

Матеріали науково-практичного семінару

## VI Луньовські читання

# СУЧАСНА МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ: ВИМОГИ ЧАСУ ТА НОВІ МОЖЛИВОСТІ

(до 60-річчя заснування Пархомівського художнього музею  
імені А. Ф. Луньова)



Харків — 2015

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
Історичний факультет  
Кафедра історіографії, джерелознавства та археології  
Центр краєзнавства імені академіка П. Т. Тронька  
Асоціація випускників, викладачів і друзів  
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна  
Східно-регіональний відділ Центру пам'яткознавства  
НАН України та УТОPIK  
Асоціація музеїв вищих навчальних закладів Харкова

**VI Луцьовські читання**  
Сучасна музейна експозиція: вимоги часу  
та нові можливості  
(до 60-річчя заснування Пархомівського художнього музею  
імені А. Ф. Луцьова)

Матеріали науково-практичного семінару  
*27 березня 2015 р.*

УДК 94 (477) : 069.1(063)

ББК 79. 1 (4 Укр) я 431

Л84

**Редакційна колегія:** О. Г. Павлова (відп. редактор, укладач)  
Н. С. Вербук, О. Й. Денисенко, В. Ю. Іващенко, В. В. Круглова, С. М. Куделко,  
П. П. Луньов, С. І. Посохов.

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради  
історичного факультету ХНУ імені В. Н. Каразіна  
(протокол № 3 від 18 березня 2016 р.)*

**Рецензент:** канд. іст. наук, проф. С. М. Куделко.

*На обкладинці використано портрет А. Ф. Луньова (авт. Н. С. Вербук).  
При оформленні імуцтитулів використані твори Г. С. Верейського.*

**Л84** **VI Луньовські читання** Сучасна музейна експозиція: вимоги часу та нові можливості (до 60-річчя заснування Пархомівського художнього музею імені А. Ф. Луньова) Матеріали науково-практичного семінару 27 березня 2015 р. — Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. — 192 с.

ISBN 978-966-285-292-9

Матеріали присвячено проблемам сучасної музейної експозиції. Авторами, здебільшого практичними музейними працівниками, аналізуються проблеми музейних експозицій на прикладах музеїв різних профілів.

Для музеєзнавців, мистецтвознавців, краєзнавців, всіх, хто цікавиться історією і теорією музейної справи.

УДК 94 (477) : 069.1(063)

ББК 79. 1 (4 Укр) я 431

**ISBN 978-966-285-292-9**

© Харківський національний університет  
імені В. Н. Каразіна, 2016

© Автори, 2016

© Трубочанінов В. О., макет обкладинки, 2016

## Передмова

27 березня 2015 року на базі історичного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна відбулися VI Луцьовські читання: «Сучасна музейна експозиція: вимоги часу та нові можливості»: (до 60-річчя заснування Пархомівського художнього музею імені А. Ф. Луцьова).

Організація наукового семінару, присвяченого пам'яті випускника історичного факультету Харківського університету, визначного педагога і музеєзнавця, одного із засновників музейної педагогіки в Україні Афанасія Федоровича Луцьова (15.01.1919–07.02.2004) дозволяє обговорювати актуальні питання сучасної музейної педагогіки та мистецтвознавства, проблеми та перспективи музейної діяльності.

Під час роботи попередніх семінарів обговорювалися проблеми збиральної роботи музеїв, консервації і реставрації, створення експозиції та інші важливі питання музейного будівництва. Семінар дає можливість в цікавому діалозі обговорити актуальні теми, обмінятися досвідом, позначити шляхи подальшої співпраці музеїв різного профілю. Відсутність у Харкові спеціалізованого музеєзнавчого видання підвищує значення семінару і свідчить на користь необхідності його заснування. Ми вважаємо, що нове таке видання може бути засноване на базі музейного комплексу Харківського класичного університету.

Учасників VI семінару привітав декан історичного факультету, Голова Асоціації вузівських музеїв Харкова доктор історичних наук, професор С. І. Посохов. З вітальним словом виступила співорганізатор читань, живописець, член Харківського відділення Спілки художників України, засновниця творчої Премії імені А. Ф. Луцьова Н. С. Вербук. Зокрема, вона презентувала увазі учасників «Луцьовських читань» картину — живописний пейзаж «Травень» (1989. П.,о. 50x40), який було вирішено передати в новостворену Художню

галерею імені Генріха Семирадського. Перед учасниками семінару також виступив один із ініціаторів проведення «Луньовських читань» художник, член Спілки дизайнерів України О. А. Лазаренко, який передав у дар університету картину «Заповіт А. Ф. Луньова» (2004–2005).

Ця акція, на підтримку ідеї адміністрації та Вченої ради університету — відродження художнього музею, демонструє продовження музейних традицій університету, а також готовність художньо-мистецької громадськості Харкова сприяти розвитку нового центру мистецтва у Харкові.

З меморіальною доповіддю «Музейна колекція А. Ф. Луньова: Феномен меценатства чи феномен громадсько-особистісних відносин?» виступив син музеєзнавця історик П. А. Луньов.

В «Луньовських читаннях» взяли участь історики, музеєзнавці, мистецтвознавці, філологи, філософи, архівознавці, художники, краєзнавці та інші фахівці. Така фахова різноманітність учасників «Луньовських читань» дозволила обговорити можливості використання сучасних музейних форм і нові основи експозиційної діяльності, напрямки організації науково-освітньої роботи як музейних закладів, архівів, науково-освітніх центрів. Зокрема, про це йшла мова у доповідях директора навчального «ЛандауЦентру» В. В. Круглової та начальника відділу використання інформації документів Центрального державного науково-технічного архіву України А. О. Алексеєнко.

Актуальні проблеми сучасного музеєзнавства та мистецтвознавства, використання інтерактивних форм при створенні експозицій були сформульовані у доповідях і співробітників провідних музеїв міста — кандидат філософських наук, заступника директора з наукової роботи Харківського історичного музею О. М. Сошнікової та завідувачки відділу українського та російського мистецтва XVI – поч. XX ст. Харківського художнього музею О. Й. Денисенко.

На секційних засіданнях обговорювалися загальні проблеми музейної справи та створення сучасної експозиції. Цікаву розмову в цьому контексті було започатковано доповіддю кандидата історичних наук, заступника генерального директора з наукової

роботи Шевченківського національного заповідника (м. Канів) С. А. Брижицькою «Музей Тараса Шевченка в Каневі як віддзеркалення культурної політики влади». В роботі цієї секції взяли участь викладачі, співробітники Харківського університету та інших вузів (І. В. Дворкін, С. М. Куделко, О. Г. Павлова, М. В. Проценко та інші).

