світі перша марка відома під назвою «чорний пенні». [1, с. 13]. Значення поштової марки, її роль у вдосконаленні та розвитку поштової справи поступово оцінили у всіх країнах світу. Так, з 1845 по 1857 рр. до бігу були введені поштові марки в 60 країнах світу. Після появи поштової марки відразу з'явилися і її цінителі (філателісти), які зрозуміли не лише її безпосереднє практичне призначення, а й художню цінність як твору прикладної графіки малих форм. Але перш за все, вона розпочала виконувати економічну функцію – попередню оплату послуг за відправку внутрішньої та міжнародної поштової кореспонденції. З роками поштова марка стала грошовим знаком – елементом власної монетарної системи держави, крім того вона є ефективним носієм аксіологічного коду держави в повсякденному бутті [2, с. 111].

Історія української пошти багатостороння, марковидавництво є невід'ємною частиною поштової справи. В історії державності України перші поштові марки були введені в обіг 18 липня 1918 р. номіналом у шагах за ескізами непересічних митців Георгія Нарбута та Антіна Середи. Спочатку затверджені ескізи українських художників було використано для випуску так званих марок-грошей через нестачу розмінних монет. Тож у березні 1918 р. ЦР УНР було введено до поштового обігу марки-шагівки (дрібно-номінальних купюр грошових знаків по 10, 20, 30, 40 і 50 шагів). За своїм художнім рівнем і поштовим статусом

сом вони, за оцінками тогочасних іноземних фахівців, слугували класичним взірцем для виробників марок у Європі та світі. В обігу були й царські поштові марки з місцевими надруками тризуба в численних варіантах. У травні 1919 р. випущено поштову марку Гетьманським урядом з написом «Українська Держава». У 1920 р. на замовлення українського уряду у Відні виготовлена серія із 14 поштових марок («Пошта. Українська Народня Республіка») із зображеннями Державного герба, будинку Центральної Ради, портретів Б. Хмельницького, І. Мазепи, С. Петлюри, Т. Шевченка, краєвидів і сцен народного побуту України. В обіг ці поштові марки у зв'язку з більшовицькою окупацією не поступили. Проголошення ЗУНР засвідчили надруки різних зразків («Західно-Українська Народна Республіка», «Укр. Н. Р.», «З. У. Н. Р.») 1918–1919 рр. на австрійських поштових марках [3, с. 110]. У червні 1923 р. видано 4 марки благодійної серії, які в обігу були тільки в шести областях від 25 червня до 18 серпня 1923 р. Їх призначення – допомога населенню, що постраждало від голоду 1921-1923 рр. Це єдині марки українською мовою, що були надруковані за весь радянський період з написом «Пошта У. С. Р. Р. Допомога голодуючим»: «Портрет Т. Шевченка» (20+20 крб.), «Україна, яка роздає хліб» (150+50 крб.), «Привид смерті» (номінал 10+10 крб.) та «Селянин, який роззброїв смерть» (90+30 крб.) [4, с. 122].

Поява перших поштових марок в Україні пов'язана з доволі цікавою історією. Адже на початках такі марки за допомогою техніки гравюри виконувались вручну. Через деякий час марки почали друкувати на досить примітивних, недосконалих машинах. Уже в цей час з'являються перші колекціонери й поціновувачі. Це люди, що окрім практичного значення цінували ще й художню вартість марок. Згодом їх починають називають філателістами.

У 70-і рр. XX ст. друкарські станки починають удосконалюватися, тому в процесі друку поштових марок, починають застосовувати нову фотографічну техніку. Дизайнер має змогу використовувати фотонабірні шрифти, різні колекції фактур та аксесуари. У цей час для поштових марок широко використовується фотографія. Все це – нові друкарські техніки, фарби, нові типи паперу іноземного виробництва сприяють якісному тиражуванню видавничих оригіналів.

Українська поштова марка символом держави стала на підставі прийнятої у 1990 р. Декларації про державний суверенітет України. На замовлення Міністерства зв'язку УРСР видатний художник, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри живопису Української академії мистецтв України Олександр Івахненко підготував перші малюнки майбутньої марки України. Після затвердження Верховною

Радою республіки один варіант було передано до типографії. Світу Україна була представлена у вигляді молодої дівчини у національному вбранні із декларацією в руках. Так, 10 липня 1991 р. українська марка отримала своє власне лице та свою художню вартість [5, с. 24].

З 1992 р. Україна зазнала стрімкого філателістичного злету тому, що: по-перше – це були перші марки незалежної держави (привернули увагу філателістів Всесвітньої асоціації), по-друге – сюжети базувались на основі міцних традицій українського мистецтва (представляли високий рівень художньої та поліграфічної майстерності). Так, з'явилася нова школа поштової графіки, а у березні 1992 р. до поштового обігу увійшли поштові мініатюри – «500-річчя українського козацтва» і «100-річчя першопоселення українців у Канаді» [6, с. 10 – 11]. З проголошенням Незалежності наступило бурхливе відродження української поштової марки. З'явилася видатна плеяда майстрів художньої мініатюри (Ю. Логвин, О. Івахненко, В. Євтушенко, О. Снарський, С. Беляєв, Олексій та Катерина Штанко, В. Таран, О. Калмиков і ін.). Мистецтво мініатюри в Україні має свої давні традиції. Творіння українських художників-мініатюристів на поштових марках неодноразово удостоювались міжнародного визнання, які складають унікальний фонд поштових випусків країни [7, с. 200 – 202]. З 1994 р. Україна починає друкувати поштові марки вже на теренах власної держави. Сьогодні дизайнери, які працюють з марками, значно збільшують кількість шрифтових засобів, при цьому враховують досвід своїх попередників: досягнення техніки та технологій, поліграфічні можливості дизайну тощо. Щороку технології змінюються та удосконалюються.

Українська філателія під час війни є відображенням подій, які переживає наша держава та народ. Багато історичних подій в країні знайшли відображення на поштових мініатюрах. Відтворено зображення, символіку, історію та сьогодення: марка «Українська Мрія», присвячена найбільшому та найпотужнішому у світі транспортному літаку АН 225 «Мрія», який був знищений в ході бойових дій 25 лютого 2022 р.; марка «Пес Патрон», присвячена псу, який виконував роботу сапера в ДСНС України. В експозиції відділу Музей «Поштова станція» представлені для огляду картка «Пес Патрон» – улюбленцю дорослих і дітей, талісману українських рятувальників, конверт «Зброя Перемоги», конверт з маркою «Українська мрія» зі спецпогашенням м. Чернігів, картка «Херсон – це Україна!» мітинг, поштова марка «Доброго вечора, ми з України!», яка увічнює реальний історичний епізод, що трапився на Миколаївщині та поштова марка «Олександр Мацєвський – Слава Україні!».

Сучасна поштова марка є не лише креативним художнім твором, але й носієм культурних, історичних цінностей. Навіть попри всесвітню диджиталізацію в суспільстві, марка залишається актуальною. Вона популяризує історію, пам'ятні дати, відомих діячів, спортивні події, особливості флори та фауни, архітектурні пам'ятки та і інші об'єкти й тим самим набуває культурно-історичної цінності.

Література

1. Левітас Й. Я., Басюк В. М. Все про марки / Й. Я. Левітас, В. М. Басюк. К.: Реклама, 1975. 240. с.
2. Орехова С. Є. Поштова марка в Україні – символ державності / С. Є. Орехова // Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна на шляху державотворення: історія та сучасність», 26 травня 2016 р.: (до 25-ї річниці незалежності України) / ред. кол.: О. І. Черевка (та ін.); Харк. держ. ун-т харчування та торгівлі. – Х.: ХДУХТ. – 2016. – С. 111–112.
3. Пиріг Л. Поштова марка – про Україну у світі / Любомир Пиріг // Журнал «Українознавство». Вид. Національний науково-дослідний інститут українознавства та всесвітньої історії. №4 (45). 2012. С.109-113. URL: <http://archive.ndiu.org.ua/text.html?id=2747&number=86&category=6>
4. Гуртова В. Марки поштові 1923 р. як засіб благодійної допомоги голодуючим в Україні (за матеріалами НМІУ) // Науковий вісник Національного музею історії України. Зб. наук. пр.: у двох частинах. Випуск 1. Частина перша. / Відп. ред. Б.К. Патриляк. К.: Національний музей історії України, 2016. 316 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/24>
5. Житник В. Велике мистецтво малої форми / Володимир Житник // Пошта і філателія України. – 1997. – № 3. – С. 24–25.
6. Бехтір В. Г. Каталог поштових марок України. – К. : Українське державне підприємство поштового зв'язку «Укрпошта», 1997. 176 с.
7. Орехова С. Є. Поштові марки – високохудожні форми мистецької мініатюри / Феномен культури постглобалізму : зб. мат. І Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 листопада 2020 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш ; упоряд. С. Янковський ; техн. ред. О.В. Дейниченко. – Маріуполь : МДУ, 2020. – Ч. І. – 312 с.

**ТВОРЧА СПАДЩИНА ГАЛИНИ КАЛЬЧЕНКО В ЕКПОЗИЦІЇ
МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ Г.С. СКОВОРОДИ НІЕЗ
«ПЕРЕЯСЛАВ» (До 100-річчя від дня народження скульпторки)
*Радіоненко Т.В***

2026 рік позначений важливою датою в календарі української культури – 100-річчям від дня народження Галини Никифорівни Кальченко. Її ім'я золотими літерами вписане в історію національного мистецтва як майстрині, що зуміла вдихнути життя у камінь та метал, створивши справжній пантеон образів великих українців.

Галина Никифорівна Кальченко (1926–1975) – видатна українська скульпторка, народна художниця УРСР та лауреатка Національної премії імені Тараса Шевченка. Працювала переважно у галузі станкової та монументальної скульптури. Створила цілу галерею портретів видатних діячів української культури. У 1974 р. Г. Кальченко отримала Шевченківську премію за серію скульптурних портретів композиторів та письменників.

Творчість Галини Кальченко – це не лише монументальні пам'ятники, що стали візитівками українських міст, а й тонка, глибоко психологічна станкова скульптура. Сьогодні ми маємо особливу нагоду розглянути її доробок крізь призму фондowego зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». Наявність творів мисткині такого рівня у нашій колекції не лише підтверджує високий статус музейної збірки, а й дозволяє нам сьогодні дослідити творчий шлях скульпторки від ескізних пошуків до завершених образів, що стали символами епохи.

Для нашого заповідника постать Г. Кальченко є знаковою, адже її роботи вже понад пів століття складають мистецьке осердя Меморіального музею Г.С. Сковороди.

Участь Галини Кальченко у житті Переяслава була не просто творчою, а й державною. Вона не лише створювала мистецькі образи філософа, а й брала безпосередню участь у підготовці ювілею на державному рівні. За архівними даними, зокрема, Постановою Ради Міністрів УРСР від 6 серпня 1971 р., Галина Кальченко входила до складу широкого організаційного комітету з підготовки та проведення заходів до 250-річчя від дня народження Г.С. Сковороди, яке відзначалося на рівні ЮНЕСКО в 1972 р. Як відома скульпторка та громадська діячка (вона була секретарем правління Спілки художників України), вона відповідала за художню частину ювілею. Це включало контроль за створенням пам'ятників, медалей та оформленням музейних експозицій. Саме в межах роботи цього комітету їй було доручено розробку

ювілейної медалі, яка згодом стала офіційним символом урочистого відкриття Меморіального музею Г.С. Сковороди і яку ми зараз зберігаємо в Переяславі.

Знаменна дата – 28 листопада 1972 р. – день відкриття музею, стала моментом формування нашої колекції. Тоді, у присутності авторки, заступник Голови Ради Міністрів УРСР Петро Тронько урочисто передав директору заповідника Михайлу Сікорському бронзові ювілейні медалі (Н-367). Цей жест надав експонатам статусу меморіальних реліквій, що «освятили» народження музею.

Важливим джерелом для реконструкції відкриття Меморіального музею Г.С. Сковороди у Переяславі є усні свідчення колишньої наукової співробітниці Меморіального музею Г.С. Сковороди В.В. Нікітіної, яка 28 листопада 1972 р. проводила першу екскурсію для урядової делегації. Вона згадує цей момент із особливим трепетом: коли Петро Тронько передавав ювілейні медалі директору Михайлу Сікорському, саме до рук пані Валентини ліг цей безцінний вантаж бронзи. Поруч із ними, у самому серці події, стояла авторка – Галина Кальченко. У фондах заповідника зберігається світлина, на якій відображено момент вручення медалі у присутності авторки. Валентина Василівна описує Галину Никифорівну як надзвичайно елегантну та вродливу жінку: контраст темного пальта та білого берета створював образ справжньої аристократки духу. У її постаті відчувалася дивовижна гармонія – спокійна впевненість майстра, що щойно подарував світові свій шедевр, і водночас жіноча лагідність та щира цікавість до того, як її Сковорода «оселився» у давніх стінах колегіуму. Цей образ – «жінка у білому береті» – став для Валентини Василівни символом того дня. Галина Кальченко постала перед нею не просто як офіційний член комітету, а як людина великої душі, чия зовнішня елегантність була лише відображенням внутрішньої чистоти та шляхетності її таланту.

Ювілейні настільні медалі карбувалися переважно з томпаку (різновид латуні, що за кольором нагадує золото/бронзу) на Ленінградському монетному дворі. В експозиції Меморіального музею Г.С. Сковороди їх бронзовий варіант. Аверс містить рельєфне зображення Григорія Сковороди у профіль із датами (1722–1972), виконане в лаконічній манері; реверс – меморіальний напис «250 років з дня народження видатного українського просвітителя-гуманіста, філософа і поета». Ці медалі є визнаними зразками українського медальєрного мистецтва. Вони демонструють вміння скульпторки працювати з малою формою, зберігаючи при цьому монументальність образу.

У Меморіальному музеї Г.С. Сковороди експонується погруддя філософа (ПХ-5288), виконане Галиною Кальченко у бронзі і передане

Дирекцією виставок товариства художників УРСР у грудні 1973 р. Скульпторка відійшла від суто іконографічного копіювання, створивши глибоко психологічний портрет. Вона підкреслила внутрішню зосередженість та аскетизм мислителя. Робота вирізняється характерною для Г. Кальченко пластичною виразністю – чіткими лініями обличчя, що передають вольовий характер та інтелектуальну напругу. Погруддя є одним із центральних мистецьких об'єктів експозиції, що допомагає відвідувачам візуалізувати образ «мандрівного філософа» у стінах колишнього колегіуму. Скульптура роботи Кальченко ідеально резонує з архітектурою XVIII століття, додаючи експозиції сучасної мистецької ваги.

Особливу наукову цінність у зібранні НІЕЗ «Переяслав» становлять дві великоформатні бронзові ювілейні медалі – плакети діаметром 19 см (НДФ-2133). Це не просто сувенірна продукція, а самостійні твори декоративно-монументального мистецтва. Цей формат дозволив Галині Кальченко максимально розкрити свій талант скульптора-портретиста. На відміну від малих медалей, тут кожен штрих – зморшка біля очей, пасмо волосся, лінія вуст – пропрацьовані з ювелірною точністю, що наближає медаль до високого рельєфу. Такий формат обрано не випадково. У 1972 р. постать Сковороди трактувалася як титанічна, і саме велика вага та об'єм бронзового диска підкреслюють велич його духу. Виливка такої великої медалі у бронзі – це складний процес, що потребував високої майстерності ливарника. Наявність двох таких примірників у фондах дозволяє фахівцям порівняти якість карбування та стан збереження патини на великих площинах металу.

Також у фондах зберігається ще одна скульптура Сковороди (НДФ-2117) авторства Г. Кальченко, що потребує подальшого наукового атрибутування, але вже зараз свідчить про багатогранність пошуків мисткині над цим образом. Наявність у фондах заповідника творів Г. Кальченко у різних форматах – від монументального погруддя до настільних медалей великого та малого діаметрів – дає змогу комплексно представити еволюцію образу Григорія Сковороди у творчості скульпторки.

Окремої уваги заслуговує фондова робота – погруддя Івана Кавалерідзе (С-169): матеріал – цинк, техніка – лиття, має характерне зелене тонування. Це надзвичайно символічний твір: Галина Кальченко, видатна скульпторка ХХ ст., закарбувала образ свого вчителя та попередника, геніального І. Кавалерідзе. Використання цинку та специфічного кольору лиття підкреслює сувору, майже архітектурну міць постаті великого митця. Ця робота є важливим містком між двома поколіннями українських скульпторів у нашому зібранні.

Твори Галини Кальченко в експозиції Меморіального музею Г. С. Сковороди – це не просто предмети мистецтва. Це свідки великої історії. Вони перебувають у постійному доступі для відвідувачів уже понад 50 років, не втрачаючи своєї актуальності. Наше завдання до ювілею майстрині – продовжувати дослідження цих творів, зокрема атрибуцію маловідомих скульптур, та популяризувати спадщину жінки, яка зуміла втілити дух української мудрості у бронзі та металі.

ПОСТАТЬ БОРИСА МОЗОЛЕВСЬКОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІЙ СПАДЩИНІ: АРХЕОЛОГІЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНИЙ АСПЕКТИ

Рижєва Н.О., Сугацька Н.В.

В українській інтелектуальній еліті ХХ ст. постать Бориса Миколайовича Мозолєвського (1936–1993) посідає знакове місце. Він увійшов в історію не тільки як вчений, чиї відкриття змінили світове розуміння скіфології, а й як поет. Його лірика стала духовним маніфестом цілого покоління. Феномен Б. Мозолєвського полягає у рідкісному поєднанні методологічного раціоналізму археолога-польовика з інтуїтивним «прозрінням» поета-митця.

Борис Мозолєвський народився 4 лютого 1936 року в селі Миколаївка на Миколаївщині. Формування його світогляду відбувалося в надзвичайно складних умовах: воєнне дитинство, загибель батька, повоєнна розруха. Ці чинники загартували в ньому як фізичну витривалість, так й чутливість до поняття соціальної справедливості та історичної пам'яті.

Перший досвід навчання в Одеській спецшколі ВПС та Єйському вищому авіаційному училищі (1951–1956) заклали фундамент дисципліни і системного мислення. Після демобілізації Б. Мозолєвський обирає шлях історика та вступає на історико-філософський факультет Київського державного університету ім. Т. Шевченка. Його відкрита проукраїнська позиція та симпатії до «шістдесятників» не дозволяли розраховувати на легкий шлях у тогочасному науково-творчому середовищі.

Науковий шлях Б. Мозолєвського – це досить складна трансформація: протягом майже десяти років він працював кочегаром, редактором (у видавництві «Наукова думка»), позаштатним співробітником (Інституту археології АН УРСР). У 1962 році він уперше бере участь в археологічній експедиції – Південно-Українській експедиції Інституту

археології АН УРСР. Відтоді щороку Б. Мозолевський працював на археологічних розкопках Інституту археології.

Знаковою подією його наукового життя стало 21 червня 1971 року. Саме в цей день, у процесі дослідження кургану Товста Могила, було знайдено шедевр світового значення – Золоту Пектораль. У праці «Скарби Товстої могили» (1972) Б. Мозолевський описує цей артефакт не просто як коштовність, а як сакральну модель світу. У 1975 році у статті «Синтез скіфо-античної думки» він запропонував унікальну інтерпретацію Пекторалі. На відміну від західних дослідників, які бачили в ній лише грецьку роботу, Борис Миколайович аргументував, що ідейний зміст виробу є суто скіфським. Він виділив три рівні семантики Пекторалі: по-перше, *нижній ярус*: Світ тварин, боротьба хижаків – символ хаосу та смерті; по-друге *середній ярус*: Рослинний орнамент – дерево життя, розквіт природи; по-третє, *верхній ярус*: Антропоморфний світ – побутові сцени скіфів, що символізують упорядкований космос та гармонію. Такий підхід дозволив розглядати археологічну знахідку як цілісний текст, що пояснює світогляд давніх кочовиків.