Спеціальна секція була присвячена експозиційному досвіду та перспективам розвитку вузівських музеїв Харківщини. Учасники секції обговорили новітні тенденції у науково-практичній діяльності музеїв. Увага учасників була акцентована і на сучасних вимогах до експозиційної діяльності, і на можливостях створення нових експозицій музеїв різного профілю, в тому числі і шляхом використання сучасних комп'ютерних технологій. Останнє дозволяє на новому рівні здійснювати експозиційну та виставкову діяльність, а також сприяє розширенню музейної комунікації. Ці проблеми були проаналізовані у доповідях директорів та співробітників вузівських музеїв: А. Н. Амер, М. В. Григор'євої, Д. О. Іванової, М. М. Красикова, О. І. Красько, Л. К. Кудлай, Ж. М. Перцевої, Г. М. Шпорт та інших.

Під час роботи науково-практичного семінару в Музеї історії ХНУ імені В. Н. Каразіна відбулося відкриття виставки «Професорська родина (XIX – початку XX століття)», яка була підготовлена співробітниками музею. Експозицію виставки було створено завдяки значній пошуковій роботі співробітників університетського музею, в ході якої опрацьовувалися матеріали з фондів Музею історії ХНУ імені В. Н. Каразіна та ЦНБ ХНУ імені В. Н. Каразіна, а також Музею історії Харківського національного медичного університету. Зокрема, на виставці були предствлені фотографії, документи, особисті речі викладачів Харківського університету, що відображають особливості їхнього сімейного життя, побуту та дозвілля.

Відкрив виставку та привітав присутніх ректор університету, академік НАН України В. С. Бакіров, а також декан історичного факультету, координатор виставки, доктор історичних наук, професор С. І. Посохов. З концепцією виставки присутніх ознайомила директор Музею історії ХНУ імені В. Н. Каразіна кандидат історичних наук, доцент В. Ю. Іващенко. Від співорганізаторів виставки

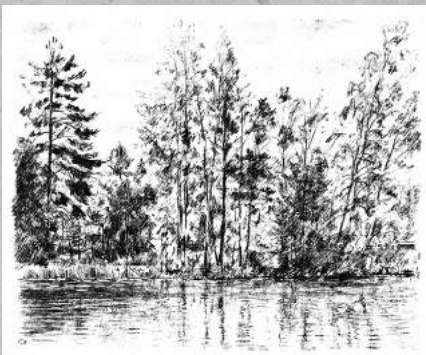
виступили директор Музею історії Харківського національного медичного університету Ж. М. Перцева, від ЦНБ ХНУ імені В. Н. Каразіна І. І. Кононенко.

Сподіваємося, що «Луцьовські читання» сприяють не лише обговоренню нагальних проблем музейної справи, але й їх вирішенню, а також консолідації музейного співтовариства та по-жвавленню творчих контактів музейників і мистецтвознавцями, пам'яткознавцями, всіми тими, хто є небайдужим до збереження історичної спадщини.

Всі пропозиції та побажання з приводу характеру і спрямованості «Луцьовських читань» просимо надсилати на електронну адресу: [historiography@karazin.ua](mailto:historiography@karazin.ua).

О. Г. Павлова

# Проблеми сучасної експозиції та музейної справи



*Дерева біля озера (1954)*



## **Сучасні вимоги до оформлення експозиції науково-технічної документації при проведенні архівних заходів**

Архіви і музеї, зберігаючи культурне надбання людства, являють собою скарбниці національної пам'яті. Вони популяризують свої фонди шляхом організації інформаційних заходів.

Виставкова діяльність архівів — це невід'ємна частина загальнодержавної виставкової діяльності, спрямована на поліпшення взаємодії між державними органами, органами місцевого самоврядування, громадянами та архівами в цій сфері, що має на меті поширення інформації про склад і зміст документів Національного архівного фонду (НАФ), пропаганду форм і методів роботи архівів, послуг, що ними пропонуються, зміцнення і поглиблення міжнародних зв'язків українських архівів, і здійснюється на плановій основі.

Інформаційні заходи архівних установ, зокрема Центрального державного науково-технічного архіву України (ЦДНТА України), є однією з форм використання відомостей, що містяться в архівних документах. Під час архівних виставок, зустрічей з громадськістю, екскурсій в архіви, презентацій, днів відкритих дверей, лекцій, доповідей, конференцій тощо здійснюється демонстрація документів.

Цей напрям діяльності архівних установ унормований низкою нормативно-правових актів: Законом України «Про Національний архівний фонд та архівні установи» (із змінами) від 22 грудня 1993 року № 3814-XII [15]; «Правилами роботи архівних установ України» [13], затвердженими наказом Міністерства юстиції України від 08.04.2013 № 656/5; «Порядком підготовки архівними установами документів Національного архівного фонду до експонування на виставках та в інших інформаційних заходах», затвердженим наказом Міністерства юстиції України від 01.09.2014 № 1445/5 [12]. Дія означеного Порядку поширюється на центральні державні архіви, Державний архів в Автономній Республіці Крим, державні архіви областей, міст Києва і Севастополя, архівні відділи районних, районних у містах Києві і Севастополі державних адміністрацій,

галузеві державні архіви, архівні підрозділи органів державної влади, органів місцевого самоврядування, державних і комунальних установ, підприємств і організацій, а також архівні підрозділи державних наукових установ, музеїв та бібліотек.

Відповідно до свого профілю ЦДНТА України [11] забезпечує реалізацію державної архівної політики що до науково-технічної документації (НТД) — документації, що фіксує процес і результати наукових досліджень, технічних розробок, а також шляхи й методи їх упровадження у виробництво [2, с. 43]. Вона має деякі особливості, порівняно з управлінською, у тому числі й пов'язані з її демонстрацією. За час своєї діяльності ЦДНТА України накопичив певний досвід експонування НТД під час проведення виставок, який може бути корисним іншим архівним і музейним установам з огляду на ширше залучення архівної НТД до оформлення документальних експозицій.

Інформаційні заходи архівів часто отримують широкий резонанс. Зокрема, виставкову діяльність ЦДНТА України досить добре висвітлено в газетних публікаціях, статтях та виступах працівників на конференціях. Спроби її узагальнення за певний період зроблено у статтях Марата Балишева «Виставкова та видавнича діяльність ЦДНТА України у першому півріччі 2008 року» [3], Анни Алексеєнко «Особливості експонування науково-технічної документації під час проведення виставкових заходів» [1] та Ольги Гнезділо «Підготовка спільних виставкових проектів Державного архіву Харківської області з Центральним державним науково-технічним архівом України, музеями та бібліотеками» [5] (за 2006–2009 рр.). Окремим аспектам налагодження архівної роботи що до експонування архівної НТД присвячено методичні розробки працівників ЦДНТА України: «Організація та проведення тематичної документальної виставки для вузівської аудиторії» [8], «Розробка та демонстрація електронних презентаційних виставкових версій архівних документів» [9], «Підготовка та розміщення он-лайнних документальних виставок» [10].