У кінці 1970 – на початку 1980-х років дослідження Б. Мозолевського знайшли узагальнення в його наукових роботах. Монографії «Товста могила» (1979) і «Скіфський степ» (1983) стали еталонними для тогочасної археології та досі визнаються знаковими для археологів. Він зумів вивести археологію з вузького професійного кола у широкий суспільний дискурс, зробивши скіфську спадщину частиною українського національного коду.

Всього Б. Мозолевський розкопав понад 150 курганів та повернув Україні їхню історію. У процесі розкопок він розробив власну методику дослідження великих курганів, що базувалася на скрупульозному вивченні стратиграфії насипів, на підставі якої кожна насип сприймалася моделлю Всесвіту. Археолог довів, що скіфський курган є складною архітектурною спорудою, яка віддзеркалює ієрархічну структуру суспільства та релігійні уявлення про посмертне буття.

Окрім наукового доробку, Борис Мозолевський залишив значний поетичний доробок. Поезія стала для нього способом «проживання давнини». Збірка «Дорогою стріли» (1991) демонструє зрілість його художнього слова. Авторська концепція «археологічної поезії» полягала у персоніфікації минулого. У віршах він звертається до скіфських царів на «ти» і доводить послідовність поколінь. Змістовне наповнення збірки «Поезії» (2007) Б. Мозолевського підтверджує, що він був глибоким ліриком свого часу, чия творчість пронизана болем за долю України та її культурну ідентичність. Як зазначено в «Енциклопедії

історії України» (2010), внесок Б. Мозолецького в охорону пам'яток культурної спадщини є неоціненним.

Підсумовуючи вищевикладене, слід зазначити, що наукова та творча спадщина Бориса Миколайовича Мозолецького є яскравим прикладом нерозривної єдності академічної археології та глибокого осмислення історії. Результати його досліджень, зокрема розкопки кургану Товста Могила та впорядкування пам'яток скіфського Герросу, заклали фундаментальні засади сучасної скіфології. Знахідка Золотої Пекторалі, що зберігалась у Музеї історичних коштовностей України (філія Національного музею історії України, м. Київ), стала не лише світовим мистецьким відкриттям, а й об'єктом глибокого змістовного аналізу, що дозволив відтворити духовну культуру та уявлення про будову всесвіту скіфського етносу. Б. Мозолецький розробив та впровадив високоефективну методику дослідження великих курганів, що базується на детальному вивченні шарів ґрунту. Його праці стали теоретичною основою для вивчення поділу суспільства на класи та архітектури поховальних споруд давнини. Поєднання наукової точності з поетичним світосприйняттям дозволило вченому перетворити археологічні джерела на цілісну ідею безперервності української історії. Життєвий шлях Б. Мозолецького є взірцем професійної етики, що сприяв формуванню сучасної національної свідомості. Таким чином, інтелектуальна спадщина Б. Мозолецького залишається важливим орієнтиром для вітчизняної науки. Вона доводить, що археологічні джерела є живою частиною історичної пам'яті, яка визначає шлях розвитку нації в майбутньому.

Література

1. Життя у саяві пекторалі. Борис Мозолецький у спогадах друзів : біобібліогр. вид. / упоряд. І. Голуб. Дніпропетровськ : ДОУНБ, 2011. 72 с.
2. Івашко О. Загадки скіфських курганів. *Голос України*. URL: <https://www.golos.com.ua/article/343777> (дата звернення 14.04.2026)
3. Мозолецький Б. М. Дорогою стріли : поезії / худож. О. В. Чубачівна. Київ : Радянський письменник, 1991. 155 с.
4. Мозолецький Б. М. Думи про степ : лірична повість. Київ : Генеза, 1996. 92 с.
5. Мозолецький Б. М. Поезії / упоряд. В. Д. Мозолецька. Київ : Темпора, 2007. 584 с.
6. Мозолецький Б. М. Синтез скіфо-античної думки. До інтерпретації пекторалі з Товстої Могили. *Всесвіт*. 1975. № 2. С. 191 – 204.

7. Мозолецький Б. М. Скарби Товстої могили. Київ : Мистецтво, 1972. 4 с.
8. Мозолецький Б. М. Скiфський степ / авт. передм. Г. Шонiн. Київ : Наукова думка, 1983. 199 с.
9. Мозолецький Б. М. Товста могила / АН УРСР, Ін-т археологiї. Київ : Наукова думка, 1979. 250 с.
10. Мозолецький Б. Н., Полин С. В. Кургани скифського Герпоса IV в. до н. е. (Бабина, Водяная и Соболева могили) / НАН України, Ін-т археологiї. Київ : Стилоc, 2005. 599 с.
11. Старовойт Л. В. Гуманістичний пафос творiв Бориса Мозолецького. *Лiтература Миколаївщини* : навч. посiб. Миколаїв : Iлiон, 2014. С. 133 –143.
12. Фiалко О. Є. Мозолецький Борис Миколайович. *Енциклопедiя iсторiї України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолiй (голова) та iн. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 7 : Мл–О. С. 23.

**ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ
ПРИ СТВОРЕННІ ПЕРСОНАЛІЗОВАНОГО КАТАЛОГУ
ПРАЦІВНИКІВ ЗАВОДУ
(з електронного архіву заводської багатотиражної газети)
Рильський Ю.М.**

На сучасному етапі розвитку музейної та архівної справи в Україні гостро постає питання не лише про оцифрування наявних фондів, а й якісного інтелектуального аналізу масивів даних, які в них знаходяться. Одним із доволі складних об'єктів для опрацювання є заводські багатотиражні газети радянського періоду, що містять тисячі прізвищ працівників, але через відсутність внутрішніх показників залишаються «німими» для дослідників історії техніки та генеалогії.

Об'єктом дослідження став масив номерів газети «Сталінець» – органу парткому, завкому та дирекції Заводу інструментальних сталей (ЗІС, нині – ПрАТ «Електрометалургійний завод «Дніпрспецсталь» в Запоріжжі) за 1933 та 1934 роки. База даних представлена відсканованими у форматі pdf номерами заводської багатотиражки (всього 29 номерів за 1933 рік та 60 номерів за 1934 рік), які розміщені у вільному доступі в мережі Internet на сайті «Історія ЗІС/«Дніпрспецсталь» до другої світової війни» за посиланням <https://sites.google.com/view/museumdsszishistory>

Специфіка джерела полягає у низькій якості друку, використанні специфічної виробничої термінології та насиченості тексту короткими

замітками про ударників, «летюнів» та раціоналізаторів. Традиційне ручне опрацювання такого масиву вимагає колосальних часових витрат.

Для створення каталогу було застосовано безкоштовну версію моделі мультимодального штучного інтелекту (Gemini), яка здатна працювати безпосередньо з PDF-файлами. Застосунок Gemini можна вільно скачати на смартфон з PlayMarket на Android. Робочий процес було вибудовано за принципом сегментації даних: кожен номер газети аналізується як окремий інформаційний об'єкт.

Вилучення сутностей (Entity Extraction): ШІ ідентифікує в тексті власні назви (прізвища), прив'язуючи їх до контексту (цех, посада, характер згадки).

Структурування: Видача результату у форматі CSV (кома-розділювач), що дозволяє миттєво імпортувати дані в табличні редактори (Excel) для подальшої фільтрації та використання.

Для формування персоналізованого каталогу в процесі роботи було виокремлено дві ключові структури даних:

1. Каталог персоналій: включає ПІБ, підрозділ (цех), посаду, дату/номер газети та контекстну назву статті. Це дозволяє дослідити соціально-демографічну і професійну структуру підприємства та простежити динаміку кар'єрного зростання конкретного працівника.

2. Тематичний показник цехів: систематизує інформацію про розвиток технічної бази (наприклад, монтаж станів 360, 450, 750, пуск в експлуатацію металургійних агрегатів у сталевитопному, ковальському та термічному цехах), що є критично важливим для історії підприємства і його технічного музею.

Для автоматизації збору даних було обрано формат CSV (Comma-Separated Values). Його перевага полягає в тому, що ШІ видає структурований текст, де кожен елемент розділений крапкою з комою. Це дозволяє миттєво конвертувати «сирий» текст у професійну таблицю Microsoft Word або Excel без ручного введення.

Зразок структури каталогу персоналій (фрагмент):

№ п/п	Прізвище Ім'я По батькові	Цех / підрозділ	Професія / посада	Дата / № газети	Назва статті
1	Виноград- ський	Прокатний цех	Бригадир електриків	16.04.1933 №100	Стаєм в ряди рабкорів
2	Ревзін	Сталевито- пний цех	Сталевар	14.12.1933 №116	Починати з печі
3	Товс- топ'ятов	Управління	Директор	14.12.1933 №116	Як нас об- слуговує

Зразок тематичного каталогу статей (фрагмент):

№ п/п	Цех / підрозділ	Назва статті	Дата / № газети	Короткий зміст (анотація)
1	Монтажний (стан 360)	К 16 апреля	16.04.1933 №100	Зобов'язання комсомольської бригади Яценка закінчити монтаж ділянки раніше плану
2	Прокатний (стан 450)	Імені «Сталінця»	16.04.1933 №100	Аварійна бригада Виноградського об'являє себе ударною та зобов'язується знизити простої
3	Ковальський	Починати з печі	14.12.1933 №116	Про необхідність якісної підготовки палива та агрегатів для безперебійної роботи молотів
4	Термічний	Встановити терези	14.12.1933 №116	Вимога налагодити точний ваговий облік металу для контролю виконання плану

Однак слід зазначити, що в процесі роботи виникли деякі проблеми з верифікацією даних («Галюцинації» ІІІ). Під час експериментального опрацювання великих масивів (по 5 файлів/номерів одночасно) було виявлено ризик «галюцинацій» моделі – заміщення реальних даних схожими за структурою паттернами з інших періодів, які були представлені як реальні результати опрацювання матеріалів засобами ІІІ. Помилка була виявлена людиною (автором дослідження) шляхом співставлення результатів опрацювання штучним інтелектом та реальних даних в конкретних номерах газети. Тому оптимальною технологією визнано пофайлове опрацювання, де кожна відповідь ІІІ з опрацьованим матеріалом верифікується дослідником на відповідність конкретному номеру газети. Це гарантує наукову достовірність створеного каталогу. Ключовим висновком отриманого досвіду є необхідність суворого людського контролю (Human-in-the-loop) в роботі з інструментами ІІІ.

Використання формату CSV як проміжної ланки забезпечує високу швидкість передачі даних між ІІІ та фінальним документом. Це мінімізує помилки при копіюванні, оскільки структура таблиці зберігається автоматично. Досліднику залишається лише перевірити відповідність прізвищ оригіналу та форматувати сітку таблиці згідно з вимогами архівного обліку.

З практичного досвіду роботи можна зробити наступний висновок на перспективу: використання штучного інтелекту перетворює газетні підшивки, оцифровані в електронний архів, з пасивного сховища текстів на активну реляційну базу даних. Створений каталог працівників ЗІС 1933 року є не лише цінним джерелом для музею історії заводу, а й моделлю для опрацювання інших відомчих видань України. Перспективи розвитку методу полягають у навчанні моделей на специфічних шрифтах 1930-х років та автоматичній побудові мережевих графів взаємодії.

При роботі над цією статтею її автор також активно використовував модель мультимодального штучного інтелекту – Gemini, яка проявила себе дуже ефективним та зручним інструментом, засобом прискорення та підвищення продуктивності в дослідницькій роботі з архівними матеріалами.

З ДОСВІДУ АТРИБУЦІЇ ФОТОДОКУМЕНТІВ: ПОШУКИ ФОТОГРАФІЇ Р.К. МУЗИЧЕНКА-ЦИБУЛЬСЬКОГО - ПЕРШОГО ВЧИТЕЛЯ МАЛЮВАННЯ ХУДОЖНИКА М.С. САМОКИША

Руденко Л.М.

Атрибуція (від лат. *attributio* – приписування) – у музейній справі один з основних етапів вивчення музейного предмета, завданням якого є виявлення основних ознак предмета і його опис за певними позиціями: Це встановлення часу, місця створення, автора, фізичних властивостей, функціонального призначення, історії походження та побутування предмета. У тому числі, і встановлення особи зображеної на портреті людини.

У Ніжинському краєзнавчому музеї зберігається невелика колекція фотопортретів кінця XIX - початку XX ст. Немов крізь чарівне скло дивляться на нас замріяні красуні з вибагливими зачісками у мережених сукнях, не менш ошатні добродії, хвацькі військові – з вусами «а-ла-кайзер», добродієсні матрони та поважні батьки родин у оточенні чепурненьких дітлахів. Нажаль, їх імена загубилися у тенетах буремних років. Але іноді чари часу розпадаються, і тоді, за мовчазною фотокарткою, постає людська доля: яскрава, творча, тісно пов'язана з долями інших людей.

Але в даному випадку все було навпаки. Під час роботи над експозицією, присвяченою видатному українському художнику-

баталісту, лауреату Державної премії СРСР, заслуженому діячу мистецтв УРСР, академіку Миколі Семеновичу Самокишу (1860-1944), ми зіткнулися з проблемою. Цілком природне бажання – помістити на стенді фотографію його першого вчителя малювання по Ніжинській класичній гімназії, якому художник завдячував обранням життєвого шляху – Родіона Корнійовича Музиченка-Цибульського, наштовхнулося на запевнення, що такого портрету не існує. На щастя, це запевнення виявилось помилкою, але до встановлення істини вів непростий шлях.

З архівних документів відомо, що Родіон Корнійович Музиченко-Цибульський народився у Києві 22 листопада (за старим стилем –10-го) 1834 р. Батьки його – Корній Антонович та Євдокія Олександрівна – проживали поблизу Притиско-Микільської церкви, що на Подолі. Вищу художню освіту Родіон здобув у Петербурзькій Академії мистецтв, мав кваліфікацію вчителя малювання та чистописання [2, арк. 1-3].

З 30-го листопада 1865 р. і до кінця життя (1912 р.) – Родіон Корнійович викладав у Ніжинській класичній гімназії. Через роки дійшли до нас добрі слова його учнів, що як найліпше характеризують особистість вчителя, виказують його неабияку педагогічну майстерність: «Учитель малювання Р. Цибульський, побачивши мою роботу і мою любов до малювання, почав приділяти мені більше часу і звертати на мене увагу... Цибульському й судилося відіграти велику роль у моєму художньому житті», – М. Самокиш [7, с.23]. «Вчителя чистописання та малювання Родіона Корнійовича Цибульського – любили», – О. Лазаренко [5, с. 26]. «Це вчитель моєї матері (в гімназії Кушакевич) ... попри всі валуєвські укази, він говорив і викладав виключно українською мовою», – І. Качуровський [6, с. 198] Дійсно, згодом, Родіон Корнійович викладав ще й у жіночій гімназії ім. П. Кушакевич, а також, один рік (1868) – у іконописній школі при Введенському жіночому монастирі [1, с. 5]. З особистого життя відомо, що Родіон Корнійович великих статків не мав, але мав велику та гарну родину – люблячу дружину та п'ятьох дітей [3, арк.1].

Про творчий доробок особисто Р.К. Музиченка-Цибульського відомо дуже мало. Він написав дві ікони для інститутської Олександрівської церкви: образи «Св. Олександра Невського» (1866) і «Великомучениці Варвари» (1877), а також ним зроблена «витончена плащаниця для престолу, написана ... на полотні й оправлена у рожевий атлас» [9, с. 91, 97, 123]. Доля цих речей не відома. Протягом 1894-1896 рр. Родіон Корнійович реставрував двадцять дві картини з картинного зібрання інституту, подарованого попечителем О.Г. Кушельовим-Безбородько у 1845 р. Серед них: «Каяття Св. Магдалини» школи Тиціана, «Шлюб Богородиці» Рубенса, «Св. Ієронім»

та «Св. Франциск» Рібери, «Руїни вкриті снігом» Манса, «Буря та вівці» Сальватора Розі, «Геркулес та німфи» школи Батоні, які й зараз можна побачити у картинній галереї Ніжинського університету.

Цю роботу керівництво гідно оцінили і відзначило позачерговим підвищенням (одразу з VIII до VI класу за Табелем про ранги) – присвоєнням чину Колезького Радника (1895). Але поки тривала реставрація, гроші на матеріали (фарби, лаки тощо) та оплату за виконану роботу виділялися з такими великими труднощами, що художник був у відчаї. Захворіли діти та дружина. Від великого навантаження на очі погіршився зір. Через нестатки він просить керівництво придбати йому окуляри, хоча б частково відшкодувати витрати на ліки [3, арк.1]. В решті решт частина картин була відреставрована Музиченко–Цибульським для інституту безкоштовно.

За довгі роки педагогічної діяльності Родіон Корнійович Музиченко-Цибульський навчив каліграфічно писати та гарно малювати не одне покоління ніжинської молоді. У колекції нашого краєзнавчого музею зберігається декілька групових фотознімків випускних класів Ніжинських гімназій кінця XIX – початку XX ст., у тому числі, і гімназії П. Кушакевич. Родіон Корнійович працював у гімназіях саме в ці роки. Характерно, що портрети «однокашників», здебільшого, мають підписи з означенням прізвища, а от портрети викладачів – лише зрідка. Напевно, тодішнім випускникам, як і теперішнім, здавалося, що обличчя та імена викладачів навіки закарбувалися у пам'яті. Яке підступно-оманливе відчуття!

На двох знімках випусків гімназії П. Кушакевич 1907 та 1908 років серед викладацького складу містяться фотографії двох вчителів – «Музиченка» і «Цибульського» (Фонди НКМ, інв.№Ф-4845, №Ф-5201). Імена не вказані, тому залишалася невизначеність: чи цей «Цибульський» є ще й «Музиченком»? Можливо, через задовгий підпис прізвище «скоротили»? У повсякденних розмовах, для зручності, викладача називали – Цибульський, а повне прізвище – Музиченко-Цибульський, використовували у офіційних випадках? Вище наведені спогади гімназистів наводять саме на таку думку.

Приєднання ще одного документу того часу дало підставу ствердно відповісти на поставлені питання. Це атестат випускниці VII-го класу Ніжинської жіночої П.І. Кушакевич гімназії Євгенії Маслакової, від 8.06.1894 р., завірений підписами викладачів (Фонди НКМ інв. № ПП-515). Серед них міститься підпис: «Р. М-Цибульський» («Р.М де-фис Цибульський»). Отже, на знімках з підписом «Цибульський» присутня саме фотографія Родіона Корнійовича Музиченка-Цибульського

– першого вчителя малювання майбутнього академіка живопису, видатного художника баталіста та анімаліста Миколи Самокиша.



Родіон Корнійович Музиченко-Цибульський

З фотознімків видно, що, за віком, цей викладач старший за інших. Крім того, впадає в око його неординарна зовнішність: надзвичайно пишні сиві бакенбарди, довгі вуса й доглянута фасонна сива борода. Відчувається незалежна, впевнена у собі, сповнена гідності людина. Погляд очей уважний, проникливий, строгий. До речі, у вище згаданому атестаті, підпис його вирізняється поміж

інших підписів викладачів бездоганною каліграфією: ідеально витримано і нахил літер, і натиск ліній.

Помер улюблений вчитель ніжинських гімназистів на 78 році життя. Похований Ніжині на Троїцькому кладовищі.

Сьогодні фотографія Родіона Корнійовича Музиченка-Цибульського займає своє законне місце в експозиції музею «Поштова станція», відділі Ніжинського краєзнавчого музею ім. І. Спаського.

Література

1. Гумилевский Д. Г. Нежинский женский монастырь. // Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Кн. 4. Чернигов: Черниговская губернская типография 1873. 714 с.
2. Державний архіву Чернігівської області (далі –ДАЧО), ф.-1105, оп.1.спр. 121, арк.1-3.
3. ДАЧО, ф.-1105, оп.2. спр. 300, арк.1.
4. Жур П. Літо перше. З хроніки життя і творчості Тараса Шевченка. Київ: Дніпро, 1979.с.278.
5. Лазаренко О.М. Спогади про Ніжин.100 років тому. / Упор. Шкурко М.П. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2015.152 с.
6. . Ніжин: Долі та спогади / Упор. Шкурко М.П.. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2024 .272 с. С. 198.

7. Самокиш М. С. Як я став художником. Київ: Мистецтво, 1937. 76 с. С. 6.

8. Сергій Федорович Шишко. Каталог виставки творів. Київ: Видання Спілки художників УРСР, 1981. 84с.

9. Хайнацкий А.Ф. Институтская Свято-Александровская церковь в городе Нежине. Историко-статистический очерк. Чернигов: Черниговская губернская типография, 1877. 124 с.

КОЛЕКЦІЯ РАДІОКОНСТРУКТОРІВ ВІТЧИЗНЯНОГО ВИРОБНИЦТВА В ЕКСПОЗИЦІЇ ДПМ ім. БОРИСА ПАТОНА: НОВІ НАДХОДЖЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Середін А.П.

Найкращим дозвіллям для дітей та молоді є таке, яке не лише розважає, а й має практичну користь. Одним із таких видів корисного проведення вільного часу є технічна творчість, оскільки у цьому віці найкраще закріплюються основи роботи із інструментами та матеріалами, формуються навички технічного, інженерного та наукового мислення. Серед напрямків технічної творчості радіоелектроніка є досить популярною. Найбільш доступним способом вивчення її основ та базових прийомів роботи з інструментами та приладами є збирання радіоконструкторів (РК) – наборів електронних компонентів та матеріалів, призначених для збирання за інструкцією та кресленнями діючого пристрою (як конструктивно завершеного, із власним корпусом, так і у вигляді окремого вузла). Такі набори коштують дешевше за аналогічні промислові пристрої, приносять не лише задоволення, а й мають практичну користь.

Сучасний ринок електроніки пропонує широкий асортимент РК як зарубіжного, так і українського виробництва різного призначення, складності та вартості. Однак, ще 30-40 років тому їх перелік на полицях магазинів не був таким широким, особливо за кількістю виробників. У 1980-х роках асортимент радіоелектронних наборів для творчості складався, в основному, із продукції вітчизняних підприємств. У перехідний період (поч. 1990-х р.) він дещо розширився, але все ж лівова частка припадала на вітчизняні РК. Серед них найбільш поширеними та популярними були набори серії «Старт», що виготовлялися рядом підприємств СРСР, однак вагома частка даних РК належить Кам'янець-Подільському заводу «Електроприлад» (оригінальна назва: з-д «Електроприбор», пізніше – «Електрон») (Хмельницька обл.).

Детальніша інформація про підприємство та частково про його продукцію описана в [1]. Інші підприємства УРСР та України також були причетні до випуску електронних наборів для технічної творчості. Серед них – *Канівський завод «Магніт»* (оригінальна назва: з-д «Магніт») (Черкаська обл.) та *Глухівський завод засобів обчислювальної техніки* (оригінальна назва: *Глуховский завод СВТ, ПО «Электронмаши»*) (Сумська обл.).

Важливо уточнити, що ці підприємства не спеціалізувалися виключно на виробництві РК – це була лише невелика частина їхньої основної спеціалізації. Підприємства радіоелектронної промисловості як в УРСР, так і в інших республіках у 1980-х роках значною мірою функціонували у сфері військово-промислового комплексу, або були підприємствами подвійного призначення, поєднуючи випуск спеціальної продукції з цивільним напрямом, зокрема і таких наборів. На початку 1990-х, у перехідний період, частка цивільної продукції цих підприємств почала зростати. Наприклад, *Канівський завод «Магніт»* (заснований у 1969 р.) спеціалізувався на виробництві периферійного обладнання для ЕОМ, зокрема накопичувачів на магнітній стрічці, пристроїв вводу/виводу інформації, тощо [2], а *Глухівський завод засобів обчислювальної техніки* (заснований у 1974 р. у складі ВО «Електронмаши») – на виробництві ЕОМ [3].

У дослідженні коротко розглянемо два набори, що виготовляли ці підприємства, та які нещодавно поповнили колекцію ДПМ ім. Бориса Патона – *«Старт 0057»* (*Канівський завод «Магніт»*) та *«Київ»* (набір №3) *Глухівського заводу засобів обчислювальної техніки*.

РК *«Старт 0057 УНЧ-5 МОНО»* виготовлявся *Канівським заводом «Магніт»* з 1991 року (розглянутий РК датований вереснем 1993 р.). Набір (рис. 1) призначений для радіоаматорів старшого шкільного віку. Він дозволяв із наявних у ньому вузлів, електронних компонентів та комплектуючих зібрати завершений монофонічний підсилювач низької частоти з вихідною потужністю 5 Вт, призначений для підсилення сигналів із різних джерел (магнітофона, приймача, програвача, тощо) [4].



Рис. 1. Комплект РК «Старт 0057. УНЧ-5 Моно»

Цей РК належить до групи наборів, що містять усі необхідні елементи та комплектуючі для складання функціонально завершеного пристрою (з корпусом, блоком живлення, а окремі зразки – і з акустичними системами). До цієї групи належали, зокрема, РК «Електроніка-20» (Вінницький завод «Ореол»), «Камертон А» (Харківський завод «Еталон»), «Юніор» (Кам'янець-Подільський завод «Електроприлад»), тощо. Інша група РК дозволяла зібрати функціональні вузли, призначені для інтеграції у промислову апаратуру, або ж потребували виготовлення корпусу, монтажу інших вузлів та елементів, що у початківців через недостатній досвід та брак відповідних матеріалів та інструментів могло викликати труднощі. До цієї групи, зокрема, належали РК «УМНЧ-20» та «Старт 0058» (Канівський завод «Магніт»), «Старт 7240» та «УНЧ-20 Вт» (Кам'янець-Подільський завод «Електроприлад») [5].

З усього асортименту можна виділити і третю групу – набори для макетування. Вони не потребували корпусу, містили досить габаритні компоненти для зручності, на друкованих платах нанесено електричну схему, елементи кріпилися пайкою та/або механічним способом (затискачі, гвинтове з'єднання). Один набір дозволяв зібрати макети кількох пристроїв. До цієї групи, зокрема, належать РК серії «Київ» (набори №1–3) Глухівського заводу засобів обчислювальної техніки, призначені для макетування простих радіоприймачів та підсилювачів дітьми середнього та старшого шкільного віку. Складність схем зростає як у межах одного набору, так і однієї серії. Далі коротко розглянемо набір №3 цього РК, який нещодавно надійшов до колекції Музею.

РК «Київ» (набір) №3 (рис. 2) виготовлявся з 1981 року та містив елементи та комплектуючі, з яких за ілюстрованою інструкцією можна зібрати макети підсилювачів НЧ та кількох варіантів приймачів прямого підсилення [6].



Рис. 2. Комплект РК «Київ» №3

Описані набори нещодавно поповнили колекцію РК розділу «Радіотехніка» ДПМ ім.

Бориса Патона. Ідея її створення виникла у 2023 році після надходження до експозиції кількох комплектих зразків РК вітчизняного

виробництва. Тоді ж сформульовано мету – збір і каталогізація зразків виробництва СРСР (1960–1980-ті рр.) з акцентом на набори виробництва УРСР та України (1990-ті р.) для висвітлення цього напрямку діяльності підприємств електронної промисловості та збереження таких наборів для майбутніх поколінь, оскільки їх кількість та номенклатура невпинно зменшується з плином часу та в певний момент може бути безповоротно втраченою.

Наразі в колекції представлено загалом 20 зразків РК (з яких 17 – вітчизняного виробництва), тому в її межах можна виділити окремі групи за функціональним призначенням: звукопідсилювальні, радіоприймальні та цифрові пристрої, пристрої автоматики, магнітного запису, набори комплектуючих для радіоаматорів. Наповнення колекції відбувається кількома шляхами: передачею відвідувачами Музею, із власного зібрання та пошуком на порталах інтернет-оголошень із подальшою закупівлею. Також окреслено перспективи подальшого наповнення та використання колекції в освітньо-популяризаторській діяльності Музею, зокрема на офіційних веб-ресурсах та у майбутніх виставкових проєктах.

Література

1. Середін А. П. Радіоконструктори серії «Старт» Кам'янець-Подільського заводу «Електроприлад». (Формування колекції вітчизняних радіоконструкторів в ДПМ ім. Бориса Патона). *Актуальні питання історії науки і техніки*: матеріали XXIII Всеукраїнської наукової конференції (м. Київ, 10-12 жовтня 2024 р.), Київ, 2024, С. 179–183.
2. Про підприємство. ПАТ «Електромеханічний завод «Магніт»»: веб-сайт. URL: https://magnit.ck.ua/?page_id=2 (дата звернення: 13.04.2026).
3. Малиновский Б.Н. *Очерки по истории компьютерной науки и техники в Украине*. – Київ: Феникс, 1998 – 298 с.
4. «Старт 0057 УНЧ-5 МОНО». Інструкція зі збирання та регулювання. – Канів : Каневский завод «Магнит», 1991. – 8 с.
5. Інструкції зі збирання та експлуатації радіоконструкторів «Старт 0058», «Старт 7240», «Електроника-20», «Камертон А», «Юниор», «УМНЧ-20», «УНЧ-20». – 1980–1990-ті рр.
6. «Киев» (набор № 3). Інструкція з експлуатації (док. № 4.072.000 РЭ). – Київ : Межвузовское полиграфическое предприятие при КИНХ, 1981. – 64 с.

МУЗЕЙ-ДІОРАМА «ПИЛЯВЕЦЬКА БИТВА 1648 року»

Сердуніч Л.А.

Без історичної пам'яті захист і збереження української національної ідентичності неможливі. Справжня ідентичність може бути сформованою лише на тлі найбільших цінностей: любові до Вітчизни та рідного краю, знання історії, дотримання законів і обов'язків громадянина, себто на тлі національної культури [1, с. 5]. Контакт із минулими здійснюється й через музейні надбання. Однак сучасні музеї мають безліч проблем, але, як на мене, не мають перспектив розвитку, позаяк у галузі історично-культурницької спадщини відчутно «кульгає» державна політика. Від того вельми потерпають музеї т. зв. «місцевого значення». Як і музей-діорама «Пилявецька битва 1648 року» (с. Стара Синява, Хмельниччина). До нього й намагаюся вкотре привернути уваги як влади (для вирішення проблем), так і краєзнавців, журналістів, освітян, просвітян, просвітників.

Переможна Пилявецька битва 1648 р., яка відбулася між селами Пилява і Пилявка (нині – Хмельницький район Хмельницької області) увійшла в історію національно-визвольної війни українського народу середини XVII століття яскравою сторінкою. Саме ця битва, яка закінчилася розгромом польської армії, і значення якої переоцінити неможливо, відкрила гетьманові Богданові Хмельницькому шлях до переможної облоги Львова, до його походу на Польщу, на підступи до вже беззахисної Варшави. Блискуча перемога молодого українського козацько-селянського війська під Пилявкою сприяла подальшому розвитку антифеодальної боротьби на Поділлі, стала апогеєм Визвольної війни XVII віку, символом мужності українців у боротьбі з численними ворогами. Але належного розкриття цієї події, як і пошанування, досі нема. А саме такі події мають пізнавально-виховне значення для нинішніх і майбутніх поколінь. Якраз на перемогах українського народу ми повинні виховувати в нашої памолоді почуття волелюбності, гордості за свою націю, історичну пам'ять і відвагу.

Саме з цією метою й було створено у районному центрі, в селищі Стара Синява, музей-діораму «Пилявецька битва». Розміщений він у тісному, глухому приміщенні районного Будинку культури. А задумувався бути у селі Пилява, що було б доречним: там майже щороку проводимо на місцевому, а в ювілейні роки – на обласному рівні, заходи з відзначення битви і «круглі дати» від дня народження Б. Хмельницького. Це було б доречно і з метою уявлення повноти картини самої битви, і задля зручності гостей Поля Пилявецької звятиги. Адже на славетному полі битви знаходяться всі об'єкти тих подій: Курган,

насипаний на Полі на початку 1990-их років, Пам'ятний знак Пилявецької битви у центрі села Пилява, а за селом, дорогою до Кургану, – могила полковника Івана Ганджі та кам'яний обеліск із написом: «*Тут 11 вересня 1648 р. в Пилявецькій битві загинув і похований соратник Богдана Хмельницького Іван Ганжа*». Поруч – ліс Ганжівка, річка Іква, де відбувалася подія, саме поле битви, на якому у дні відзначень проводимо урочистості та виступи творчих гуртів Хмельниччини й інших областей, козацькі ігри, змагання, села представляють свій курінь із дарами землі, рукотворними виробами, художніми й пісennими творами.

Автор проєкту музею-діорами – художник Я.М. Павлович. Розташовано музей на 2-ому поверсі Будинку культури у кінці коридору у майже глухому приміщенні. При вході у музей – 2 знамена війська Запорізького. Основу колекції музею складають речі, знайдені у Пиляві й довколишніх селах під час побутових робіт, а також узяті з фондів Хмельницького краєзнавчого музею. Найбільшу увагу привертає велике напівкругле полотно: картина битви. Її автори: члени НСХУ Леонід Бесараба й Андрій Ісаєв – відтворили тодішні події на річці Іква (Ікава, Пилявка), адже більшість змагів була якраз за оволодіння греблею. З допомогою поєднання барв художникам вдалося передати напружену атмосферу тих подій, перенести глядачів у часи 348-річної давнини, впливаючи на сприйняття ними почуттів, які переживали учасники бою. Схеми на стендах показують шлях козацького війська, участь козацько-селянського війська у Національно-визвольній війні XVII віку. Тут же – світлини Пилявського замку, гравюра битви. На стінах – картини. Цікаве оформлення кімнати та обрамлення дверей, а також обрамлення самої картини битви: у вигляді арки.

Поруч із діорамою битви та книгами з історичного й художнього відображення події у вітринах музею зберігаються речові свідки історії XVI – XVIII віків: корогви, козацькі клейноди, мечі, бойові сокири, вістря стріл, списів, кулі, зброя... Представлено численний глиняний посуд різних часів, де є й керамічні вироби XVI – XVII віків. Незмінний інтерес у відвідувачів викликають предмети господарської діяльності: прачі, праски, мотвила, кужіль, веретено, драчка, терниця тощо. Представлена у музеї й колекція релігійних образів. Все це сприяє кращому уявленню про життя тутешніх селян і козацтва у добу середньовіччя. Завдання музейних працівників – зберегти цілісність експозиції та дбати про її оновлення.

Перенесення музею-діорами на терени Пилявщини, ближче до поля битви, дало б змогу відвідувати музей більшій кількості людей, хоча б у дні відзначення річниць битви. Їх, гостей заходів, у ці дні буває вельми багато. А ось у райцентрі музей буквально простояє,

позаяк ті нечисленні відвідування музею гостями краю, учасниками краєзнавчих конференцій, які проведено у Старій Синяві, школярами – це надто мало. До вивчення минувшини Поділля: Вінницького і Хмельницького – прилучають молодь краю, зокрема й сусідньої Вінниччини: учні Хмельниччини неодноразово бували на Пилявщині, відвідували музей-діораму Пилявецької битви, побували на Кургані козацької слави. Були тут і школярі з Дунаєвеччини, інших районів Хмельниччини [2]. Про більш віддалені від нас краї говорити не доводиться.

Необхідне і фінансування музею, й фахова організація роботи: належна підготовка гідів та екскурсій, заходи щодо поповнення фондів музею, налагодження співпраці з фахівцями інших музеїв, участь у краєзнавчих заходах, обмін досвідом, використання інформаційних технологій. Адже музей «Пилявецька битва» – це справді перлина, а сама діорама – знаковий твір мистецтва, без якого важко уявити повноту битви і життя козацтва.

Скоро виповниться 35-річчя музею. Добре було б, аби до цього ювілею музей значно активізував свою роботу. Є потреба оновити експозицію, підготувати постійних гідів для екскурсій: не лише дорослих, а й, ще краще, юних, молоду генерацію екскурсоводів. Необхідне «закріплення» конкретної людини, яка відповідає б за музей. І контроль. Це значно покращило б роботу. Й тоді музей приваблюватиме й туристів, і молодих дослідників. Варто відродити в сучасників невикорінну потребу у відвідуваннях музеїв, у вивченні історії рідного краю й України. А для цього необхідно шукати нові форми роботи. Добре було б, аби у музеї звучала поезія. А творів, навіть місцевих авторів, про козацькі події, зокрема пилявецькі, на моїй Старосинявщині не бракує [3 – 7].

Музей «Пилявецька битва» чекає на перетворення. Він повинен стати духовним островом історії краю, переможних сторінок нашого народу. Задля будучини держави. І музей чекає на нову будівлю: на Пилявщині або Пилявківщині, удома, на батьківщині битви. А там і реконструкція.

Мрія тутешніх патріотів-подвижників – аби Поле Пилявецької слави було введено до програми зеленого туризму і стало доступним для більшої кількості людей. Особливо наш край чекає на відвідини школярів і студентства, на їхній інтерес до минувшини, бо їм вершити майбутнє. Цьому має передувати велика робота з належного упорядкування самих об'єктів битви і проведення реклами на Хмельниччині й в інших краях. Доброчинні традиції тих, чийми стараннями та допомогою створено наш музей, повинні мати гідне продовження у сьогоденні. Адже ми всі разом повинні дбати про памолодь, для якої це – майже

не відомий пласт історії. Як і *Пилявицина*, *Пилявківщина* (край із селами Пилява й Пилявка) та *Пилявеччина* (період історії) загалом. Вона чекає своїх дослідників і туристів. І сподівається, що її «слава не вмере, не поляже».

Література

1. Костриця М., Виховання історичної пам'яті – шлях до національної ідентичності // Антонінський край у просторі і часі / У 2-х тт. – Т. 1. – Житомир, 2008.
2. Книга відгуків відвідувачами музею.
3. Сердунич Л., Гетьман Богдан до нащадків (Послання) // Сердунич Л., ОдКРОВення (Вірші, оповідання, етюди). – Хмельницький, 2007.
4. Сердунич Л., Битва під Пилявцями // Сердунич Л., Джерелинка (Поезії). – Стара Синява, 1996.
5. Сердунич Л., Марш старосинявських юних козаків // Старосинявська весна (Поет. збірка літераторів Старосинявського р-ну Хмельницької обл.). Ст. Синява, 2002.
6. Сердунич Л., Старосинявський марш // Надіквиння (Орган літературної студії «Муза Надіквиння»). Ред.-упорядник Л. Сердунич: – Хмельницький, 2008.
7. Цушко С., Останній монолог Богдана Хмеля // Осик осінній сон (Сучасна поезія Хмельниччини): Серія Хмельницької літературної спілки «Поділля» «Хмельниччина поетична-2000», книга 2. – Хмельницький, 2001.