Переважна більшість публікацій містить тільки поточну інформацію про події, особливої уваги саме оформленню експозиції науково-технічної документації у них не приділялося.

Перш ніж перейти до розгляду цього питання потрібно визначитися з основними поняттями. На сучасному етапі під проведенням інформаційних заходів архівісти розуміють демонстрацію документів і/або оприлюднення відомостей, що в них містяться, під час зустрічей з громадськістю, екскурсій в архіви, презентацій, днів відкритих дверей, лекцій, доповідей, конференцій тощо. Виставка — це захід, пов'язаний з публічною демонстрацією художньо оформленої добірки документів НАФ (їх копій (цифрових копій)) певної тематики [12].

Центральне місце на такій виставці приділено документам. Це головна і принципова відмінність її від музейної експозиції, де основним об'єктом експонування постає предмет, створений у процесі побутової (інструменти, меблі, одяг тощо) та творчої (твори мистецтва) діяльності людей, а документи використовуються більше як ілюстративний матеріал.

Завдяки таким якостям як наочність і репрезентативність музейні предмети доступні і зрозумілі широкому колу оглядачів, які мають різні інтелектуальні здібності. Для розкривання інформації, що міститься в архівних документах, нерідко необхідно мати специфічні знання, що значно звужує коло користувачів архівари [7].

При цьому треба виходити з постулату, на якому наголошував Абрам Матвійович Драк: «неестетичних експонатів не існує. Якщо реліквія має наукову, історичну, пізнавальну цінність, вона неодмінно викличе у відвідувача емоційне ставлення і в цей момент набуде естетичної цінності. Кожний експонат, будь то уламок амфори або пожовклий аркуш рукопису, обов'язково має свою художню виразність. Завдання художника — збагнути, виявити естетичну сутність предмету і виходити з неї у своєму рішенні» [6].

Діючими нормативно-правовими актами встановлено вимоги до експонування документів, недотримання яких може завдати документам непоправної шкоди: «Документи на виставках експонують у вигляді копій, муляжів. На стаціонарній виставці можуть ко-

ротою експонуватися оригінали документів. На пересувних виставках документи експонують лише у вигляді фото- та електрографічних копій. У разі експонування оригіналів документів їх розміщують у зашкленних вітринах, які замикають і опечатують. У приміщенні, де розміщують виставку, має підтримуватися режим, що забезпечує збереженість архівних документів» [13].

Науково-технічна документація, яку умовно поділяють на групи: проектна, науково-дослідна, конструкторсько-технологічна, — має низку особливостей що до матеріальної основи та розмірів, що, часом, значно обмежує її експонування. Йдеться про графічну НТД, виконану на кальці. Значна кількість креслеників має великі формати, які часто сягають понад два метри завдовжки (A0). Це завдає багато клопоту організаторам виставок, ставлячи їх перед загрозою невиконання наказу Держкомархіву України від 13 липня 2009 р. № 117 «Про заходи що до посилення збереження документів під час експонування на виставках»: «Неухильно забезпечувати нормативні вимоги що до експонування оригіналів документів у зашкленних вітринах, що замикаються і опечатуються, та контролювати відповідний режим їх експонування» [14].

До того ж візуальне сприйняття креслеників, технологічних схем та картографічних документів залежить від рівня технічної обізнаності оглядача експозиції. Така НТД часто є складною для сприйняття широким загалом, тому потребує розлогіх пояснень і додаткових наочних матеріалів — фотографій /макетів споруди або виробу.

Наведемо кілька прикладів оформлення експозиції НТД за кожною з груп документації, які впровадили у практику працівники відділу використання інформації документів ЦДНТА України.

Вдалим рішенням що до оформлення експозиції конструкторської документації стали виставкові стенди для пересувної виставки, виготовлені у рамках співпраці ЦДНТА України та Асоціації випускників, викладачів і друзів ХНУ імені В. Н. Каразіна. На них до кресленника конструкторського виробу додано його фото. Спостережний аналіз їх демонстрування під час проведення масових заходів, зокрема загальноміського свята «День випускника Харківського університету», засвідчив збільшення уваги до документів з боку оглядачів

різних вікових категорій (включаючи дітей шкільного віку).

На виставці копій архівних документів «Становлення і розвиток вітчизняного тракторобудування в архівних документах», присвяченій 90-річчю випуску першого гусеничного трактора «Комунар», презентація якої відбулася 21 травня 2014 р. у читальному залі ЦДНТА України, застосовувався дещо інший прийом. Для експонування відібрано більше 100 копій документів з фондів Центрального державного науково-технічного архіву України та Російського державного архіву економіки (м. Москва), які висвітлюють історію вітчизняного тракторобудування з 1929 до початку 1960-х років. Прикрасою експозиції став макет трактора ДТ-54, який зберігається в Музеї історії ХНУ імені В. Н. Каразіна. Він дозволив відвідувачам скласти у єдине просторове уявлення кресленики із зображеннями різних проекцій зовнішнього вигляду означеної моделі.

При правильному підборі документів позитивну функцію для візуального сприйняття експозиції відіграє така властивість НТД, як наочність. До виставки включається НТД, яка зосереджує в собі цінну інформацію, спроможну відтворити матеріальні образи (фотодокументи, карти, архітектурні та ескізні малюнки, креслення тощо). Найбільш вигідний ефект досягається при їх комбінуванні з одноманітними текстовими документами (машинописами та рукописами), а також у поєднанні з творами мистецтва та фотоілюстраціями.

Оформлення таким чином проектної документації дозволяє провести паралель між задумами проектувальників і їх втіленням у реалізованій споруді.

Удалий експеримент що до застосування такого прийому провели працівники ЦДНТА України і меценати з корпорації «Консалтингова група «Рубаненко і партнери». Спільна документально-мистецька виставка «Вулиця Хрещатик — від проекту реконструкції до сьогодення» урочисто відкрилася 18 серпня 2011 р. — напередодні 20-ї річниці проголошення незалежності України — в галереї клубу «Вітальня на Дворянській» [4]. Уперше матеріали з проектів найвиразніших будівель Хрещатика (кресленики головних і бічних фасадів, розгортки, плани) продемонстрували поряд з картинами художника Віктора Чурсіна. Захід став однією з яскравих подій

у культурному житті м. Харкова та м. Києва.

Звіти про науково-дослідні роботи являють собою машинописні тексти. Вони можуть бути перевантажені термінами, формулами та розрахунками, спеціальними поняттями, які необхідно розшифрувати та уточнювати.

Щоб максимально наблизити оглядачів до сприйняття документної інформації, працівники ЦДНТА України при демонстрації наукових праць парфумерів і косметологів Харківської філії Всесоюзного науково-дослідного інституту жирів (сьогодні Український НДІ масла і жирів Академії аграрних наук), як доповнення до архівних документів включили вінтажні духи популярних вітчизняних брендів 1970–1990-х років. 23 березня 2015 р. під час презентація виставки архівних документів на тему: «Рецепти вітчизняної косметики та парфумів другої половини ХХ століття» їх можна було понюхати, відчувши аромати, описані у представлених у документах рецептурах.

Сучасні норми висувають вимоги до оформлення підтекстівок до документів, які є обов'язковим атрибутом. Вони містять:

- 1) назву документа (експоната);
  - 2) коротку анотацію;
  - 3) пошукові дані;
  - 4) інформацію про спосіб відтворення та автентичність документа.
- Для НТД може також зазначатися (за необхідності):

- 1) назва розробника документа;
- 2) назва проекту (для проектної документації);
- 3) заголовок одиниці зберігання, до складу якої входить документ; відомості що до археографічних особливостей документа;
- 4) інша необхідна для розуміння змісту документа інформація.

Таким чином, завдяки залученню комп'ютерних технологій для підготовки експозиції архівної документації перед архівістами та музейними працівниками відкриваються нові можливості.

Практика архівної роботи усе більше схиляється у бік використання копій документів, які відредаговані у відповідних графічних редакторах та поєднані із необхідним текстовим супроводом і додатковою наочністю.

Електронне експонування за допомогою веб-ресурсів та презентаційних виставкових версій є перспективним напрямом виставкової роботи з огляду на можливість коментування документної інформації НТД, нівелювання габаритів креслень (у порівнянні з проблемами натурного експонування графічної документації), розширення термінів і меж експонування документів, а також відсутність потреби у придбанні спеціального виставкового обладнання.

### Примітки

1. Алексеенко А. О. Особливості експонування науково-технічної документації під час проведення виставкових заходів / А. О. Алексеенко // Пам'ятки : археографічний щорічник. — К., 2011. — Т. 12. — С. 60–69.
2. Архівістика : Термінологічний словник / Авт.-упордн. : К. Є. Новохатський, К. Т. Селівестрова та ін. — К., 1998. — 106 с.
3. Балишев М. А. Виставкова та видавнича діяльність ЦДНТА України у першому півріччі 2008 року / М. А. Балишев // Харківський архівіст : науково-інформаційний вісник. — 2008. — Вип. 1. — С. 31–33.
4. Вулиця Хрещатик — від проекту реконструкції до сьогодення : буклет виставки. — Х., 2011. — 24 с.
5. Гнезділо О. С. Підготовка спільних виставкових проектів Держархіву Харківської області з Центральним державним науково-технічним архівом України, музеями та бібліотеками / О. С. Гнезділо // Харківський архівіст : науково-інформаційний вісник. — 2009. — Вип. 2. — С. 33–42.
6. Драк А. М. Образність музейної експозиції А. М. Драк [Електронний ресурс] // Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Експозиції. — Режим доступу : <http://www.tmf-museum.kiev.ua/ua/1/expodrak.htm#3>.
7. Кололеева А. Ю. Экспонирование архивных документов: опыт Выставочного зала федеральных государственных архивов / А. Ю. Кололеева [Електронний ресурс] // Родная исто-

- рия (научно-образовательный портал РГГУ). — Режим доступу : <http://rodnaya-istoriya.ru/index.php/archivi-rf/archivi-rf/eksponirovanie-archivnix-dokumentov-opit-vistavochnogo-zala-federalnix-gosudarstvennix-archivov.html>.
8. Методичні рекомендації з організації та проведення тематичної документальної виставки для вузівської аудиторії / Укл. Балишев М. А. — Х. : ЦДНТА України, 2006. — 20 с.
  9. Методичні рекомендації що до розробки та демонстрації електронних презентаційних виставкових версій архівних документів / Укл. Алексеєнко А. О., Балишев М. А. — Х. : ЦДНТА України, 2010. — 20 с.
  10. Підготовка та розміщення он-лайнних документальних виставок : методичні рекомендації / Укл. А. О. Алексеєнко, М. А. Балишев. — Х. : ЦДНТА України, 2010. — 20 с.
  11. Про затвердження Положення про Центральний державний науково-технічний архів України [Електронний ресурс] : Наказ Міністерства юстиції України від 21.05.2012 № 758/5 // Законодавство України : офіц. веб-портал Верховної Ради України. — Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/v0758323-12>.
  12. Про затвердження Порядку підготовки архівними установами документів Національного архівного фонду до експонування на виставках та в інших інформаційних заходах [Електронний ресурс] : Наказ Міністерства юстиції України від 01.09.2014 № 1445/5 // Законодавство України : офіц. веб-портал Верховної Ради України. — Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/z1072-14>.
  13. Про затвердження Правил роботи архівних установ України [Електронний ресурс] : Наказ Міністерства юстиції України від 08.04.2013 № 656/5 // Законодавство України : офіц. веб-портал Верховної Ради України. — Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/z0584-13>.



14. Про заходи що до посилення збереження документів під час експонування на виставках : наказ Держкомархіву України від 13 липня 2009 р. № 117 // Вісник ДКАУ. — 2009. — Вип. 3 (36). — С. 11–12.
15. Про Національний архівний фонд та архівні установи [Електронний ресурс] : Закон України // Законодавство України : офіц. веб-портал Верховної Ради України. — Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/3814-12>.

## Музей Тараса Шевченка в Каневі як відзеркалення культурної політики влади

Музеї є особливим типом архітектурних споруд, що покликані втілювати уяву про ті скарби, які в них зберігаються. Отже, їхня архітектура віддзеркалює культурну політику конкретної епохи. Оскільки музей є соціальним інститутом, то він завжди створюється під вирішення якихось завдань сучасності, першочергово, соціальних і соціокультурних.

У 30-і роки ХХ ст. поступове формування уяви про суспільну роль і політичний статус музеїв призвело до усвідомлення необхідності будівництва спеціальних приміщень. Так, на Тарасовій (Чернечій) горі у Каневі радянська влада ініціювала, побудувала і урочисто відкрила 18 червня 1939 року, приурочивши до 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка музей біля могили митця.

Соціальне замовлення влади побудувати величну будівлю музею Т. Г. Шевченка виконали архітектори Василь Кричевський і Петро Костирка. У травні 1931 року Кричевському доручили працю над проектом будівлі музею. Робота тривала близько трьох років і проект було затверджено в 1934 р., а 11 березня цього ж року відбулися урочисті закладини будівництва музею, яке завершили 1936 року.