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ МОДЕРНІЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДОМЧОГО ТЕХНІЧНОГО МУЗЕЮ ННЦ «ХФТІ»

Споденець І.Г.

В умовах цифрової трансформації музейної діяльності надання затребуваного «споживачами» якісного музейного продукту потребує залучення сучасних інноваційних інструментів, зокрема штучного інтелекту (ШІ). Наразі розуміння потенціалу ШІ для музеїв залишається низьким. В Україні він майже не інтегрований у музейну практику, що пояснюється відсутністю теоретичної бази та методичних орієнтирів. Тому кожен музей фактично вибудовує власну стратегію використання ШІ та застосовує індивідуальний концептуальний підхід наосліп. Певні напрацювання у цьому контексті має відомчий технічний музей Національного наукового центру «Харківський фізико-технічний інститут» (далі музей).

Надзвичайно результативним використанням ІІІ виявилось в процесі створення автоматизованого опису архівних світлин для їх розміщення на міжнародній цифровій платформі Museum Digital (museum-digital.org). Зазначена платформа є одним із провідних відкритих репозиторіїв музейних колекцій у Європі та світі, що надає установам можливість представляти свої фонди широкій аудиторії в уніфікованому цифровому форматі.

Архівний фонд ННЦ «ХФПІ» налічує значний масив фотографічних матеріалів, що охоплюють різні періоди діяльності інституту – від його заснування у 1928 році до сучасності. Значна частина цих світлин до сьогодні не має систематизованого текстового опису, що суттєво ускладнює їх пошук, атрибуцію та введення до наукового обігу. Саме тут застосування інструментів ІІІ, зокрема систем комп'ютерного зору та великих мовних моделей, відкриває принципово нові можливості для прикорошення та стандартизації музейної документації.

Практичне застосування ІІІ в цьому контексті реалізується у кількох ключових напрямках. По-перше, системи розпізнавання зображень дозволяють автоматично ідентифікувати тематику світлин – наукові прилади та обладнання, лабораторні приміщення, групові та індивідуальні портрети співробітників, події та заходи інституту. По-друге, великі мовні моделі (зокрема GPT-4o, Claude та ін.) здатні генерувати структуровані метадані відповідно до міжнародних стандартів опису музейних об'єктів – Dublin Core та LIDO, що є обов'язковою умовою для коректного розміщення матеріалів на платформі Museum Digital. По-третє, ІІІ-інструменти забезпечують автоматичний переклад описів кількома мовами, що суттєво розширює міжнародну доступність колекції.

Робочий процес із застосуванням ІІІ для опису архівних світлин ННЦ «ХФПІ» передбачає кілька послідовних етапів: первинне сканування та оцифрування фотоматеріалів у відповідній роздільній здатності; завантаження зображень до ІІІ-системи з формуванням автоматичного чорнового опису; верифікація та коригування згенерованих метаданих музейними фахівцями й істориками науки; фінальне завантаження атрибутованих матеріалів на платформу Museum Digital з присвоєнням унікальних ідентифікаторів. Такий підхід поєднує продуктивність автоматизованих систем із науковою експертизою фахівців, що гарантує як швидкість обробки архіву, так і достовірність розміщеної інформації.

Досвід впровадження подібних рішень у провідних європейських музеях свідчить про скорочення часу на каталогізацію одного об'єкта у 3–5 разів порівняно з традиційним ручним описом. Для музею, що володіє розлогим і частково неатрибутованим фотоархівом, це

означає реальну можливість у відносно короткі терміни сформувати повноцінний цифровий каталог і зробити унікальну науково-технічну спадщину доступною для дослідників, освітян та широкої громадськості в усьому світі.

Паралельно наукові співробітники музею долучають ІІІ до процесу створення такого актуального в реаліях сьогодення музейного продукту, який можна назвати «живим архівом». *Наразі процес документування в музейній сфері перестав бути лише інструментом фіксації минулого й набув рис документування теперішнього. В межах проєкту «Beyond the Institute: Scientists, Families, and the War Experience in Piatykhutky» здійснюється пошук респондентів та організовуються інтерв'ю. Проєкт фокусується на усних історіях співробітників інституту, їхніх родин і мешканців наукового містечка П'ятихатки (локація ННЦ «ХФТІ») з досвіду війни, поєднуючи персональні свідчення з інституційною історією.*

Наразі за допомогою ІІІ, а саме технології транскрибації, оптимізується робота з контентом – записані усні історії миттєво перетворюються у текстові документи для архівації у фондах музею. І це не дрібниця: транскрибований аудіоматеріал прискорює пошук потрібної інформації за ключовими словами в тексті, що значно спрощує архівну й наукову роботу. Автоматизація рутинної роботи реально звільняє час для змістовної роботи з матеріалом.

Водночас наукові співробітники музею перевіряють на практиці тезу видатного канадського теоретика медіа Герберта Маршалла Маклюєна про те, що віртуальне передує реальному. В технічному музеї це виглядає наступним чином – спочатку потенційний відвідувач стикається з цифровим контентом і після ознайомлення з новим форматом взаємодії зі складною технічною інформацією бажає зануритися в атмосферу реальних автентичних установок, приладів і лабораторій, взяти участь у фізичних експериментах. Музейна аудиторія у такому просторі вже не просто споглядає, а співучасник подій. ІІІ у цьому контексті вже не екзотика, а робочий інструмент. Гейміфікація на базі ІІІ вже не розвага заради розваги, а механізм перетворення пасивного споглядання на активну гру, спосіб говорити з «цифровим поколінням» на його мові.

Найнаочніший приклад нестандартної роботи музею із застосуванням ІІІ – анімаційний проєкт, розробка концепції якого наразі знаходиться на стадії завершення. Затребуваність проєкту спричинена власними польовими дослідженнями, проведеними серед освітян. Результати дослідження надали конкретний запит: педагогам потрібен цифровий продукт, який пояснює наукові досягнення у сфері фізики

зрозуміло – без перевантаженого тексту, без академічного жаргону, у форматі, який можна показати в класі. Анімація на основі архівних матеріалів *ННЦ «ХФТІ»* відповідає саме на цей запит: складна історія кріогенних досліджень подається через живі образи, гумор і візуальну мову, зрозумілу сучасному учню.

Вихідний матеріал проєкту – новорічний випуск стінної газети ХФТІ за 1968 рік. Співробітники інституту в жартівливій формі через образи лабораторних приладів розповідали про роботу кріогенної лабораторії та життя установи зсередини. Джерело, яке б ймовірно зберігалось незатребуваним ще кілька десятків років, стало основою для повноцінного анімаційного відео. Технічно процес виглядає так: архівна газета і фотографії опрацьовуються міждисциплінарною командою – сценаристом, аніматором і фахівцем з архівної реконструкції, після чого інструменти ШІ адаптують матеріал до сучасної анімаційної мови, оживляють персонажів і вибудовують цілісний аудіовізуальний твір. Це не реставрація і не копія оригіналу, а новий культурний продукт, який зберігає дух джерела, але розмовляє з аудиторією сучасною мовою.

В процесі розробки проєкту наукові співробітники свідомо поставили перед собою конкретне змістовне завдання: автентичне лабораторне устаткування має демонструвати не тільки технологічні можливості, але й розкривати внесок ХФТІ у світову науку. Кріогенна лабораторія ХФТІ у 1928-1930 роках була одним із чотирьох подібних центрів у світі – нарівні із лабораторіями в Лейдені, Торонто та Берліні. Цей факт сьогодні має важливе значення, оскільки навколо української наукової спадщини активно поширюються маніпулятивні наративи. Анімація про харківських кріогенщиків це, серед іншого, чітка відповідь на питання: яке місце займають фізики ХФТІ в європейській науковій традиції. Але є й інший бік. Проєкт розкриває життєдіяльність науковців не лише як дослідників, а як творчих людей із особливим почуттям гумору, власною субкультурою.

Новорічна стінна газета, яку вони створили, виявляє ці аспекти. І анімація їх підхоплює. Готовий ШІ-продукт буде презентований у кількох різних контекстах: для співробітників інституту і фахової спільноти, для широкої міської аудиторії в Харкові і Львові, для школярів і студентів. Покази супроводжуватимуться обговореннями, зокрема про нові методи роботи з архівами і можливості ШІ в музейній практиці. Після офлайн-показів відео залишиться у відкритому доступі онлайн, українською та англійською мовами з німецькими субтитрами. Такий підхід у роботі з фондами музею є прикладом того, як архівний матеріал може прожити кілька життів одночасно: залишитися докуме-

нтом, стати мистецьким об'єктом і перетворитися на інструмент цифрового публічного діалогу.

Таким чином, штучний інтелект в діяльності відомчого технічного музею ННЦ «ХФП» не самоціль, а перспективний інструмент автоматизації інтелектуальної рутини, зокрема каталогізації та опису архівних фотоматеріалів, оцифрування усних історій, підвищення точності пошукових систем і релевантності результатів, а також створення нового формату взаємодії аудиторії зі складною технічною інформацією та цікавого, інтерактивного спілкування.

ОСОБИСТОСТІ В ІСТОРІЇ ВІДДІЛУ МУЗЕЙ ПРИРОДИ ПРИОСТЕР'Я НІЖИНЬСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ІВАНА СПАСЬКОГО: ХУДОЖНИК В.Ф. ОЛІФІРЕНКО

Тарасенко Л.І.

Цьогоріч виповнюється 50 років від дня відкриття відділу природи Ніжинського краєзнавчого музею (нині – відділ Музей природи Приостер'я Ніжинського краєзнавчого музею імені Івана Спаського). Його історія – це не лише становлення, розвиток, експонати, колекції, екскурсії, а передусім люди, які натхненно виконували складну роботу зі створення постійної експозиції. Художнє оформлення відділу природи у 1973–1975 рр. здійснив професійний митець Всеволод Федорович Оліфіренко – людина, яка бачила природу не тільки очима, а й серцем.



Народився майбутній художник 28 лютого 1934 р. у м. Коростень Житомирської області. Згодом його родина переїхала на Чернігівщину, до Ніжина. Після закінчення семи класів школи №10 він навчався у Київському художньо-ремісничому училищі №16 за спеціальністю «альфрейний живопис» (1949–1952). У складі випускників училища брав участь у повоєнній відбудові Хрещатика, оздоб-

люючи адміністративні та житлові будівлі барельєфами, орнаментами, скульптурними елементами. З 1953 р. в Ніжині працював оформлювачем афіш у кінотеатрі «Жовтень» та навчався у вечірній школі. Вищу

освіту здобув в Українському поліграфічному інституті імені Івана Федорова у Львові (нині – Українська академія друкарства), спеціальність «художник-графік» (1969).

Працював художником-конструктором на Ніжинському гумовому заводі. Співпрацював із київськими видавництвами, оформлюючи переважно технічну літературу (понад 50 книг). Із відкриттям у місті художньо-оформлювальної майстерні активно долучився до оформлення міських об'єктів. Після реорганізації та приєднання майстерні до Чернігівського обласного художньо-виробничого комбінату, обіймав посаду художника творчої кваліфікації.

Митець брав участь в оформленні численних закладів на Чернігівщині: історико-етнографічної кімнати-музею Остапа Вересая у с. Сокиринці (1959), меморіального музею Марії Заньковецької у с. Заньки (1964), історичного відділу та відділу природи Ніжинського краєзнавчого музею (1967–1975), військово-історичного музею імені М. П. Кирпоноса у с. Вертіївка (1977), музею радянсько-чехословацької дружби у с. Світанок (1980), фундаментальної бібліотеки Ніжинського державного педагогічного інституту імені М. В. Гоголя, Ніжинського технікуму механізації сільського господарства. Ця діяльність дала змогу художнику проявити себе в різних видах образотворчого мистецтва – декоративному оформленні, живопису, графіці.

Неодноразово брав участь у художніх виставках. Зокрема у 1971 р. в кінотеатрі «Жовтень» були представлені його ліричні пейзажі: «Перша позолота», «Берези», «Дорога в ліс», «Тихе надвечір'я», «Останній сніг», «Весна», «Повінь», «Похмурий день». Окремі полотна поєднували пейзаж з мотивами праці – «Дороги кличуть», «Гудуть поїзди», «Трудовий ранок». Значне місце у творчості художника посідала серія картин, присвячених пам'яткам історії та архітектури Ніжина: «Пам'ятник М. В. Гоголю», «Старе подвір'я», «Свідок минулого», «Миколаївський собор». Його етюди, пейзажі неодноразово експонувалися у художньому відділі Ніжинського краєзнавчого музею імені Івана Спаського. Численні авторські роботи прикрашають приватні колекції по всьому світу. Відвідувачі відділу Музей природи Приостер'я Ніжинського краєзнавчого музею імені Івана Спаського звертають увагу не лише на експонати, а й на художнє оформлення, зокрема вітрини «Урочище Боромики».

Мав дружину Чайкіну Лідію Василівну (1936), сина Юрія (1959), доньку Юлію (1969–2003). Відійшов у вічність Всеволод Федорович Оліфіренко 12 вересня 2014 р., похований на Ніжинському Троїцькому кладовищі. Колеги згадують його як інтелігентну та доброзичливу людину.

Література

1. Савченко Ю. Виставка творів трьох художників//Під прапором Леніна №51, 2 квітня 1971.
2. Самойленко Г. В. Нариси культури Ніжина ч. 5 // Образотворче мистецтво та скульптура в XVII–XX ст. Ніжин: Наука-сервіс, 1998. – 145 с.

РАКЕТА ФАУ-2: ШЛЯХ ВІД ГЕНІАЛЬНОСТІ ДО БЕЗУМСТВА

Тарасенко Л.П.

Час від часу в історії трапляються знакові події, які кардинально змінюють її хід. Яскравим прикладом цього є технічне досягнення німецьких інженерів-конструкторів перед Другою світовою війною, що спричинило колосальний вплив на світову ракетну техніку, показавши, насамперед, можливість індустріального виробництва та застосування ядерної зброї, – це привело до бурхливого розвитку ракетно-ядерного проєкту, суміжних галузей ракетно-космічної техніки та науково-технічного прогресу в світі.

Від ударів ракет «Фау-2» загинули тисячі мешканців європейських міст, десятки тисяч в'язнів померли на заводах з її виробництва. Попри численні жертви й руйнування, нова суперзброя не змінила перебіг війни на користь Німеччини, але допомогла зробити технологічний стрибок переможцям. «Фау-2» стала відправною точкою та основою для розвитку технологій ракет-носіїв народногосподарського призначення і бойових балістичних ракет, як в колишньому СРСР, так і в США, які незабаром стали лідерами в цій галузі.

Ще задовго до завершення Другої світової війни Гітлер з дня на день чекав на нову смертоносну зброю. Перед німецькими ракетобудівниками поставили завдання якомога швидше створити зброю, здатну завдавати ударів з великої відстані.

У 1937 році німецький конструктор Вернер фон Браун запропонував Управлінню озброєнь майже 15-ти метрову керовану ракету з дальністю польоту до 200 км, що могла перенести тонну вибухівки. Це була перша бойова керована балістична рідинна ракета «Фау-2» (А-4) з потужним рідинним ракетним двигуном тягою до 25 тон з турбонасосною системою подачі палива та автономною інерційною системою керування, успішний пуск якої відбувся 3 жовтня 1942 року [4, 15]. Програма А-4 була названа програмою «помсти», а ракета отримала

назву «Фау-2» (V-2, від першої літери німецького слова Vergeltungswaffe, що перекладається як «зброя помсти»), тисячі ракет якої долітали до Лондона за лічені хвилини і з вересня 1944 по березень 1945 року вбила тисячі людей. Та ще більше загинуло під час її виробництва, – аби налагодити їх масовий випуск, нацисти використовували рабську працю в'язнів концтаборів, які працювали цілодобово в надважких умовах на секретних підземних заводах. Загалом було виготовлено десятки тисяч таких ракет.

Роботи з виготовлення «Фау-2» проводились спочатку на полігоні Куммерсдорф, неподалік від Берліна, потім було вирішено перевести випробування на краще обладнаний для великих ракет полігон неподалік містечка Пенемюнде, а після повітряного нальоту Британських Королівських Військово-повітряних сил (операція «Нудга») на Пенемюнде в серпні 1943 року, було наказано перевести виробництво в більш захищене від повітряних нападів місце – в австрійські Альпи, за 100 км на схід від Зальцбурга. На полігонах були передбачені стартові позиції для ракет, бункери для управління пуском, вся траса можливих пусків була обладнана засобами контролю і спостереження за ракетою. Нові стенди дозволяли вести вогневі випробування двигунів на тягу від 100 кг до 100 т, аеродинаміки мали найбільшу в Європі аеродинамічну трубу, конструктори – просторі, чудово обладнані зали, а для одержання рідкого кисню був побудований найбільший кисневий завод. В 1943 році чисельність основного персоналу Пенемюнде складала більше 15000 чоловік. Після війни стало відомо, що ще один завод у Нордхаузені випускав в умовах війни більш як тисячу ФАУ-2 за місяць. Крім того, завод виробляв ще ФАУ-1, “Вассерфаль”, “Шметтерлінг” та інші ракети.

Ще продовжувалися бойові дії на території Німеччини, а Радянський Союз, Сполучені Штати та Велика Британія вже почали «полювання» на військово-технічні архіви, цілеспрямовано вишукували німецьких фахівців і саму техніку. Згодом Фау-2 стала прототипом для подальшої розробки перших балістичних ракет у США, СРСР та інших країнах.

В СРСР активно почали створювати ядерну зброю і керовані балістичні ракети, почалося формування широкої мережі науково-дослідних, проектно-конструкторських і дослідно-виробничих структур, у яких розгорнулися широкомасштабні роботи в галузі ракетної техніки. До Німеччини відряджено групу радянських фахівців з метою знайти технічну документацію, її зразки або частини, дослідити конструкцію й технологію виготовлення. Радянському Союзу дістався дослідний центр і полігон в Пенемюнде, інженерна документація та кілька

фахівців з ракетобудування. Безперечно, найціннішим трофеєм для СРСР був би інженер-винахідник В. фон Браун, але всі провідні спеціалісти німецької ракетної техніки на чолі з самим Вернером фон Брауном добровільно здалися армії США, коли вона зайняла місто Нордхаузен, де працювали німецькі ракетники.

13 травня 1946 р. Рада міністрів СРСР прийняла Постанову «Питання реактивного озброєння», яка дала старт роботам зі створення бойової ракетної техніки в країні. У цьому документі роботи з розвитку реактивної техніки визначалися першочерговим найважливішим державним завданням. Спочатку все базувалося на копіюванні німецької трофейної техніки. Щоб зрозуміти до тонкощів, як зробити з німецької свою ракету, зібрали з десятків німецьких ФАУ-2. Другим етапом була модернізація німецьких ракет (потрібно було забезпечити вдвічі більшу польотну дальність), а третій етап — їхнє подальше вдосконалення [4, 12].

Було визначено кооперацію головних міністерств промисловості, розпочато науково-дослідні та експериментальні роботи, створено Спеціальний комітет з реактивної техніки при Раді Міністрів СРСР. Це був державний підхід до широкомасштабного розгортання робіт у новій галузі науки і техніки, що привело до становлення в СРСР ракетно-космічної галузі, створення нового виду військ, включаючи будівництво спеціального державного полігону і спеціалізованих військових частин. До кінця 1946 року в населеному пункті Берка (федеральна земля Тюрингія) сформовано перше ракетне з'єднання – 22-у бригаду особливого призначення Резерву Верховного Головного Командування. Вона входила до складу групи радянських військ – підрозділів, оснащених балістичними ракетами. Незабаром ця частина була виведена на територію СРСР. До 1955 року з'явилося ще шість таких інженерних бригад.