Український архітектор Мусій Катернога вважав, що однією із особливостей вирішення завдання побудови музею Шевченка в Каневі був вибір стилістичної спрямованості архітектури, оскільки «на початку 30-х років переважала безбарвна архітектура збіднілого конструктивізму» [8, с. 157], а автори прагнули через вивчення народного мистецтва цього регіону і професіональне переосмислення принципів народної архітектури створити самобутню споруду музею.

Якщо інтер'єр музею у 1939 році був призначений для зберігання колекцій і експозиційного простору, значною мірою залежав від характеру зібрання, то зовнішнє його оформлення виражало

не специфіку експонатів, а ідеологію музею як суспільного інституту і стратегію його позиціонування в усамітненій місцині. Нагадаю, що Шевченка поховали на Чернечій горі 22 травня 1861 року. Тут не було ніякого поселення, поодинокі росли дикі дерева, кущі і паслися дикі кози. Тому меморіальність будівлі музею визначається лише місцем захоронення митця, а експозиції музею, створювалися на основі суб'єктивного бачення авторів, відповідно до ідеологічного замовлення. Шевченко був занадто популярним в народі і мав значимий моральний авторитет аби радянська влада не звертала увагу на цю знакову для українців постать, тому більшовики і використали його в інструментальному плані для популяризації своєї ідеології, представляючи його постать у суспільній свідомості як провісника соціалізму і комунізму [1; 4].

Українська Радянська Енциклопедія назвала будинок музею Шевченка в Каневі кращим серед побудованого в 1934–1940 роках [13, с. 574].

На думку американського дослідника В. Павловського «будинок музею виділявся з-поміж інших тогочасних споруд і своєю простотою і виразністю форм, в яких чистота пропорцій і класичні риси вдало синтезовані з композиційним рішенням, властивим українському народному будівництву (виділено мною. — С. Б.). В цьому відношенні будинок Шевченківського меморіального музею був, як на свій час, унікальним (виділено мною. — С. Б.). Пройшло понад тридцять років відколи його збудовано, але сучасні архітектори на Україні ще й досі відносять його до унікальних споруд, як це видно з доповіді голови Спілки архітекторів УРСР, Григорія Головка в 1967 році» [7; 10, с. 95].

Сучасна українська дослідниця В. Рубан-Кравченко у своїй монографії пише: «Канівський музей Шевченка став останньою визначною спорудою Кричевського-архітектора» [11, с. 390].

Сучасна канівська дослідниця З. Тарахан-Бережа переконана, що «в основу проекту майбутнього музею було покладено Василем Кричевським образ української селянської хати під стріхою (виділено мною. — С. Б.)... Монументальну споруду музею він витончено поєднав з образом звичайної хати, насамперед через високий дах значний (на 1 метр) виступ карнизу по всьому периметру

будинку, шляхом стилізації під призьбу гранітного цоколя музею, а також завдяки блискучому використанню національного мистецтва в художньому оформленні будинку» [12, с. 381]. Цей же автор, розповідаючи про реакцію інших архітекторів на цю будівлю на засіданні критичної секції з питань по обговоренню проекту музею Шевченка в Каневі, що відбулося 1 листопада 1937 року вважає несправедливими слова на адресу В. Кричевського, коли його звинуватили у «фальсифікації народної творчості» та внесенні «елементів німецького модернізму» до декоративних розписів музею» [12, с. 388–389].

Отже, вищенаведені цитати доводять, що будівля музею Шевченка в Каневі унікальна, побудована як українська селянська хата, що на Кричевського не впливали традиції німецької архітектури. Та чи відповідає це дійсності, чи не є застарілими стереотипами?

Досліджуючи архітектуру радянського часу наш сучасник Б. Л. Єрофалов-Пилипчак пише (цитую мовою оригіналу): «В начале 1930-х, развивая поиск новой национальной формы адекватной времени, В. Г. Кричевский совместно с П. Ф. Костырко проектирует музей-памятник Т. Г. Шевченко в Каневе (1932–1934) — реплика на нордический «фестхалле» в Хеллерау под Дрезденом архитектора Г. Тёссенова (выделено мною. — С. Б.) (который, заметим, был непосредственный учителем А. Шпеера<sup>1</sup> в нацистской Германии). В таком же соавторстве разработанный вскоре проект дома РОЛИТ в Киеве (1933–1934) уже не имел и следов «национального стиля» — началась сталинская перестройка художественных организаций» [5, с. 48; 17].

Отже, на думку Б. Єрофалов-Пилипчака В. Кричевський зробив архітектурну репліку (іт. *replicare* — «возражать», «повторять»; лат. *Replico* — «возражаю»), тобто повторення з незначними від-

1. Шпеер Альберт — державний діяч Німеччини, особистий архітектор Гітлера, рейхсміністр озброєння і боеприпасів (з 2 вересня 1943 року — рейхсміністр озброєння і військового виробництва) (1942–1945). — Шпеер 20 років провів у в'язниці в Шпандау, написав мемуари — «*Speer A. InsidetheThirdReich, Memoirs.* — New York: Macmillan, 1970» (Шпеер А. Третий рейх изнутри. Воспоминания рейсминистра военной промышленности. 1930–1945 / Перевод С. Лисогорского. — М.: Центрполиграф, 2005. — Эл. ресурс: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Шпеер,\\_Альберт](https://ru.wikipedia.org/wiki/Шпеер,_Альберт)

мінностями будівлі німецького Танцювального (Концертного) залу в Хеллерау німецького архітектора Г. Тьоссенова, який, зауважу, побудований ще 1910 року [15], тобто значно раніше Канівського музею Кобзаря. (Нині тут театр, а до 1992 року це було місце дислокації медичної частини Радянської армії) [16].

Відомо, що молодший брат Василя Кричевського Федір здобував художню освіту в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури, потім у Петербурзькій Академії мистецтв, після чого в 1911–1912 роках здійснив подорож по Західній Європі (Німеччина, Франція, Італія) [14, с. 527], під час якої навчався у Відні в Густава Клімта. Отже, Федір Григорович не міг не поділитися побаченим на світовому мистецькому ринку зі своїм старшим братом Василем Григоровичем. Такий досвід дозволяв митцям використовувати новинки і творчо працювати над створенням власної мистецької системи.

Петро Костирко навчався у київських інститутах — архітектурному і художньому. Свій дипломний проект він захистив 1930 року із рекомендацією на закордонне відрядження [8, с. 156]. Зауважу, що закордонні стажування еліти мистецько-культурної інтелігенції Української академії мистецтв проходили у Німеччині.