Попри те, що спочатку США були єдиною державою-володаркою атомних бомб, які були підірвані у 1945 р. над містами Хіросімою і Нагасакі, згодом і СРСР створив свою термоядерну бомбу – катастрофічнішу за атомну. Відставання СРСР від США в ракетно-ядерному озброєнні згодом було ліквідовано, й призвело до чергового змагання між СРСР та США за військову перевагу, нарощування ядерних арсеналів, розвиток систем доставки ядерної зброї та інших видів озброєнь.

Створення нових видів ракетно-ядерної зброї проходило на тлі складних військово-політичних процесів, в умовах жорстокого ідеологічного протистояння СРСР і США. У рамках «холодної війни» між ними точилася ракетно-ядерна гонка, яка призводила до

надмірних військових витрат, концентрації передових технологій у військово-промисловому комплексі, шалене змагання впливало на багато сторін життя обох країн, зловісно виглядала і мова цифр щодо накопичених озброєння.

Таким чином, передова нацистська розробка наприкінці Другої світової війни, основою якої стала ракета, яка включала практично всі технічні системи та вузли, що були використані в сучасних балістичних і космічних ракетах, не лише започаткувала нову еру озброєнь, давши змогу по-іншому уявити стратегію і тактику майбутніх воєн із застосуванням ядерних засобів, автоматично керованих ракет та радіолокації, відкрила шлях до освоєння далекого космосу, але й стала підґрунтям для створення нового виду військ збройних сил СРСР, а згодом і України, – Ракетних військ стратегічного призначення.

Сьогодні в Німеччині, на місці колишнього ракетного полігону, де в роки Другої світової війни розроблялася ракета Фау-2, розташований військово-історичний музей (історико-технічний музей), експозиція якого, включаючи відкриту площадку зі зразками ракет, розповідає про історію, розвиток ракетної техніки та вплив цих розробок на космічні дослідження. Коли висвітлюється тема «білих плям» військової історії України, зокрема Ракетних військ стратегічного призначення, на допомогу приходить ідентичний музей і в Україні, відвідування якого дає змогу не лише дізнатися про історію створення РВСН, про гонку озброєнь і ядерне протистояння, а й відчувати масштаб загроз, які вони несли людству.

Література

1. Энциклопедия Ракетных войск стратегического назначения. М: РВСН, 2009. 860с.
2. Задачи особой государственной важности. Из истории создания ракетно-ядерного оружия и РВСН (1945-1959гг.):сб.док. М: РОС-СПЭН, 2010. 1207с.
3. Івкін В. І. Ракетна спадщина фашистської Німеччини. Військово-історичний журнал, 1997. № 3. С. 32-34.
4. Історія ракетно-космічної науки і техніки України. К.: Фенікс, 2021. 456 с.

ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНІЧНОЇ ДУМКИ М.М. БЕНАРДОСА: ВІД ІДЕЇ ДО ПРОМИСЛОВОЇ ТЕХНОЛОГІЇ

Ткаченко В.М.

Розвиток технічної цивілізації людства значною мірою визначається діяльністю окремих винахідників, які здатні трансформувати наукові знання у практичні технології. Одним із таких новаторів був Микола Миколайович Бенардос – уродженець півдня України, вітчизняний інженер-винахідник, чий ідеї започаткували нову еру в обробці металів. Його внесок у створення електродугового зварювання став важливим етапом у розвитку промисловості кінця XIX – початку XX століття.

Відкриття у 1802 році російським вченим, який навчався у Харкові, В.В. Петровим явища електричної дуги та її дослідження показали, що електричний струм може створювати надзвичайно високу температуру. Дослідник описав способи виготовлення вольтового стовпа, явище електричної дуги й можливість її застосування для електроосвітлення, електрозварювання та електроспаювання металів. Це відкривало нові перспективи для обробки металів, які до того часу з'єднувалися переважно механічними методами (клепанням, куванням). На цьому науковому підґрунті виникла ідея використання електричної дуги як інструмента для плавлення металу та створення міцного з'єднання. Все це сприяло тому, що у другій половині XIX століття відбувався стрімкий розвиток електротехніки.

Зацікавлення електротехнікою, винахідництвом та раціоналізаторством у студентські роки сприяли тому, що на початку 1870-х років Микола Бенардос стає винахідником-професіоналом. Поступово все більше часу він приділяв дослідженню електричної дуги та одним із перших запропонував застосувати її для практичних потреб. Його підхід полягав у використанні вугільного електрода, між яким і металевою деталлю виникала дуга, що забезпечувала локальне плавлення матеріалу. Ця ідея була революційною, оскільки: дозволяла здійснювати точкове нагрівання металу; відкривала можливість з'єднання складних конструкцій; значно підвищувала ефективність виробничих процесів. Таким чином, Бенардос здійснив важливий перехід від теоретичних знань до прикладного інженерного рішення.

У 1881 році М. Бенардос продемонстрував свою розробку і запатентував метод електродугового зварювання, який отримав назву «електрогефест» або «Спосіб Бенардоса». Патенти були зареєстровані в різних країнах, що свідчить про міжнародне визнання винаходу. Його справедливо вважають родоначальником дугового електрозварю-

рювання, бо він накреслив головні напрями його розвитку, розробив основні принципи багатьох сучасних способів дугового зварювання.

Перші практичні застосування технології включали: ремонт металевих виробів; з'єднання деталей машин; обробку поверхонь металів. Хоча початкові результати були обмежені технічними можливостями того часу, сам факт практичного використання довів перспективність методу. Перехід від експериментальної технології до промислового використання був поступовим. Основними сферами застосування стали: машинобудування; суднобудування; будівництво металевих конструкцій.

Розвиток джерел електричного струму та вдосконалення обладнання сприяли поширенню технології. Важливо, що ідеї Бенардоса стали основою для подальших розробок у сфері зварювання, включаючи використання металевих електродів. Крім того, винахідник створив багато конструкцій зварювальних автоматів, розробив способи дугового зварювання різними електродами, дугового зварювання, підводного зварювання та різання, зварювання на вертикальній поверхні. Ним запроваджено механізацію та автоматизацію зварювальних процесів, також він висловив ідею зварювання в газовому струмені й під флюсом. Серед його розробок винайдення оригінального способу точкового (для якого розробив спеціальні щипці) й шовного контактного електрозварювання.

У 1889 році зважаючи на значущість розробок, напрацювань і пропозицій у різних галузях техніки М. Бенардосом, вчена рада Петербурзького електротехнічного інституту надала йому почесне звання інженера-електрика. У 1992 році Російське технічне товариство нагородило його золотою медаллю.

Зважаючи на розвиток тогочасних технічних рішень і пропозицій на початковому етапі технологія зварювання металів, запропонована Бенардосом, мала низку суттєвих недоліків: нестабільність електричної дуги; складність контролю температури; недостатня якість зварного шва; обмежені можливості джерел живлення тощо. Але все одно вона відкривала значні перспективи для подальших як наукових, так і промислових відкриттів та розробок. Подальші інженерні вдосконалення дозволили поступово усунути ці проблеми. Зокрема, були розроблені нові типи електродів, покращені джерела струму та методи контролю процесу зварювання тощо. Варто відзначити, що до кінця свого життя Микола Бенардос удосконалював свій винахід, як і інші розробки навіть працюючи у Фастівських вагоноремонтних майстернях.

Ідеї Бенардоса стали фундаментом для розвитку сучасних технологій зварювання. На їх основі з'явилися: ручне дугове зварювання; автоматичні та напіваавтоматичні методи; роботизовані зварювальні системи. Сьогодні зварювання є невіддільною частиною промисловості та використовується в енергетиці, транспорті, будівництві та багатьох інших галузях. Самому інженеру-винахіднику належать розробки в залізничному й водному транспорті, енергетиці, військовій справі, сільському господарстві, акумуляторобудуванні, побутовій техніці тощо.

Загалом, діяльність Бенардоса демонструє класичну модель розвитку технічної ідеї: від наукового відкриття до промислового впровадження та подальшого вдосконалення, від формування інженерної концепції, її експериментальної перевірки до патентування. Цей процес є характерним для більшості великих технічних досягнень.

Сучасна зварювальна інженерія базується на принципах, закладених визначним вітчизняним інженером-винахідником Миколою Миколайовичем Бенардосом. Його ідеї залишаються актуальними й сьогодні, оскільки зварювання продовжує розвиватися, інтегруючись із цифровими технологіями та автоматизацією.

Отже, еволюція технічної думки Миколи Бенардоса є яскравим прикладом переходу від наукової ідеї до масштабної промислової технології. Його внесок у розвиток електродугового зварювання суттєво вплинув на індустріальний розвиток світу. Бенардос не лише створив новий метод обробки металів, а й заклав основу для подальших інновацій, які визначають обличчя сучасної техніки.

ПРОВЕДЕННЯ ДУХОВНИХ БЕСІД І ЧИТАННЯ ЄВАНГЕЛІЯ СВЯЩЕННИКАМИ В КОСОМУ КАПОНІРІ, ГОЛОВНІЙ І НАБЕРЕЖНІЙ ГАУПТВАХТАХ КИЇВСЬКОЇ ФОРТЕЦІ

Тимошенко Н.М.

«Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця» створений на базі Госпітального укріплення. Косий капонір є складовою частиною Госпітального укріплення, який використовувався як військово-політична слідча в'язниця у 1863 – 1918 роках і за важкі умови утримання в'язнів його називали «Київський Шліссельбург».

55 років тому, 24 вересня 1971 року, було відкрито «Історико-революційний та архітектурний музей «Косий капонір» – філіал «На-

ціонального музею історії України», а з 2007 року музей іменується «Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця».

Києво-Печерська фортеця є однією з найбільших земляно-кам'яних фортець Європи до складу якої входять стара Печерська фортеця – цитадель, Звіринецьке укріплення, Васильківське укріплення, Госпітальне укріплення, Лисогірське укріплення та інші оборонні споруди, яка будувалася майже два століття: початок XVIII ст. – кінець XIX ст. У 1897 році Київська фортеця втратила бойову здатність й була перетворена у фортецю-склад 4 класу, так як вона не відповідала вимогам свого часу.

Київська фортеця і більшість фортець в Європі, Америці тощо використовувалася як місце ув'язнення й її також частково музеєфіковано. Наприклад замок Іф (французькою Chateau d'If) історичний музей фортеця – в'язниця знаходиться на півдні Франції недалеко від узбережжя міста Марсель на острові Іф і працює з 1890 року, а з 1926 року музей отримав статус архітектурної пам'ятки. З кінця XVI ст. замок використовувався як місце ув'язнення для злочинців і політичних в'язнів. Він став всесвітньо відомим завдяки роману Олександра Дюма «Граф Монте-Крісто», де використовувався як місце ув'язнення головного героя. В Америці в затоці Сан-Франциско у Каліфорнії з 1963 року знаходиться відомий музей-в'язниця «Алькатрас» (англійською Federal Penitentiary) й також відома як Скеля (англійською The Rock), колишня федеральна в'язниця суворого утримання (11 серпня 1934 р. – 21 березня 1963 р.).

Перші в історії в'язниці в сучасному вигляді з'являються в 1553 році в Англії і в 1559 році у Голландії.

Перші в'язниці у російському царстві (московському царстві) з'явилися у 1550 році за часів правління Івана Грозного (Івана IV).

В російській імперії священників почали запрошувати у в'язниці з XVIII століття, але їх правовий статус був затверджений тільки на початку XX ст. Вперше ідеї гуманного відношення до злочинців зародилися в Європі під впливом християнських і філософських вчень, що виникли у XVII–XVIII ст. В російській імперії впродовж довгого періоду в'язниця була засобом фізичного затримання людини. Відвідування в'язниць священниками в російській імперії закінчилося у 1918-1919 роках. Радянський режим повністю ліквідував систему благочинної діяльності для ув'язнених.

В Україні закон, що дозволяє священникам-капеланам служити в українських в'язницях, було прийнято Верховною Радою 14 травня 2015 року, а 8 червня 2015 року його підписав президент Петро По-

рошенко. Закон регулює діяльність священників в пенітенціарній системі, закріплює право ув'язнених на сповідь і захищає тайну сповіді.

Створення в'язниць при фортецях є закономірним розвитком оборонних споруд і правової системи впродовж багатьох століть. Наприкінці середньовіччя з'являються наступні види в'язниць: в'язниця для відбування покарання за нетяжкі злочини, арештантські відділення, будинки упокорення, каторжні в'язниці, в'язниці попереднього утримання, пересильні в'язниці, військові в'язниці, в'язниці для неповнолітніх, в'язниці для калік, хворих і аномальних, перехідні в'язниці, політичні в'язниці, в'язниці для військовополонених, в'язниці для боржників, чоловічі і жіночі в'язниці тощо.



Світлина автора 2025 рік: відтворена, за малюнком в'язня польська солдатська камера в Косому капонірі. Малюнок ув'язненого повстанця 1863 р. Камера в Косому капонірі

У наш час у багатьох країнах пенітенціарні заклади співпрацюють з релігійними організаціями, щоб забезпечити ув'язненим можливість звертатися до священослужителів та отримувати духовну підтримку. Панотці надають таку підтримку, здійснюють богослужіння, сповіді та інші релігійні обряди для ув'язнених. Це є усталеною практикою в різних конфесіях. Панотці отримують доступ до в'язниць за узгодженням з адміністрацією пенітенціарних установ.

За малюнками в'язнів, та за планом Косого капоніру, відтворено камери в експозиції Косого капоніру «Історія використання споруд Київської фортеці»: солдатську, офіцерську, карцер тощо.

За всю історію Косого капоніру в'язнями були люди різних національностей і різного віросповідання. Перші в'язні – учасники січневого націо-

нально-визвольного польського повстання 1863 року. На стінах камер в'язні малювали олівцем, або, вугіллям, адже в Косому капонірі було пічне опалення, розп'яття Ісуса Христа, або зображення Божої Матері.



В солдатській камері, що відтворена за малюнком в'язня,

Малюнок ув'язненого повстанця 1863 р. Камера в оборонній споруді Київської фортеці

зображено розп'яття Ісуса Христа, також встановлено скульптури ксьондза, ув'язненого польського повстанця, учасника січне-

вого національно-визвольного повстання 1863 року за незалежність Королівства Польського і селянина, так як селяни теж підтримували повстання.

Працюючи у Державному архіві міста Києва у 2013 році мною знайдено 105 наказів по Київській фортеці-склад, один з яких я публікую. В архівній справі не всі накази збережені. Серед виявлених мною наказів є наказ №54, датований 19 жовтня 1907 року – наказ останнього коменданта Київської фортеці за царату Петра Володимировича Медера, який був комендантом Київської фортеці з 09.06.1907 – 06.03.1917 рік, в якому зазначалося, що Косий капонір, Головну і Набережну гауптвахти Київської фортеці повинні були відвідувати священники для проведення духовних бесід і читання Євангелія ув'язненим. В документі зазначені імена і прізвища священників, день і години проведення духовних бесід і читання Євангелія, хто з співробітників в'язниці міг бути присутнім тощо.

«Наказ Київська фортеця-склад №54, 19 жовтня 1907.

На гауптвахтах Головній, Набережній і Косого капоніра з 24 жовтня 1907 р. під загальним спостереженням і керівництвом благочинного Київських військово-нерушимих церков, протоієрея Цехановського, наказую проводити Духовні бесіди з роз'яснювального читання Євангелія з арештованими і ув'язненими в дисциплінарній команді нижнім чином. Бесіди повинні проводитись:

1. Протоієреєм Румянцевим на Головній гауптвахті по середам з 10 до 11 години.
2. Протоієреєм Сорокіним на Набережній гауптвахті по п'ятницям з 10 до 11 години.

3. Священником Предтеченським у Косому капонірі по суботам з 16-17 години.

Благочинному надано право під час відвідування духовних бесід роздавати арештованим і ув'язненим нижнім чинам та іншим присутнім через начальника караулу брошури релігійно-морального змісту, на обкладинці яких буде стояти печатка Прозоровської церкви. За годину до вказаного часу для духовних бесід по середам, п'ятницям і суботам ад'ютанту коменданта штабс-капітану Оллякову доставляти казенного коня, одного з двох, з дрожками до квартир священників, що є при фортечному штабі й по закінченню духовних бесід відвозити священників знову на квартиру. Під час духовних бесід повинен бути присутній начальник караулу та слідкувати за поведінкою ув'язнених. За необхідністю наводити порядок і докладати мені через чергового по караулам про все, що відбувається.

На Головній гауптвахті, коли начальник караулу буде виконувати свої обов'язки, тоді бути присутніми при духовних бесідах черговому караульному і нижнім чинам. Начальники караулу кожного разу повинні для духовних бесід приводити усіх до однієї камери, яка буде завчасно вказана ад'ютантом коменданта капітаном Біманом. За необхідністю, на розсуд караульного начальника, виставляти конвой з числа нижніх чинів. Під час духовних бесід повинні бути присутніми православного віросповідання вахтера, наглядачі, хлібопекарі, кашовари і кадрові нижні чини дисциплінарної команди. Духовні бесіди без мого наказу не припиняти. Даний наказ надіслати для керівництва начальникам караулу вказаних вище гауптвахт і роздати по одному екземпляру у кожну камеру ув'язненим нижнім чинам.

Оригінал підписав: в. о. київського коменданта полковник МЕДЕР. Згідно з оригіналом: Начальник Київського фортечного штабу полковник Гаврилов».

(Переклад автора з оригіналу копії наказу фортеця-склад №54, 19 жовтня 1907).

Завдяки даним документам ми дізналися, що духівництво залучалось до духовних бесід з ув'язненими, яких утримувала Київська фортеця. Дослідження даних архівних джерел відкрило нам ще одну маловідому сторінку з історії Косого капоніру.

Література

1. Державний архів м. Києва. Фонд «Київський Арсенал», № 338, оп.3 («Строевая часть» (Стройова частина)), спр. 122 («Протоколы по Киевской крепости и приказания войскам Киевского гарнизона

1900-1919 гг.» (Протоколи Київської фортеці і накази військам Київського гарнізону 1900 – 1919рр.)).

2. Ситкарева О.В. Київська фортеця XVIII–XIX ст. Київ. 1997.

3. Фонди Національного історико-архітектурного музею «Київська фортеця».

МІЖНАРОДНА ПІДТРИМКА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Харковенко Р.В.

Дуже важливою сьогодні є підтримка культурної спадщини України з боку міжнародної спільноти. 4 вересня 2025 року в Брюсселі між Міністерством культури України та Міжнародним альянсом для захисту культурної спадщини в зонах конфлікту було підписано Меморандум про створення Українського фонду культурної спадщини.

Міжнародний альянс для захисту культурної спадщини в зонах конфлікту – провідний міжнародний фонд, що спеціалізується на захисті культурної спадщини у зонах конфліктів і криз. З 2022 року вказаний альянс підтримує понад 500 українських організацій, реалізуючи проекти з консервації колекцій, стабілізації об'єктів культурної спадщини та захисту архівів по всій країні.

Український фонд культурної спадщини стане ключовим механізмом координації та управління міжнародною фінансовою допомогою, спрямованою на збереження та відновлення культурної спадщини України.

До основних завдань фонду увійдуть: залучення донорських внесків, організація конкурсних відборів проєктів, підтримка цифрової трансформації у сфері культурної спадщини, а також розвиток професійної спільноти. Головний офіс фонду розміщуватиметься в одній із держав-членів Європейського союзу, із представництвом в Україні.

Український фонд культурної спадщини стане надійною, прозорою платформою для реалізації конкретних проєктів – від захисту колекцій до відновлення пошкоджених об'єктів культурної спадщини. Завдяки чітким правилам управління та партнерства створено не просто фонд, а ефективний інструмент із довгостроковим впливом та підзвітністю. Це вагомий внесок у стійкість та відновлення нашої держави.

Міжнародний альянс для захисту культурної спадщини в зонах конфлікту вже активно працює над захистом культурної спадщини України у тісній співпраці з Міністерством культури України та парт-

нерами на місцях. Створення фонду дозволяє нам використати європейський досвід, гнучкість і професійну експертизу в рамках нового незалежного міжнародного фонду. Це важливий крок у реалізації місії зазначеного альянсу – захищати культурну спадщину, яка перебуває під загрозою, де б вона не знаходилася.

Ініціативу створення Українського фонду культурної спадщини було анонсовано 10 липня 2025 року на Конференції з питань відновлення України в Римі. З початку 2025 року Міністерство культури та України системно працює над її реалізацією: ініціатива інтегрована у Стратегію розвитку культури України до 2030 року, підтримана в рамках Ужгородської декларації про зміцнення стійкості культурного сектору, супроводжується експертними консультаціями з міжнародними партнерами та українським громадянським суспільством, а також правовим і фінансовим моделюванням майбутньої структури фонду.

Знаковим етапом став семінар у Флоренції в червні 2025 року, який об'єднав міжнародних фахівців задля обговорення механізмів захисту культурної спадщини в умовах кризи. Підписання Меморандуму з Міжнародним альянсом для захисту культурної спадщини в зонах конфлікту офіційно розпочинає практичний етап реалізації цієї ініціативи.

3 листопада 2025 року в Копенгагені стартувала Неформальна зустріч міністрів культури та медіа Європейського союзу, що проходить у межах Данського головування в Раді Європейського союзу під темою «Демократична стійкість через культуру та медіа».

Цього разу регулярна зустріч міністрів культури в рамках данського головування була присвячена виключно темі збереження української культури та необхідності скоординованих зусиль щодо запуску Українського фонду культурної спадщини.

Під час зустрічей обговорювалися питання відновлення української культурної спадщини, вдосконалення механізмів координації міжнародної допомоги, а також питання двосторонньої співпраці у сфері культури.

Данія, Нідерланди, Польща та Британія стали першими партнерами Українського фонду культурної спадщини. В Європейському союзі погодили спільну підтримку відновлення української культурної спадщини та розвитку сучасної культури України. Так, першими партнерами новоствореного Українського фонду культурної спадщини стали: Данія, Нідерланди, Польща та Велика Британія. Обсяг фінансової підтримки від міжнародних партнерів для вказаного фонду: Нідерланди – 1 млн. євро; Польща – 500 тис. євро; Велика Британія – 200 тис. фунтів стерлінгів; Данія – 10 млн. данських крон.

Підтримка стане важливим кроком у зміцненні міжнародної солідарності у сфері культури та збереженні української ідентичності в умовах бойових дій. Адже вже пошкоджено чи знищено понад 1600 об'єктів культурної спадщини, з яких 27 — повністю зруйновано. Понад 1,7 млн. музейних предметів втрачено.

Україна тісно співпрацює з ЮНЕСКО, Європейським союзом, ОБСЄ, Інтерполом, Європолом та державами-партнерами для документування злочинів, протидії незаконному обігу культурних цінностей та повернення викраденого майна.

З 2022 року Україна евакуювала понад 670 тис. музейних та бібліотечних предметів, запровадила нові реєстри, створила в структурі Збройних Сил спеціалізований підрозділ з охорони культурної спадщини.

Серед ключових ініціатив вона виділила створення Українського фонду культурної спадщини та формування Альянсу культурної стійкості. Окремо необхідно відзначити відкриття Представництва ЮНЕСКО в Україні, яке забезпечує постійний координаційний і технічний механізм у воєнних умовах.

В 2025 році в Україні зруйновано та пошкоджено 307 пам'яток культурної спадщини та 261 об'єкт культурної інфраструктури. Загалом з лютого 2022 року зазнали руйнувань 1640 пам'яток культурної спадщини та 2446 об'єктів культурної інфраструктури. Серед пошкоджених об'єктів культурної спадщини 153 мають статус національного значення, 1333 — місцевого, 154 — щойно виявлені. Загалом пошкодження зафіксовано в 18 областях: найбільших руйнувань зазнали пам'ятки у Харківській області — 344, Херсонській — 297, Одеській — 182, Донецькій — 175, Київській області та м. Києві — 163.

Крім того, внаслідок бойових дій постраждали 2446 об'єктів культурної інфраструктури, з яких 498 — повністю знищено, а найбільших втрат культурна інфраструктура зазнала в Донецькій, Харківській, Херсонській, Київській, Сумській та Миколаївській областях.

Загалом постраждали: клубні заклади — 1193; бібліотеки — 854; заклади мистецької освіти — 188; музеї та галереї — 136; театри, кінотеатри та філармонії — 50; парки, зоопарки — 11; заповідники — 9; цирку — 4; кіностудія у м. Києві. Точний обрахунок кількості пам'яток та закладів культури, що постраждали внаслідок бойових дій, нині неможливий. Хочеться сподіватись, що українська культурна спадщина у цей важкий час буде збережена та охоронятиметься належним чином для наступних прийдешніх поколінь.

СПІВПРАЦЯ МУЗЕЮ ТА УЧНІВСЬКОГО ТЕХНІЧНОГО ГУРТКА ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ТА РОЗВИТКУ ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДІ

Чевпотенко А.В.

У сучасних умовах розвитку освіти особливої актуальності набуває проблема формування історичної свідомості молоді та збереження культурної і технічної спадщини. Важливу роль у цьому процесі відіграють музеї, які не лише зберігають пам'ятки минулого, а й активно взаємодіють із освітнім середовищем.

Теоретичне осмислення ролі технічної творчості у збереженні історичної спадщини поглиблюють праці сучасного українського науковця, доктора технічних наук Леоніда Олександровича Гріффена, який розглядає техніку як важливу складову суспільного розвитку. Дослідник підкреслює, що створені людиною технічні об'єкти формують особливе середовище – техносферу, яка відображає рівень розвитку суспільства, його наукові знання та виробничі можливості. Саме тому вивчення й відтворення технічних об'єктів дозволяє краще зрозуміти історичні процеси та еволюцію людської діяльності. У цьому контексті стендове моделювання виступає не лише видом технічної



творчості, а й ефективним засобом дослідження та збереження матеріальних свідчень епохи, що надає музейній діяльності нового освітнього змісту.

Сучасна музейна практика дедалі більше орієнтується на інтерактивні форми роботи з відвідувачами, серед

яких важливе місце посідає музейна педагогіка. Нині вона розглядається як один із напрямів освітньої діяльності музеїв, спрямований на залучення учнівської молоді до пізнання історії через безпосереднє знайомство з експонатами, джерелами та культурними артефактами. Такий підхід сприяє формуванню більш глибокого розуміння історичних процесів, адже поєднує теоретичні знання з практичним досвідом. Особливого значення у цьому контексті набуває співпраця музеїв із закладами освіти та учнівськими творчими об'єднаннями.

Однією з форм такої співпраці є спільний проєкт «Пам'ять крізь час і масштаб» учнівського гуртка історико-технічного стендового моделювання Головенківської гімназії Новогуївинської ОТГ Жито-

мирського району з шкільним музеєм «Барви стратегічного Полісся» Центру дитячої та юнацької творчості Тетерівської ОТГ, що на Житомирщині. Діяльність гуртка спрямована на поєднання вивчення історії з технічною творчістю, що дає можливість учням не лише знайомитися з історичними подіями, а й відтворювати їх у вигляді масштабних моделей техніки, діорам та композицій.

Стендове моделювання є особливим видом технічної творчості, який поєднує історичні дослідження, конструкторські навички та художнє оформлення. Під час роботи над моделями учні звертаються до різноманітних джерел: архівних фотографій, історичних документів, спогадів очевидців, технічних креслень. Такий підхід сприяє розвитку дослідницьких умінь, формує навички аналізу джерел та допомагає глибше зрозуміти історичний контекст певної події або технічного об'єкта.

Важливим аспектом діяльності гуртка є співпраця з музеєм «Барви стратегічного Полісся». У рамках цієї співпраці учні регулярно відвідують музейні експозиції, знайомляться з історичними матеріалами та беруть участь у підготовці тематичних виставок. Особливу увагу приділено створенню моделей і діорам, які можуть бути використані як елементи музейної експозиції. Практичним прикладом такої діяльності стала робота над діорамою «Привид Києва – на варті неба». Цей проєкт був виконаний учнями гуртка в межах науково-дослідницької роботи. Під час роботи над діорамою учні здійснили пошук та аналіз інформації з різних джерел, опрацювали фотографії авіаційної техніки, аеродромної інфраструктури та елементів обслуговування літаків. Це дозволило максимально точно відтворити частину військового аеродрому з технікою та обслуговуючим персоналом. Робота над композицією вимагала поєднання історичних знань, технічних навичок та творчого підходу. Створена діорама стала не лише результатом технічної творчості, а й важливим елементом дослідницької діяльності учнів.

На основі проведеної роботи було підготовлено науково-дослідницький проєкт, який був представлений на обласному етапі конкурсу-захисту наукових робіт Малої академії наук України. За результатами конкурсу робота здобула друге місце у відділенні історії секція історія України.

Важливим результатом проєкту є передача



створеної діорами та матеріалів дослідження до фондів музею «Барви стратегічного Полісся». Таким чином учнівська робота стає частиною музейної експозиції та може бути використана для популяризації сучасної історії України серед відвідувачів музею.

Подібна практика є прикладом ефективної взаємодії освітніх установ і музеїв. Вона дозволяє залучати учнів до активної пізнавальної діяльності, формувати навички дослідження та розвивати творче мислення. Крім того, участь молоді у створенні музейних експонатів сприяє формуванню відповідального ставлення до історичної спадщини та усвідомленню значення збереження історичної пам'яті.

Таким чином, співпраця музею та учнівського гуртка історико-технічного моделювання відкриває нові можливості для розвитку музейної педагогіки. Поєднання історичного дослідження, технічної творчості та музейної діяльності створює ефективне освітнє середовище, у якому учні можуть не лише вивчати історію, а й безпосередньо долучатися до її збереження та популяризації.

Досвід такої взаємодії свідчить про значний потенціал використання технічного моделювання у музейній практиці. У перспективі подібні проєкти можуть стати важливим елементом розвитку технічних музеїв та залучення молоді до вивчення історії науки і техніки.

Література

1. Гайда Л.А. Шкільні музеї України у викликах доби. Всеукраїнський музейний форум. Матеріали науково-практичної конференції/ В загальній редакції Л.О.Гріфена.—Переяслав-Хмельницький, 2017.С.82-84.

2. Гриффен Л.А. Феномен техніки. К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2013. – 252 с.

3. Дацюк В.Б. Шкільний краєзнавчий музей в сучасних умовах. Український технічний музей: історія, досвід, перспективи. Матеріали 18-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Київ: Центр пам'яткознавства НАНУ і УТОПІК, 2024.С.62-65.

ШЛЯХИ СПОЛУЧЕННЯ ПЕРЕЯСЛАВЩИНИ В ХІХ СТ.

Шкіра Л.М.

Переяславщина – одна із найдревніших заселених територій України. У другій половині ХІХ ст. площа Переяславського повіту займала третє місце у Полтавській губернії, тут нарахувалося 145

населених пункти [5]. З півночі Переяславський повіт межував з Остерським і Козелецьким повітами Чернігівської губернії, зі сходу – Пирятинським і Прилуцьким, з півдня – Золотоніським Полтавської губернії, із заходу – Васильківським і Богуславським Київської губернії. Займала Переяславщина саму низинну частину Полтавської губернії і представляла собою невисоку, рівнинну місцевість, пересічену заболоченими низовинами, а у придніпровських селах – сипучими пісками. Водні артерії: судохідний у теплу пору року Дніпро; Трубіж, що пересікав увесь повіт, і Супій, що проходив на кордоні з Пирятинським повітом, у весняну пору були судохідними. А також річки Недра, Альта, Броварка, Карань, Циблі завдавали у весняну та осінню пору шкоди сухопутним шляхам сполучення.

Будівництво нових та поліпшення існуючих шляхів сполучення було одним із найважливіших завдань, покладених на органи самоврядування: Полтавське губернське земство, повітові та сільські громади, що діяли у Російській імперії. У межах XIX ст. можна виокремити окремі періоди у процесі будівництва та облаштування доріг Переяславщини. Перший етап припадає на початок – середину XIX ст. і характеризується зародженням і формуванням сухопутних шляхів. Хоча дороги Переяславщини і мають давню історію, але їхньому стану почали приділяти увагу лише з початком XIX ст., коли за часів управління Полтавською губернією князя Куракіна, вздовж поштових і транспортних доріг, на відкритих місцевостях, почали насаджувати дерева, щоб видно було напрямок дороги для проїзду взимку [1, с. 45]. На початку XIX ст. усі шляхи в Російській імперії поділялися на чотири розряди. До першого розряду відносилася державна дорога, що сполучала м. Москву із м. Санкт-Петербургом. До другого розряду відносилися дороги, що, проходячи через губернські міста, сполучали столицю із важливими населеними пунктами на кордоні; від них пролягав шлях по території чужої країни. Дорогами третього розряду вважалися ті, що сполучали повітові міста. До доріг четвертого розряду відносилися сільські шляхи. В досліджуваний період на Переяславщині були прокладені дороги третього і четвертого розряду: гужові шляхи сполучення, за якими підтримувався зв'язок між окремими частинами самого краю, головними комунікаціями [1, с. 80].

Ширина доріг складалася з 30 сажнів (сажень – стара українська міра довжини, 1 сажень дорівнює 3 аршини або ж 2,1336 м.) і водночас служила для проїзду екіпажів, чумаків та прогону скоту, дозволяла їх ремонтувати. Дороги, як правило, були з натурального ґрунту, переходили від підйомів до узвозів. Якщо поруч з дорогою зустрічалися джерела, від них прокопували траншеї, шириною та глибиною від 1 до

1,5 фута, для напування худоби. (Фут – стара міра довжини, що дорівнює 1/7 сажня, або ж 30,48 см.). Вони вимощувалися каменем чи деревом. Обабіч доріг споруджувалися рови з метою вільного стоку води з дороги. На болотистих місцевостях споруджували гатки або гаті. Це настили з шарів землі, з ретельним утримуванням кожного шару. До середини гатки шар клали товстіше, надаючи ледь округлої форми. З метою збереження гаток від води часто користувалися водовідводом, даючи водам вільний протік по водостокам. Розміри всіх частин дороги, кожного будівництва моста чи гатки, були розроблені «Положенням до дорожньої інструкції», яке ретельно дотримувалося та перевірялося. Через ліс дороги прокладалися із дерева, яке неможливо було використовувати для будівництва чи столярних промислів. Ліс використовувати переважно сосновий, не допускаючи використання інших видів дерева.

Пожвавлення економічного життя Полтавської губернії вимагало тісного зв'язку між різними її частинами, що неможливо було без спорудження нових шляхів сполучення та створення умов для подальшого індустріального розвитку. Другий етап будівництва та облаштування доріг хронологічно окреслений 60-80 рр. XIX ст. і характеризується систематизацією та облаштуванням наявних доріг, спробами земств керувати транспортним господарством губернії, здачею в оренду складних ділянок доріг, розподіл обов'язків між губернським і повітовими земствами. На той час догляд за великими дорожніми спорудами на транспортних і поштових шляхах відносився до компетенції губернської дорожньої комісії, яку створив ще М.Г. Рєпнін для нагляду за утриманням дворянством доріг у належному стані. Утримання доріг здійснювалося за рахунок грошових зборів. А кошти на ремонт сільських ґрунтових доріг сплачувало населення у вигляді натуральних повинностей. Тож дороги цього періоду у Переяславському повіті були основні та другорядні, або їх ще називали «губернськими» і «земськими», залежно від того, у чиєму підпорядкуванні вони знаходилися. До губернських відносились поштові дороги, що з'єднували міста, та транспортні, що вели до великих торгівельних пунктів. Дороги другорядного значення слугували для місцевих потреб населення: польові, сільські і міські, а також зимові дороги. Згідно звіту Переяславської Земської Управи за 1886 р., «О дорогах Переяславского уезда, состоящих на земских путях сообщения и об устройстве и исправлении сооружений на них в 1886 году» констатуємо:

Поштові дороги в Переяславському повіті: з м. Яготина через м. Переяслав на м. Київ; з м. Переяслава через с. Хоцьки на м. Золотоношу [2].

Транспортні дороги в Переяславському повіті чотири: дорога, що йде із Пирятинського і Лубенського повітів через села: Ташань, Виповзки, Малу Каратুলь на м. Переяслав і далі через с. Карань до Андрушівської пристані на р. Дніпро; із м. Яготина через м. Березань, м. Баришівку, села: Бзов, Іванків; на м. Бориспіль та на м. Київ; із Пирятинського повіту через с. Благодатне та м. Великий Круполь на станцію «Бобровиця» Курсько-Київського залізничного шляху; із м. Переяслава через села: Войтовці, Скопці, Любарці, Іванків на м. Бориспіль і на м. Київ [2]. Поштові дороги та перші три транспортні знаходилися у підпорядкуванні губернського земства, а тому ремонт і їх утримання проводився за рахунок коштів губернського земства, четверта транспортна дорога (із м. Переяслава через села: Войтовці, Скопці, Любарці, Іванків на м. Бориспіль і на м. Київ), знаходилася на утриманні повітового земства [2].

Благоустрій складних ділянок шляхів вимагав вимощення їх каменем. Але при відсутності каменю та твердих порід у Переяславському повіті, – ця міра була занадто коштовна, навіть для губернського земства. Так, кубічна сажень каменю коштувала від 120 до 160 руб., залежно від віддаленості передбаченого замощення бруківкою відрізка шляху від Андрушівської пристані чи залізничних станцій Курсько-Київського напрямку, на які доставлявся камінь із інших місцевостей. Так, наприклад, ціна куб. сажень бруківки для Бориспільської мостової у 1888 р., згідно плану шляхових робіт, розробленого губернським техніком, визначена у 135 руб. [3].

У 60-х рр. XIX ст. сільські дороги в Переяславському повіті були розділені між волостями на ділянки, при цьому враховувалась загальна протяжність доріг, пропорційно до кількості населення. Ремонт сільських доріг проводили не тільки ті жителі села, в якому потрібен ремонт дороги, а вся волость. Постановою Переяславського земського зібрання від 26 вересня 1866 р. було вказано, що ремонт споруд на дорогах повинен проводитись таким чином, щоб на матеріал для ремонту кошти йшли з грошової повинності повіту, а роботи безпосередньо проводяться сільськими громадами, як повинність. Всі інші ремонти доріг, як транспортних так і поштових, які не потребують значних затрат – як натуральна повинність.

Щороку Переяславське земське зібрання на облаштування і утримання доріг, мостів, гаток у кошторис витрат закладало кошти, проте їх вистачало на незначні за обсягом роботи. При будівництві та капітальному обслуговуванні гребель, мостів, повітове земство зверталось з проханням до Полтавського губернського земського зібрання, надаючи при цьому обґрунтування і вартість робіт.