Яку ж роль відіграв Василь Кричевський у формуванні модерної української архітектури? В. Павловський пише про це так: «Між проектуванням будинку Полтавського Земства та будинку Меморіального Музею Т. Шевченка пройшло тридцять років. Це були два поворотні пункти архітектурної творчості Василя Кричевського. Першим проектом він почав свою кар'єру українського національного митця — «батька української архітектури», як його неофіційно називали всі українські архітектори. Другий був останнім здійсненим (хоч і в урізаному, збідненому вигляді) проектом Кричевського. Це був кульмінаційний пункт його творчості; в ньому він, зі своїм учнем і помічником Костирком показав, як можна передати дух національного будівництва, не вдаючись до фольклорних засобів» [10, с. 95].

В. Кричевського відзначають як одного з найбільш яскравих і послідовних конструкторів українського стилю. Б. Єрофалов-Пилипчук пише: «Начало его архитектурной карьеры положено созданием

в 1904–1907 годах уникального «рукотворного памятника» — здания Полтавского губернского земства. Первоначально спроектированное чрезмерно плодовитым киевским зодчим В. Н. Николаевым в стиле «неоренесанс» (виділено мною. — С. Б.), здание подверглось коренной декоративной переработке с использованием многочисленных этнографических эскизов, выполненных В. Кричевским. Архитектурной подосновой этого програмного сооружения послужили возможности конструктивно свободного и стилистически гибкого модерна, самим именем отражающего свой конформистский характер. В здании земства есть реплики и на северный скандинавский модерн, и мотивы немецкого югендстиля, и мадьяро-карпатские обертоны сецессиона (виділено мною. — С. Б.). Но очевидно стремление архитектора максимально полно использовать местные строительные традиции и мотивы, как народной полтавской хаты, равно и эксперименты XIX века Г. Галагана по возрождению гетманского дома, и широкое использование местных народных промыслов, особенно керамики, включение которой во внешнюю и внутреннюю отделку здания предельно красочно и виртуозно. Так или иначе, будучи построенным, здание Полтавского земства сразу получило общероссийский резонанс с обсуждением источников и самобытности украинского стиля. В петербургском журнале «Зодчий» того времени читаем: «Можно много спорить о чистоте стиля, о правомерности форм, принятых г. Кричевским для его передачи; можно с успехом доказывать позаимствования г. Кричевского из старых германских образцов, со стиля русских кремлевских башен и стен и т. п. (виділено мною. — С. Б.), но нельзя отрицать и того, что как в общем, так и в разных деталях здания есть что-то местное, напоминающее ту или иную подробность старых местных церквей, кое-где уцелевших еще жилищ казацкой старшины и построек современного нам «хохла». Покрывающие же стены орнаменты — чисто украинского происхождения, блестящие образчики коих наполняют местные музеи» [6; 5, с. 40–41; 11, с. 103].

Отже, В. Кричевський і П. Костирко осмислювали і активно використовували різні архітектурні стилі, зокрема популярні у Німеччині, і на цій основі випрацьовували власне бачення модерну

в українській архітектурі.

Модерновий український архітектурний стиль перших двох десятиліть ХХ ст., який активно обговорювався і використовувався на практиці, мав свої джерела натхнення і самоідентифікації, а саме: народне дерев'яне зодчество, архітектура українського бароко, переважно ХVІІ століття, і етнографічні мотиви (вишивка, кераміка, побут і оснащення селянської хати) [5, с. 40]. «Популярная во всей восточной и северной Европе начала века тема обращения к национальным корням весьма продуктивным образом соединилась с модернистскими экспериментами по очищению архитектуры от ордерных академизмов и электрической мешанины «исторических стилей» вообще, а также со стремлением максимально выявить традиционную конструктивную и функциональную основу зодчества», — констатує Б. Єрофалов-Пилипчак [5, с. 40]. Таким чином, Кричевський творчо працював в загальноєвропейських тенденціях початку ХХ ст., себто у пошуку нових архітектурних форм на основі класичної архітектури із залученням національної специфіки в художньому оформленні будівлі. Тому внутрішнє оформлення будівлі музею Шевченка в Каневі висловлювало ідеали «національного» стилю так, як його розуміли у той час, а втілене воно було настільки, наскільки дозволено владою. Пошуки національного стилю велися В. Кричевським у різних напрямках — історичному і художньому. Як результат постало таке приміщення, яке постало: грецько-римський стиль архітектури у поєднанні з національними розписами, колекція із сучасних музейних предметів і архітектурний образ будівлі, що вказує на стародавні традиції, які вплелися в українську культуру. Кричевський і Костирко обрали найбільш звичний і традиційний із актуальних на той час архітектурних стилів, в ідеологічному сенсі, — тоталітарний, що вимагає обов'язкову гігантоманію, стародавню ордерність, класичність, тим самим віддзеркаливши культурну політику 30-х рр. ХХ ст.

Стосовно художнього оформлення музею, то архітектори планували оздобити майоліковими полив'яними плитками з геометричним і рослинним орнаментом, розробленим на основі українських мотивів, фасад, фронтон, вставки між кожною парою вікон будівлі, вмістити дерев'яний бар'єр з інкрустацією на другому по-

версі, мальовані розетки в кесонах, потрійне вікно з орнаментальним вітражем, розписи на стінах (пано на тему Шевченкового життя), розписи на стелях (розетки біля плафонів) і на клонах в залах двох поверхів. Утім, під час будівництва музею почалися сталінські арешти, зокрема і серед членів уряду УРСР, і з 1935 року кредити були закриті, роботи що до оздоблення фасадів зняті з кошторису [8, с. 157].

Зосереджуючи увагу на зовнішньому і внутрішньому архітектурно-художньому оформленні інтер'єрів будівлі архітектори не продумали механізм розміщення експонатури. Антична колонада на обох поверхах будівлі музею, відсутність перегородок унеможливили уповні експлуатувати площу. Постала банальна проблема: на чому розмістити експонати? Це було суттєвим прорахунком архітекторів. З. Тарахан-Бережа у своєму дослідженні «Святиня» пише: «Не було зведено на першому поверсі посередині музею і експозиційну стіну, як із самого початку планували архітектори (виділено мною. — С. Б.). А тепер довелося ставити для експонатів дерев'яні щити, які зовсім не гармонували з архітектурою музею та закривали розписи на пілястрах» [12, с. 388].