Відповідно, з кінця 60-х років XIX століття, кошти з грошової повинності повіту закладались у більшому розмірі (1868 рік – 1579 руб.) і з кожним наступним роком зменшувались: 1872 – 1355 руб. [7]; 1874 – 1000 руб. [8]; 1877 – 500 руб.) [9], з губернського збору повітове земство просило кошти у бік підвищення: 1873 рік – 3100 руб.; 1877 – 23 360 руб.; 1881 – 68 325 руб. [10]. Такі значні витратили себе виправдовували: будувалися нові мости, греблі з викладеним каменем, мостові. 1874 року повітова управа, спільно з архітектором губернської управи п. Дараганом підраховали, що у межах Переяславського повіту на поштових і транспортних дорогах знаходиться мостів загальною протяжністю 227 сажнів, гребель – 5 верств 184 сажнів [8, ст.136], а станом на 1886 рік [11] у повіті на поштових дорогах нараховувалось:

- мостів – 15, загальною протяжністю 131.5 сажнів;
- гаток – 11, протяжністю 716 сажнів;
- гребель вимощених каменем – 6, довжиною 2335 сажнів, крім

кам'яної мостової у м. Переяславі.

На транспортних дорогах:

- мостів – 44, загальною довжиною 158,5 сажнів;
- гаток і земляних гребель – 32, довжиною 380 сажнів;
- кам'яних гребель – 12, загальною протяжністю 1531 сажнів

[11, с.12].

До облаштування доріг у Переяславському повіті долучались також спеціалісти цієї галузі – архітектори, інженери. Так, у 1871 році, була створена комісія на чолі з інженером статським радником Головачовим з облаштування транспортної дороги до Андрушівської пристані [6, с.199; 7;8].

Третій етап облаштування доріг відноситься до 1890-початку XX ст. У цей період вводиться технічний нагляд за дорогами, розпочинається будівництво залізничних шляхів Переяславщиною, що пов'язано з відкриттям залізничного сполучення Київ-Полтава, приймаються рішення про зв'язок сіткою доріг по повітах і губерніях всіх населених пунктів, що мають 1000 жителів. З 1898 р. вводиться технічний нагляд за дорогами, при цьому зберігається технічне бюро при губернії і посади 15 дорожніх майстрів. Посада повітового техника разом з дільничним техніком від губернії передбачала складати дорожні кошториси, керівництво і нагляд за проведенням робіт [12, с.24].

А з розширенням сітки залізничних колій, якими перевозиться значна частина вантажів, потреба у дорогах, переходить на другий план. На засіданні Полтавського губернського зібрання від 15 грудня 1899 року було прийнято рішення про передачу з 1901 року всіх

дорожніх споруд у відомство повітових земств [4]. Як йшлося у доповіді, «оскільки всі кам'яні мостові знаходяться у задовільному стані, то у 1900 році їх не ремонтувати і звільнити повіт від внесків губернському земству, встановлених попереднім зібранням на ремонт мостових» [12, с.59].

Таким чином, у XIX ст. шляхи сполучення у Переяславському повіті ремонтувалися з таким розрахунком, щоб їх ремонт обходився якомога дешевше, і тому ці дороги у негоду були важко проїзні. Незначні кошти, що вносились у кошторис, не давали можливості утримувати їх у задовільному стані, і тим більше у достатній кількості будувати капітальні споруди: кам'яні мостові, греблі, мости. Платні мости та здані в оренду греблі мало вплинули на ситуацію з покращення доріг. Створений у середині 90-х років XIX століття спеціальний дорожній фонд на кошти земства покращив ситуацію на шляхах сполучення, проте проблем було багато. З розвитком залізничних доріг, зокрема будівництвом залізничної дороги Київ – Полтава, під'їзні шляхи втратили своє губернське значення і збереглися як повітові.

Література

1. Бабенко Л.Л. Шульга С.І., Зеленюк В.В. Економічна діяльність Полтавського губернського земства у другій половині XIX – на початку ХХ століть. Навчальний посібник для профільного навчання [історичний та економічний профілі] Полтава. 2012. С. 278.
2. Отчет Переяславской уездной земской управы за 1886 г./ Типография П. Лепского и И. Вурмана, Базарн. Площ. Дом Канавера. 1887 г. С. 11-19.
3. Отчет Переяславской уездной земской управы за 1887 г./ Типография П. Лепского и И. Вурмана, дом Мерперта Базарн. Площ. Дом Канавера. 1887 г. С. 10-35.
4. Отчетъ Переяславской уездной Земской Управы за 1899 г. Переяславъ. Типографія Лепскаго и Вурмана, дом Кубышкина, 1900. – 289 с.
5. Полтавская Губерния. Список населенных мест по сведениям 1859 года. Санктпетербург, 1862. – 263 с.
6. Сводъ постановлений Переяславскаго очередного уезднаго Земского Собранія VII созыва и экстреннаго собрания бывшаго 12 июля 1871 года. Полтава. Типографія Н. Пигуренко, 1871. – 233 с.
7. Сводъ постановлений Переяславскаго очередного уезднаго Земского Собранія VIII созыва в июне месяце 1872 года. Полтава. Типографія Пигуренко, 1872. – 154 с.

8. Сводъ постановлений Переяславскаго очередного уезднаго Земскаго Собранія X созыва 1874 г. Полтава. Типографія Пигуренко, 1874. – 164 с.

9. Сводъ постановлений Переяславскаго очередного уезднаго Земскаго Собранія XIV созыва в июле месяце 1878 года. Полтава. Типографія Н. Пигуренко. 1878, – 204 с.

10. Сводъ постановлений Переяславскаго очередного уезднаго Земскаго Собранія XVII созыва въ июне 1881 года. Переяславъ: Типографія Н. Пигуренко 1881, – 257 с.

11. Сводъ постановлений Переяславскаго очередного уезднаго Земскаго Собранія XXII созыва въ августѣ 1886 г. Переяславъ: Типографія И.Ленскаго и И. Вурмана, домъ Канавера. 1886, – 280 с.

12. Сводъ постановлений Переяславскаго очередного уезднаго Земскаго Собранія XXXV созыва въ октябрѣ 1899 года. Переяславъ: Типографія Лепскаго и Вурмана, домъ Найдиса. 1900, – 193 с.

**СПЕЦИФІКА ЖИТЛОВОГО БУДІВНИЦТВА
СЕЛА УЛЯНІВКА НА ПЕРЕЯСЛАВЩИНІ
(50 – 70-ті роки XX століття)
*Шкіра М.В.***

Зростаючий інтерес суспільства до регіональних і локальних особливостей народного дерев'яного будівництва змушує дослідників звертатися до усної історії, як інструменту, що дає можливість проаналізувати його індивідуальні риси, конструктивні елементи та обряди, що пов'язані з будівництвом. Дослідницький інтерес у даній проблематиці зумовлений перш за все у фіксації та вивченні житлової будівельної культури окремого населеного пункту Переяславщини – села Улянівка.

Дослідження спрямоване на 50 – 60-ті рр. XX ст., адже цей період характерний появою нових і перебудовою старих хат, плановою забудовою населених пунктів та зміною традиційного планування житла. В результаті польових досліджень і проведених опитувань були зібрані матеріали, що стосуються наступної тематики: підготовка до будівництва (вибір земельної ділянки, планування, підготовка будівельних матеріалів), етапи будівництва, традиційна будівельна обрядовість.

Село Улянівка розташоване на межі Черкащини з історичною Переяславщиною, нині Бориспільського р-ну, Київської обл. В своєму історичному розвитку село відносно молоде. В роки ХХ ст. на родючі землі князя Горчакова, які були конфісковані радянською владою, почали селитися жителі сусіднього села Пологи-Яненки. Так у 1922 р. на берегах річки Броварки виник хутір Улянівка. З 50-их рр. ХХ ст., паралельно зі змінами в адміністративному устрої областей і укрупненням колгоспів, Улянівка стає селом.

Перед тим, як розпочати будівництво житла, селянин мав обрати місце. Якщо на початку ХХ ст. серед людей іще існували народні забобони про вибір сприятливих і несприятливих місць для будівництва, то з сер. ХХ ст. до народних гадань уже не «зверталися». Процесом розподілу землі під забудову в межах села керувала місцева влада. Керуючись Постановою виконкому Київської облради депутатів трудящих від 18.09.1946 р. «Про заборону самоправного будівництва» Переяслав-Хмельницький виконком забороняв, як у райцентрі так і в селах району, будь-яке будівництво, неоформлене технічною документацією. Дозволом на будівництво хати колгоспника були: схема-план забудови на садибній ділянці складений техапаратом будівельного відділу [6]. *«Раніше ж іще, у нас в Улянівці було старе село, «Рокити» називали той куток, там зараз і хат уже не залишилось, у низовині той куток був. Вище трохи дорогу зробили, ну і нижче – центральна нині. Як поміж ними нарізали дорогу, тепер вона Середня називається, а тоді була назва – Радянська. Писали заяву на участок і тут нам виділили. Тоді не вибирали, де давали, там і брали»* [3]. В результаті розбудови села утворювалися нові вулиці з правильною компактною забудовою, та навіть за таких обставин селянин мав право вибору. *«Написав чоловік заяву, йому виділили участок на новій вулиці. Правда, запропонували йому декілька участків для вибору. Хто хотів на старому дворішці, «дідівщині», якщо площа дозволяла, то брали там»* [2].

До основних чинників, що впливали на формування типів помешкання села відносився і фінансовий достаток селян. Розглядаючи економічне становище жителів села варто зауважити, що з часу заснування населеного пункту було створено товариство спільного обробітку землі, пізніше організована комуна «Грім». У 50-их рр. ХХ ст. існував колгосп ім. Мікояна. Як загально відомо, колгосп не був державним підприємством і винагороду від роботи колгоспники отримували не від держави, а від колгоспу, тобто залишковий врожай ділився між колгоспниками в залежності хто як і скільки працював (на трудодні). *«Село наше почало розбудовуватися із 60-их років, як у селі став радгосп. Коли ми працювали у колгоспі, ми ж нічого не заробляли, працю-*

вали за трудовні. *Грошей на стройку не було*»[1]. Значний вплив на фінансове становище селян у період відбудови мали і непосильно великі сільськогосподарські податки: на птицю, городину і фруктові дерева. Тому багато жителів змушені були вирубувати сади, щоб не платити податки. *«У селі фруктових дерев майже не було. Це в одиниць були, і то одна-дві деревини»* [3].

Новим етапом в історії села стало створення 1960 р. радгоспу, а 1964 р. держплемзаводу «Колос», який об'єднав два села Улянівка та Тарасівка. Зміна економічних умов жителів села призвела не тільки до спроможності будуватись, а й до змін у проектуванні житла. Будуючи та облаштовуючи житло людина завжди формувала його до своїх утилітарних та духовних потреб. У 50 – 60-их рр. на зміну класичним житлам хата+сіни+комора, приходять житла з великими сіньми, окремою кухнею і великою кімнатою-залою. *«Хату ми тоді будували невелику, оце такий коридорчик, далі кухня, в якій стояла піч, і велика кімната (зала). Грубою обігрівали велику кімнату. Окремої кімнати-спальні не робили»* [2].

3 кін. 60-их рр. ХХ ст., за рахунок збільшення площі хати, збільшується і кількість кімнат. У залежності від уподобань господаря, при плануванні хати, за рахунок площі сіней робили маленьку кімнату для снання. Сіни при цьому перетворювалися у коридор, з якого одні двері вели до кімнати з піччю (кухні), а другі – до кімнати (зали). До спальні вхід був із кухні. Зі слів респондентів, у 60-их рр. плануванням, як таким, не займалися. Покладалися на знання і досвід майстрів. *«У нас у селі, як уже став радгосп, була теслярська бригада, люди котрі працювали по найму. Вони прийдуть було і розкажуть, що за такими то розмірами буде скільки-то кімнат, яке дерево краще і скільки. Тож у нас хати тих часів майже одного планування»* [2].

У зазначений період хати були композиційно простими і будувалися з місцевих недорогих матеріалів. Основним будівельним матеріалом для зведення житла була деревина, а найпоширенішою будівельною конструкцією – каркасна. *«Дерево на хату брали у лісі, у Хоцьки їздили. У той період частину придніпровських земель готували до затоплення. Чоловіки їздили на розробку лісу, там робили ту роботу і заробляли собі дерево щоб постройтись»* [3]. Для будівництва дерев'яної хати каркасної конструкції використовували дуб, сосну, вільху. *«Дуб ішов на підвалини, шули, одвірки. Сволоки, вікна і двері – сосна, закидка майже у всіх хатах із вільхи. Сосна дорожче дерево, а вільха мов трохи дешевше»* [3]. Знову ж таки, до вибору деревини люди підходили не з практичних міркувань, а скоріше із свого фінансового становища. *«На хату брали переважно сосну. На сволоки, кро-*

кви, вікна, двері. На опалубовку брали осіку» [4]. За словами респондентів, люди брали дерево не тільки у лісі, а й купляли у селах, що потрапляли у зону затоплення Канівським водосховищем. *«З середини 60-их років, при будівництві Канівської ГЕС, в зону затоплення потрапляла значна кількість населених пунктів, тож місцеве населення, отримавши уже компенсацію за дворище, продавало свої хати. В Улянівці дуже багато перевезених хат із затоплених сіл»* [5].

Не менш важливим будівельним матеріалом у селі була глина. Глиною мазали хату, «забивали» призьбу, долівку. Респонденти зазначають, що нині у селі всі хати із саману, тобто хто нову цегляну хату будує, то внутрішня стіна хати із саману. Міжкімнатні стіни у хатах також із саману. *«Глину на хату брали у кар'єрі, у нас тут раніше цегельний завод був іще за часів князя Горчакова, уже нічого від нього не залишилося. Із соломною у ті часи проблеми не було, привозили з поля, але вибирали таку, щоб дрібненька була, бо треба ж гарно вимісити»* [3].

Фундаменту, в сучасному його розумінні, в житловій сільській архітектурі до початку 60-их років майже не робили. Зазвичай підвалини вкладалися просто на землю, або на цегельні стовпчики. *«Коли збудували хату, то призьбу робили височеньку, у 70-их роках, коли обкладали хату білим кирпичом, то фундамент підливали уже»* [3].

Важливою складовою підготовки до будівництва був порядок найму та оплати праці майстрів, які зводили остов хати. У 60-их рр. в Улянівці була бригада теслів. *«Дідки тоді такі були, старенькі уже були, у колгоспі вже не робили. Вони організувалися у бригаду і ходили по людях, хати складали. Платили їм тоді за роботу і по 2 рублі і по 3 рублі кожному. Ці люди приходили, тесали дерево, тут же і складали хату. Як уже верх робили, коли крокви встановлювали, то вони просили уже молодших, щоб ті допомогли»* [3]. У кого родини були великі, то будувалися самі, проте до виготовлення вікон, дверей зверталися до майстрів. *«Були у селі свої столяри. Щепінський Станіслав Адамович був гарним столяром, вікна, двері, лиштву робив. Хат із «ставнями» (віконницями) у нас і не було, У Архипа Івановича і Івана Адамовича тільки хати були із «ставнями» на вікнах. Тож майже для всього села лиштву робив Щепінський. Міг він і хату скласти* [3]. У досліджуваний період широко побутувала колективна взаємодопомога – толока. *«Строїлися ми тоді толокою, точніше матеріал купляли за гроші, а стіни скласти, помазати хату – це все гуртом. Кликали на толоку рідню, сусідів. Дехто приходив і сам, бо знав, що скоро і в нього буде толока, то і до нього люди прийдуть»* [2].

Найбільш колоритніше проходила толока з мазки хати. На даному етапі будівництва тісно переплітається матеріальна і нематеріальна культурна спадщина українського народу. Починали хату мазати з горища. *«В Улянівці так було. Позалазять мазальниці на чердак і ждуть хазяйку. Хазяйка залізе, почастиє усіх пампушками, рибою, по сто грам налле. Після того як вона у покутній куток покладе вузлик із копійками і житом мазальниці приступають до мазки»* [3]. Завершуючи мазку хату, декілька енергійних чоловіків і жінок готували «глиняну ванну», маленьку грубку з рідко розведеною глиною для купання господаря і господині нової хати. *«Тоді нас, господарів купали у грубці, у чистому. З глини колотили невеликий заміс, рідкий такий, і нас туди, щоб ми місили. Балувалися, п'ють до вечора. Ніхто на це і не обіжася»* [1].

Віддячували господарі гарним обідом. *«Но уже як помажуть усю хату і у середині і знадвору глиною ж мазали тоді, мазанки считалось тоді. Це ж ми пообложували кирпичом пізніше, а то мазанки были. Уже як кончили, люди пішли додому, попередівались у чисту одежду і йдуть на обід. Роблять мужики отаки о столи, на пеньочках дошки накладывают, стелимо ми клейонки, ставимо миски, насыпаємо і такий ряд выходит. У нас у селі оце таке заведено було, да і не тільки у нас»* [1]. Завершальним обрядом було катання господарів на візку. *«Після обіду катали на возку, усю вулицю було обвезуть. Нароблять вінків хазяїну і хазяйці, і кропиви туди і чого хочеш, так що і вуши жалить. Ми ж то у хустках а чоловіки голомози. Понадівали вінки нам було, на возика посажать і везуть. Тут же і гармошка і пісні. Частували горілкою з графина усіх. Було вийде якийсь дід подивитися, той що на толоці не був, то почастують і того. Було таке, коли нас привезли уже до хати, то посадили мою матір і сусідську бабу і давай їх катать»* [1].

Будівельна обрядовість супроводжувала всі етапи зведення житла. При закладах робили свого роду «жертвоприношення». *«При закладах господарі клали під основу гроші і жито. Жито – щоб на «життя» було. У «вузлики» ото покладу копійки і жито і на той угол, що від сонця покладу. Йде і від кожуха трохи шерсті відрізала і положила тоже туди, щоб хата тепла була»* [3]. Не менш важливим було і встановлення «букету» при зведенні стін, чи навіть при закінченні покрівельних робіт. Під час завершення роботи зі встановлення «крокв» на верх хати, господиня дарувала майстрам хусточки. *«Як уже верх виставляли, то тоді уже майстрам по платочку давали»* [3]. Зберігаючи традиції з будівельної жертви, до 70-их рр. побутовав такий обряд, як першим до хати пустити kota чи півня. *«У 60-их роках*

першим до хати впускали kota або півня, чого уже і не скажу. Наверно баба є баба, а то щоб мужик був. Хоча ми тоді безбожники були – атеїсти, але господар вносив ікону. Водю свяченою не освячували, да і церкви у селі не було, щоб воду освятити» [2]. З хлібом заходили до нової хати. «Хліб перед вхідчинами випікали іще у старій хаті, як спечеться то несли до нової хати» [3].

Підсумовуючи вище викладене можна констатувати, що специфіка житлового будівництва с. Улянівка у 50 – 70-их рр. XX ст. відповідна обрядовості інших населених місць України, адже ґрунтувалася на таких самих реаліях і виражала тотожні мотиви. Щодо гадань з обрання сприятливого місця для житла і вибору деревини, то ці традиції з середини XX ст. уже втратили свою значимість.

Література

1. Записано 01.02.2025. від жительки с. Улянівка Погар Ольги 1938 р. н.
2. Записано 13.03.2026 р. від жительки с. Улянівка Горової Євдокії Тарасівни 1941 р. н.
3. Записано 13.03.2026 р. від жительки с. Улянівка Вишняк Ганни Павлівни 1942 р. н.
4. Записано 13.03.2026 р. від жительки с. Улянівка Савицької Оксани Григорівни.
5. Записано 13.03.2026 р. від жителя с. Улянівка Складенко Сергія Івановича.
6. Переяславський сектор архівного відділу Бориспільської райдержадміністрації Ф.1. оп.1. спр.18 арк.203.