Утім, інше читаємо у спогадах першого директора Шевченкового музею в Каневі Василя Коваленка: «В січні місяці 1938 року приміщення музею було завершено будівництвом й виявилось зовсім непридатним, непристосованим до розміщення експонатів (виділено мною. — С. Б.). Корисною експозиційною площею були лише метрової товщини два ряди колон на обох поверхах. Це було великим гальмом в розробці експозиційного плану музею. На мою долю випала дуже велика боротьба з архітекторами Кричевським, Костирком та інженером Шевчуком, які відхиляли проект перепланування (виділено мною. — С. Б.) двох залів з колонами. Лише ЦК КП України і Рада Міністрів, після вивчення поданих мною пропозицій, запропонували архітектору В. Г. Кричевському зробити з'єднання (тобто стіни. — С. Б.) колон простінками й цим самим створити корисну експозиційну площу (виділено мною. — С. Б.) [9, арк. 14]. Отже, Кричевський і Костирко не планували робити стіни-перегородки.

Коваленко згадує, що «роботою комісії постійно цікавились



ЦК КП України та президія АН УРСР. Протягом півроку (січень–липень) 1938 року проводилась велика колективна робота й за цей час було складено глибоко науково-обґрунтований тематико-експозиційний план з визначенням експонатів. Я був вдячний, і тепер згадую добрим словом начальника управління в справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР тов. Компанійця, який докладав багато зусиль в питанні виконання тематико-експозиційного плану. Ним давались творчі замовлення художникам України, Москви, Ленінграда на створення картин, пов'язаних з життям і творчістю Т. Г. Шевченка, залучались кращі художники копіїсти, які працювали в Харківській картинній галереї над писанням копій з художніх творів Т. Г. Шевченка. Художнє оформлення музею, виготовлення обладнання (вітрини, постаменти, рами, драпіровка віконних та дверних проїомів) було доручено бригаді Харківської художньої майстерні на чолі з досвідченим музейним оформителем т. Міляєвим. Це людина великого розуму зуміла осмислити все, що було накреслене в тематико-експозиційному плані й створити величезний музей, в якому було висвітлено життєвий шлях революціонера-демократа Т. Г. Шевченка та вшанування його пам'яті народами СРСР» [9, арк. 14–15]. Отже, радянська влада виважено і відповідально підійшла до створення першої музейної експозиції з залученням широкого кола спеціалістів.

З 1939 року в музеї було п'ять «радянських» експозицій.

Перша музейна експозиція крім показу життя й літературної творчості поета, мала ще три відділи (два з них несли ідеологічне навантаження) — «Художня творчість Т. Г. Шевченка», «Боротьба навколо Т. Г. Шевченка», «Увічнення пам'яті Т. Г. Шевченка».

Потім відбулося декілька реекспозицій: 1945 р. (під час Великої Вітчизняної війни Радянського Союзу експозиція була знищена), 1961 і 1964 рр., коли відзначали, відповідно, — 100 років з дня смерті та 150 років від дня народження Великого Кобзаря.

Наприкінці 1980-х років музейні експозиції, через які фактично реалізуються функції будь-якого музею, і які вже створюються не лише силами наукових працівників, а й художників починають розглядати як мистецтво.

П'ята експозиція (1989), створена до 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка сприймалася відвідувачами неоднозначно.

Автори прагнули підпорядкувати принципи художнього проектування розкриттю основного задуму, а художнім оформленням підкреслити значення документів або предметів, наголосити на їхньому зв'язку з долею поета, з тим чи іншим історичним періодом. Поза всяким сумнівом було вдалим художнє вирішення експозиції. Утім, і прорахунки також мали місце: невдало розміщений кольоровий мозаїчний триптих на кольоровому вітражі, «кухня» експертизи наукового дослідження (що важливе для наукового дослідження, проте не обов'язкове в контексті функції експозиції), географічні карти, подані лише в межах регіональних ніш, що не дозволяє глядачеві (особливо дітям, іноземцям) усвідомити певною мірою географічно-просторову сферу представлених подій.

Найбільше відвідувачі нарікали на надмірну задокументованість експозиції, зокрема на численні повтори документальних фактів. Це переобтяжувало і знімало психологічний момент зацікавлення, розмивало фон сприйняття. Відвідувачі, порівнюючи діючу експозицією з попередньою (1964), жалкували за великоформатними живописними полотнами радянських художників, що ілюстрували тяжке Тарасове кріпацьке життя.

Недоліки і переваги останньої радянської експозиції (1989) висвітлено мною в публікації ще 2004 року [2, с. 63–70].

Діючу експозицію (шосту) урочисто, на державному рівні, відкрили 23 серпня 2010 року — у День державного прапора України і напередодні святкування 19-ї річниці від Дня незалежності України. З 2003 по 2010 роки невинновданно довго тривала реконструкція музею, яка проводилася у зв'язку із підготовкою до відзначення 150-річчя від дня поховання Тараса Шевченка в Україні і 200-річчя від дня його народження.

Досвід двох останніх десятиліть свідчить про перехід від концепції музейного приміщення як сховища музейних предметів до концепції будівлі-експоната. Нині діючий музей — самостійний експонат, що відповідає виклику часу, заявляє про власну особливу позицію в соціокультурному середовищі [3]. Аскетичні геометричні форми, монохромність світлої поверхні і повна відсутність декору, відмова

від експлуатації національних мотивів, творче переопрацювання образу музею справляє враження експресивної, величної і монументальної споруди.

На думку одних, нинішня експозиція виконана в стилі модерн, «ультрасучасна» за оформленням і за подачею експонатури: вперше в музеї використано мультимедійну систему, що, до речі, позитивно сприймається молоддю, вперше в музеї з'явився конференц-зал. На думку інших — в ній відсутній, так би мовити, «Шевченків дух», для повернення якого необхідно втілити в життя задум художнього оформлення інтер'єрів В. Кричевського.

Соціокультурний контекст завжди пов'язаний із зміною політичної ситуації в суспільстві і наразі ми це спостерігаємо через поставленні у 2015 році перед науковцями музею нові завдання: здійснити оздоблення будівлі «за Кричевським», змінити експозицію з «європейської» на «національну».

Сьогодні відсутнє чітке бачення, яким повинен бути музей в кінцевому варіанті. Дискусійним залишається питання чи повинні бути в інтер'єрі перегородки (стіни), які В. Кричевський не планував. Відносно останнього, зазначу, що сучасні технології дозволяють використовувати мобільні рухливі модулі і не будувати капітальні стіни. Також науковці наполягають аби не розламали, а залишили в музеї конференц-зал (з 2011 року у ньому проведено понад 70 науково-освітніх заходів як місцевого, державного, так і міжнародного рівнів).