ЦЕРКВА СЯТОГО ГЕОРГІЯ З СЕЛА АНДРУШІ ПЕРЕЯСЛАВ-ХМЕЛЬНИЦЬКОГО РАЙОНУ КІЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ ЯК ОСЕРЕДОК ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

Шкіра Н.М.

У тисячолітній історії українського народу, насиченій драматичними подіями та боротьбою за свою територію, надзвичайно велике місце у послідовному напластуванні віків і епох посідає XX ст. Наслідком реалізації інженерних проєктів у галузі гідроенергетики по гирлу Дніпра упродовж 20-70-х рр. стало створення шести водосховищ, останнім з яких було споруджено Канівську ГЕС. Практика зведення гідроспоруд на Дніпрі супроводжувалось процесом затоплення

близько 686 тис. га господарських земель та близько 442 населених пунктів, а також переселення на нові місця проживання, загалом за різними оцінками, від 282 тисяч осіб.

Внаслідок побудови Канівського водосховища зник унікальний природний та культурний регіон Переяславщини – історичний край, де відбулося формування традицій та закладався фундамент державотворчих процесів української нації. Знищеними внаслідок економічно-господарської політики радянського керівництва в Переяслав-Хмельницькому районі виявилися 10 сільських населених пунктів. У тому числі з географічних мап зникли так звані «шевченківські місця» – села Адруші та В'юнища.

Сорок вісім об'єктів народної дерев'яної архітектури та пам'яток історії були врятовані з зони будівництва Канівського водосховища завдяки ініціативі видатного музейного діяча Героя України М. І. Сікорського. На даний час вони входять до експозиції Музею Народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». Затоплені населені пункти, з їхнім соціокультурним наповненням, не зникли безслідно. Вони залишили свій слід у пам'яті та свідомості їхніх колишніх мешканців, виступили основою для багатьох повсякденних практик сучасного етапу.

Тема вивчення затоплених сіл Переяславщини підіймається в останні роки науковцями НІЕЗ «Переяслав», ГО «Старий Дніпро», краєзнавцями та небайдужими до минулого Переяславщини, влаштовуються традиційні зустрічі з громадами сіл, що були затоплені Канівським водосховищем. До адміністрації заповідника неодноразово надходили звернення громади з села Зарубинці, про розміщення в музеї народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини хати зарубинецького селянина; піднімалася ідея створення Музею старого Дніпра, ГО «Старий Дніпро» піднімала питання про виділення на території музею ділянки, для розміщення хати середини ХХ століття з с. Андруші Переяслав-Хмельницького району Київської обл.

На тематичних заходах вивчається історія, матеріальна і духовна культура жителів окресленого регіону, соціально-економічний розвиток придніпровських поселень, причини і наслідки будівництва ГЕС, проводиться дослідження з історії затоплених сіл, збір документальних спогадів та етнографічного матеріалу. На особливу увагу заслуговують особливості господарського влаштування переселенців, ставлення до збереження культурних і історичних пам'яток регіону особливо у час відкритої агресії росії проти українського народу.

Вагомим матеріальним свідченням існування с. Андруші на Переяславщині є церква святого Георгія, що у сучасному музейному просторі постає не лише як архітектурна пам'ятка, але й як символ колективної пам'яті, втрати та збереження. У сучасних умовах церква продовжує виконувати функцію символічного осередку. Вона є місцем, де збираються колишні мешканці с. Андруші, а також простором, відкритим для нових відвідувачів, зокрема внутрішньо переміщених осіб. Таким чином, храм виступає точкою опори — як для носіїв історичної пам'яті, так і для тих, хто переживає подібний досвід втрати дому сьогодні. Церква святого Георгія з с. Андруші це символ спільного зусилля та пам'яті. Вона є унікальним прикладом збереження сакральної споруди в умовах втрати її первісного середовища. Відомо, що після оголошення про затоплення села місцеві жителі об'єдналися задля порятунку храму. На відміну від матеріальних речей, які часто залишалися або втрачалися, саме церква стала об'єктом колективного зусилля громади. Протягом 1968-1970 рр. андрушани власними силами розібрали будівлю, перевезли її та сприяли відтворенню у музейному просторі в 1970-их рр. Цей факт засвідчує особливе місце храму у системі цінностей сільської громади — як духовного центру, що перевищує значення індивідуального майна.

У 2026 р. наукові співробітники МНАП підготували до храмового свята церкви виставку «Андруші: врятована святиня, жива пам'ять» та здійснили спробу поєднання матеріалів фондової колекції з усними свідченнями колишніх мешканців села.

У ході роботи над виставкою опрацьовано фондову колекцію НІЕЗ «Переяслав», виявлено ряд предметів, що походять із с. Андруші (текстиль, елементи традиційного одягу, предмети побуту, господарського призначення та сакрального вжитку). Виокремлено групи, пов'язані з конкретними родинами. Поєднання фондових матеріалів із усною історією дозволило перейти від описового до інтерпретаційного підходу, у межах якого музейний предмет розглядається не лише як побутовий об'єкт, а як носій родинної пам'яті та життєвого досвіду. У процесі підготовки виставки було опрацьовано понад 30 предметів побуту, текстилю та речей сакрального призначення, що походять із затопленого с. Андруші та передані до фонду НІЕЗ «Переяслав» родинами місцевих жителів. Серед основних груп експонатів — полотна, рушники різних технік ткацтва та вишивки, жіночий одяг (сорочки, рукава, корсет), предмети домашнього вжитку (скатерті, гребені, жорна, віялки, мантачка, ковганка, ложки, днище, ночовки, жлукто, сільниця), а також церковне та обрядове начиння. Окремі речі походять із родин: Бурчиків, Степаненків, Левченків, Зорі, Пацюченків, Могили-

вичів, Якименків, Ченченків, Захарченків, Кучеренків, Охріменків та інших мешканців села.

До сакральної частини колекції належать ікони різних сюжетів і традиційних іконографічних типів, а також обрядовий «воздушок» із майна сільської церкви. Вони доповнюють загальну картину духовно-го життя громади та засвідчують тяглість релігійної традиції.

Узагальнення опрацьованих матеріалів дозволяє простежити не лише предметний склад фондової колекції, а й її антропологічний вимір — зв'язок кожного предмета з конкретними родинами, які зберігали й передавали культурну пам'ять про затоплене село. Це створює підґрунтя для подальшого наукового осмислення усної історії Андрушів у поєднанні з музейними колекціями та формування цілісного наративу про втрату й збереження локальної ідентичності.

У межах виставкового проєкту речі з с. Андрушів інтерпретуються як свідчення історій окремих родів, їхнього побуту, втрат і процесів адаптації. Це розширює розуміння музейного предмета від утилітарного до символічного рівня та підкреслює значення передачі речей до музейної колекції як акту збереження особистої й колективної історії.

Підготовка виставки окреслила перспективи подальших досліджень, зокрема у напрямі розширення усноісторичної бази, вивчення родових історій, систематизації фондових матеріалів за походженням та залучення міждисциплінарних підходів. Окремо актуалізується проблема музею як простору трансформації пам'яті — від індивідуальної до колективної.

Церква Святого Георгія з Андрушів у структурі Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини постає як сакральний і меморіальний осередок збереження історичної пам'яті. Поєднання матеріальної та усної історії дозволяє актуалізувати досвід затоплених сіл у сучасному контексті, особливо в умовах нових вимушених переміщень населення, коли тема втрати дому набуває актуального звучання.

ЗМІСТ

<i>Авраменко С.М.</i> ШЛЮБНІ ІКОНИ КІНЦЯ XVIII – XX СТОЛІТТЯ: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ (НА МАТЕРІАЛАХ ПІВЗ «ПЕРЕЯСЛАВ»)	3
<i>Бакуров К.Д.</i> ДО ІСТОРІЇ МАРГАНЕЦЬКОГО МІСЬКОГО КРАС-ЗНАВЧОГО МУЗЕЮ (СІЧЕНЬ 2007 – СЕРПЕНЬ 2016)	6
<i>Баталкіна В.І.</i> ЗБЕРЕЖЕННЯ МУЗЕЙНОЇ КОЛЕКЦІЇ АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНОЇ КЕРАМІКИ В ЗАПОРІЗЬКОМУ МУЗЕЇ-ГАЛЕРЕЇ ПРИКЛАДНОЇ КЕРАМІКИ І ЖИВОПИСНОЇ ТВОРЧОСТІ ІЛЛІ Й ОЛЕКСІЯ БУРЛАЙ	7
<i>Белікова Л.Л.</i> ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПИТАННЯ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ (ДОСВІД МЕТАЛУРГІЙНОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ)	10
<i>Бондаренко М.І.</i> ЖІНОЧИЙ ПОЯСНИЙ ОДЯГ ПЕРЕЯСЛАВЩИНИ У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ»	12
<i>Бривко О.І.</i> ДАВНІЙ КИЇВ У ЗНАЧКАХ (з фондової колекції НІАМ «Київська фортеця»)	15
<i>Гаврилюк С.В.</i> ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ У МУЗЕЯХ ТЕХНІЧНОГО ПРОФІЛЮ	19
<i>Гавриш Л.О.</i> ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА КЕРАМОЛОГА ЮРІЯ ЛАЩУКА	23
<i>Гайда Л.А.</i> МУЗЕЙНЕ ІНТЕРВ'Ю ЯК ФОРМА ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРЧИХ ЗДОБУТКІВ СУЧАСНИКІВ	25
<i>Гріфен Л.О.</i> НАША ЮВІЛЕЙНА КОНФЕРЕНЦІЯ	28
<i>Дацюк В.Б.</i> ДИНАМІЧНИЙ МУЗЕЙ В ШКІЛЬНОМУ МУЗЕО-ЗНАВСТВІ	32
<i>Демяненко В.Т.</i> ЦИФРОВІЗАЦІЯ ТЕХНІЧНИХ МУЗЕЇВ В УКРАЇНІ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ОНЛАЙН-ФОРМАТІВ ДІЯЛЬНОСТІ ..	36
<i>Дунайна І.Г.</i> ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЮ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА КИЇВЩИНИ	39
<i>Жам О.М., Грудевич Т.В.</i> ТВОРИ МИКОЛИ ПЕТРОВИЧА ГЛУЩЕНКА У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ»	43
<i>Іванець О.М.</i> МУЗЕЙ У СМАРТФОНІ: ЯК INSTAGRAM «ПІАРИТЬ» ДЕРЖАВНИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ МУЗЕЙ імені БОРИСА ПАТОНА	46
<i>Ібрагімова Н.В.</i> МУЗЕЙ ЯК ЖИВИЙ ПРОСТІР КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ: ДОСВІД МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ-САДИБИ ГОНЧАРКИ ОЛЕКСАНДРИ СЕЛЮЧЕНКО	50

<i>Іващенко О.М.</i> ЗБРОЯ ТА ОБЛАДУНКИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ Х-ХІІІ ст. В ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЯ «КИЇВСЬКА ФОРТЕЦЯ»	53
<i>Казанцева Л.В.</i> РАННЯ ІСТОРІЯ ПЛАНЕТАРІЮ ЯК НАУКОВО- ДЕМОНСТРАЦІЙНОГО ПРИСТРОЮ ТА ПРОСВІТНИЦЬКО- ГО НАПРЯМКУ	58
<i>Карамаш С.Ю.</i> КИЇВСЬКИЙ МУЗЕЙ НАУКИ	60
<i>Карамаш С.Ю.</i> СТВОРИТИ УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ МУЗЕЙ: ІСТОРІЯ І АРХІВИ	64
<i>Кепін Д.В., Титова О.М.</i> ПРОФЕСОР І. Г. ШОВКОПЛЯС – ПАМ'ЯТКОЗНАВЕЦЬ, МУЗЕЄЗНАВЕЦЬ	68
<i>Кєпова Д.Ю.</i> ФОТОАРХІВ ТЕХНІЧНОГО МУЗЕЮ ЯК ДЖЕРЕЛО З ІСТОРІЇ НАУКИ, НА ПРИКЛАДІ ННЦ «ХФТІ»	72
<i>Колесник Н.Е.</i> QSL-КАРТКИ ЯК ОДИН ІЗ НАПРЯМІВ ПОПОВНЕН- НЯ ОСНОВНОГО ФОНДУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ КО- СМОНАВТИКИ ІМ. С.П. КОРОЛЬОВА	75
<i>Корнієнко О.М.</i> ПРАВОВІ ТА ІДЕОЛОГІЧНІ ОСНОВИ НАУКОВО- ТЕХНІЧНИХ МУЗЕЇВ	79
<i>Кругляк М.Е</i> ФЕНОМЕН ГІРСЬКОГО МУЗЕЮ (НА ПРИКЛАДІ ESS- NER MOUNTAIN MUSEUMS)	82
<i>Кулик Л.Ю.</i> СВІТЛИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ. ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАЧІСОК В СТИЛІ МОДЕРН В НІЖИНІ... ..	86
<i>Кульбака О.Є.</i> ФАНДРЕЙЗИНГ В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ- ЗАПОВІДНИКУ УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА	89
<i>Кушлакова Н.М.</i> ПАВЛОГРАДСЬКИЙ ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ: НЕВІДОМА ІСТОРІЯ МІСТА В НОВИХ ЕКСПОЗИ- ЦІЯХ	92
<i>Ликова О.Г.</i> КЛЮЧОВІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ГОНЧАРНОЇ ПЕРСОНАЛІЇ ІВАНА БЛИКА	95
<i>Маньковська Р.В.</i> МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ ЯК КОМУНІКАЦІЙНА СИСТЕМА: ПРОСТІР СЕНСІВ І ВЗАЄМОДІЇ	98
<i>Мельник В.В.</i> МУЗЕЙ УКРАЇНИ - ЗБІРКА П.П. ПОТОЦЬКОГО	101
<i>Метка Л.О.</i> ПЕРСОНАЛІЇ ОПІШНЕНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА: АК- ТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ	108
<i>Місяць Н.К.</i> КОРОЛЬОВ – МРІЙНИК ВСЕЛЕНСЬКОГО МАСШТАБУ	111
<i>Надольська В.В.</i> ЕВОЛЮЦІЯ ФУНКЦІЙ МУЗЕЮ ЯК СОЦІОКУЛЬ- ТУРНОГО ІНСТИТУТУ	114
<i>Назаренко В.І.</i> ОРГАНІЗАЦІЯ НАУКОВО-ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ О.В. ПАЛЛАДІНА	118
<i>Озоженко Т.І.</i> ВИСТАВКА П'ЄЗОДВИГУНІВ В ДЕРЖАВНОМУ ПОЛІТЕХНІЧНОМУ МУЗЕЇ	122

<i>Плохой А.В.</i> ДО ПИТАННЯ ЕКСПОНУВАННЯ АРХІВНИХ МАТЕРІАЛІВ	124
<i>Радей І.В.</i> ПОШТОВА МАРКА – СВІТОВИЙ ТРЕНД ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА	128
<i>Радіоненко Т.В.</i> ТВОРЧА СПАДЩИНА ГАЛИНИ КАЛЬЧЕНКО В ЕКПОЗИЦІЇ МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ Г.С. СКОВОРОДИНІЕЗ «ПЕРЕЯСЛАВ» (До 100-річчя від дня народження скульпторки)	132
<i>Рижєва Н.О., Сугацька Н.В.</i> ПОСТАТЬ БОРИСА МОЗОЛЕВСЬКОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ СПАДЩИНІ: АРХЕОЛОГІЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНИЙ АСПЕКТИ	135
<i>Рильський Ю.М.</i> ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ПРИ СТВОРЕННІ ПЕРСОНАЛІЗОВАНОГО КАТАЛОГУ ПРАЦІВНИКІВ ЗАВОДУ (з електронного архіву заводської багатотиражної газети)	138
<i>Руденко Л.М.</i> З ДОСВІДУ АТРИБУЦІЇ ФОТОДОКУМЕНТІВ: ПОШУКИ ФОТОГРАФІЇ Р.К. МУЗИЧЕНКА-ЦИБУЛЬСЬКОГО – ПЕРШОГО ВЧИТЕЛЯ МАЛЮВАННЯ ХУДОЖНИКА М.С. САМОКИША	141
<i>Середін А.П.</i> КОЛЕКЦІЯ РАДІОКОНСТРУКТОРІВ ВІТЧИЗНЯНОГО ВИРОБНИЦТВА В ЕКСПОЗИЦІЇ ДПМ ім. БОРИСА ПАТОНА: НОВІ НАДХОДЖЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ... ..	145
<i>Сердунич Л.А.</i> МУЗЕЙ-ДІОРАМА «ПИЛЯВЕЦЬКА БИТВА 1648 р.» ...	149
<i>Споденець І.Г.</i> ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ МОДЕРНІЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДОМЧОГО ТЕХНІЧНОГО МУЗЕЮ ННЦ «ХФТІ»	152
<i>Тарасенко Л.І.</i> ОСОБИСТОСТІ В ІСТОРІЇ ВІДДІЛУ МУЗЕЙ ПРИРОДИ ПРИОСТЕР'Я НІЖИНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ІВАНА СПАСЬКОГО: ХУДОЖНИК В.Ф. ОЛІФІРЕНКО	156
<i>Тарасенко Л.П.</i> РАКЕТА ФАУ-2: ШЛЯХ ВІД ГЕНІАЛЬНОСТІ ДО БЕЗУМСТВА	158
<i>Ткаченко В.М.</i> ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНІЧНОЇ ДУМКИ М.М. БЕНАРДОСА: ВІД ІДЕЇ ДО ПРОМИСЛОВОЇ ТЕХНОЛОГІЇ	162
<i>Тимошенко Н.М.</i> ПРОВЕДЕННЯ ДУХОВНИХ БЕСІД І ЧИТАННЯ ЄВАНГЕЛІЯ СВЯЩЕННИКАМИ В КОСОМУ КАПОНІРІ, ГОЛОВНИЙ І НАБЕРЕЖНИЙ ГАУПТВАХТАХ КИЇВСЬКОЇ ФОРТЕЦІ	164
<i>Харковенко Р.В.</i> МІЖНАРОДНА ПІДТРИМКА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ	169
<i>Чевпотенко А.В.</i> СПІВПРАЦЯ МУЗЕЮ ТА УЧНІВСЬКОГО ТЕХНІЧНОГО ГУРТКА ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ	

ПАМ'ЯТІ ТА РОЗВИТКУ ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДІ	172
<i>Шкіра Л.М.</i> ШЛЯХИ СПОЛУЧЕННЯ ПЕРЕЯСЛАВЩИНИ В ХІХ СТ.	174
<i>Шкіра М.В.</i> СПЕЦИФІКА ЖИТЛОВОГО БУДІВНИЦТВА СЕЛА УЛЯНІВКА НА ПЕРЕЯСЛАВЩИНІ (50 – 70-ті роки ХХ століття)	180
<i>Шкіра Н.М.</i> ЦЕРКВА СВЯТОГО ГЕОРГІЯ З СЕЛА АНДРУШІ ПЕ- РЕЯСЛАВ-ХМЕЛЬНИЦЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛА- СТІ ЯК ОСЕРЕДОК ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ	185

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНИЙ МУЗЕЙ:
ІСТОРІЯ, ДОСВІД, ПЕРСПЕКТИВИ

Матеріали 20-ї Всеукраїнської
науково-практичної
конференції

Підписано до друку 15.05.2026
Формат 60 x 84 1/16. Папір офс.
Спосіб друку – різнографія.
Тираж 100.