Нинішня політика влади від культури є елементами стратегії не лише для керівництва музею, але і для розробників культурної політики великих масштабів. Тому будь-які зміни в музеї на Трасовій горі — центрі культурних енергій, освітніх процесів і туристичних потоків, про які нині так багато дискутують — не байдужі офіційній владі. На жаль, ці зміни неможливі без залучення технічних спеціалістів, художників, дизайнерів, і головне, без вирішення питання державного фінансування і без зацікавленості економічних сил, які піклуються про динамічний розвиток регіону загалом. Шевченківський музей такого масштабу як у Каневі потребує дієвих кроків влади, оскільки є віддзеркаленням її ставлення до збереження і популяризації національної культури.

## Примітки

1. Брижицька С. Життя і слово українця для українців. Тарас Шевченко і становлення національної ідентичності українців. За матеріалами книг вражень на його могилі 1896–1926 рр. : Монографія. — К.: Задруга, 2006. — 296 с.
2. Брижицька С. Історія створення та концепція побудови сучасної (1989 р.) експозиції музею Тараса Шевченка у Каневі / Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ ст.: збірник наукових праць за ред. д-ра мист. М. Селівачова. — К.: Златограф, 2004. — С. 63–70.
3. Брижицька С. А. Шевченківський національний заповідник у світовому національному соціокультурному контексті / Шевченкова скарбниця. Матеріали 1-го Всеукраїнського з'їзду музейних працівників, присвяченого 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка та актуалізації вшанування пам'яті Великого Кобзаря напередодні його 200-річного ювілею. — Черкаси: Брама–Україна, 2012. — С. 33–46.
4. Брижицька С. «Я не самотній...»: Національне самоствердження Тараса Шевченка та його вплив на становлення національної ідентичності українців (друга чверть ХІХ ст. — середина 20-х років ХХ ст.). : Монографія. — Черкаси: Брама-Україна, 2006. — 192 с.
5. Ерофалов-Пилипчак Б. Л. Архитектура советского Киева / Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. — Киев: Издательский дом А+С, 2010. — 640 с.
6. Е. С. Дом Полтавского губернского земства / Е. С. // Зодчий. — СПб., 1907. — Табл. 6.
7. «Здобутки зодчих». Доповідь Г. Головка, голови Співки архітекторів України на ювілейному об'єднаному пленумі творчих спілок і організацій України // Літературна газета. — Київ. — 1967. — 15 грудня.

8. Катернога М. Володар студентських дум (До 100-річчя від дня народження П. Ф. Костирка) / М. Катернога / Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. 4. — К., 1997. — С. 155–159.
9. Науковий архів Шевченківського національного заповідника. — Ф. № 29. — Оп. 1. — Спр. 7. Спогади директора музею Коваленка В. О. 1936–1941 рр. (зібрані в 1969 році). — 104 арк.
10. Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. : Монографія / В. Павловський. — Нью-Йорк: Видано Українською вільною Академією наук у США, 1974. — 222 с.
11. Рубан-Кравченко В. В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський. : Монографія / В. В. Рубан-Кравченко. — К.: Криниця, 2004. — С. 390.
12. Тарахан-Берега З. Святиня: Науково-історичний літопис Тарасової гори / З. Тарахан-Берега. — К.: Родовід, 1998. — 543 с.
13. Українська Радянська Енциклопедія. — К. : Українська Радянська Республіка, 1966. — Т. 17. — С. 574.
14. Українська Радянська Енциклопедія. — К.: Голов. ред. УРЕ, 1980. — Т. 5. — 566 с.
15. Ел. ресурс: [http://de.wikipedia.org/wiki/Hellerau#/media / File: Festival\\_Theatre\\_Hellerau,\\_July\\_2013\\_%C2%A9\\_Stephan\\_Flo%C3%9F.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Hellerau#/media/File:Festival_Theatre_Hellerau,_July_2013_%C2%A9_Stephan_Flo%C3%9F.jpg)
16. Ел. ресурс: Hellerau // <http://de.wikipedia.org/wiki/Hellerau>.
17. Ел. ресурс: ГСБГ DRESDENHELLERAU медсанбат: <http://youtu.be / BIWcmL347Kw>, або <https://www.youtube.com/watch?v=BIWcmL347Kw>

**Музеи в украинском национальном движении второй  
половины XIX — начала XX в.**

Музеи, основными функциями которых являются документирование и сохранение культурно-исторических и естественнонаучных ценностей, а также воспитание широких слоев населения, играют значительную роль в жизни общества. Музей, согласно современному представлению, является исторически обусловленным многофункциональным институтом социальной памяти. [7, с. 395].

Каково же место музейных учреждений в формировании нации? Как отметил Оскар Наварро, «презентация музеями наследия народа оказывается частью процесса создания нации. В этом смысле они удовлетворяют потребности нации в определении ее политической позиции и ее образа, они могут оказывать политическое, экономическое и психологическое влияние на людей. Они могут становиться инструментами социального, экономического, культурного и политического развития нации или региона» [8, с. 5]. Действительно, музеи, как в прошлом, так и теперь, безусловно, оказывают влияние на формирование наций, являясь частью национальных проектов.

Целью данной статьи является определение круга вопросов, связанных с ролью музеев имперского периода в процессе формирования современной украинской нации.

На территории современной Украины первые музейные учреждения возникают в начале XIX в. Во второй половине XIX – начале XX вв. в украинских землях Российской империи уже действовала широкая музейная сеть, в которую входили музеи высших учебных заведений, научных обществ, публичные городские и земские музеи. В это время музейные учреждения работали практически во всех губернских центрах (в Киеве, Харькове, Чернигове, Одессе одновременно действовало несколько крупных музеев), а также и в некоторых уездных городах (Конотопе, Глухове, Волчанске

и др.). На протяжении указанного периода украинские музеи сосредоточили в своих фондах огромные коллекции. Крупнейшие археологические коллекции и собрания, освещавшие историю Украины, имели Музей древностей Киевского университета, Киевский городской музей и Музей украинских древностей В. В. Тарновского. Богатые этнографические коллекции принадлежали харьковскому и киевскому городским музеям, этнографическому музею Харьковского историко-филологического общества и т. д.

Музейные учреждения изучаемого периода работали в условиях развертывания украинского национального движения, а также имперской политики, направленной на формирование «большой русской нации» (по А. И. Миллеру) и, в связи с этим, препятствующей деятельности украинских патриотов (украинофилов). Украинская интеллигенция, как научная, так и творческая, общественно-политические деятели, меценаты, то есть именно деятели украинского национального движения, часто принимали активное участие в создании и дальнейшей работе музеев. Среди них были: Владимир Антонович, Дмитрий Багалея, Николай Беяшевский, Борис Гринченко, Вадим Модзалевский, Николай Сумцов, Василий Тарновский (младший) и др.

В «долгом XIX столетии» происходят процессы формирования современных наций, в том числе украинской, которая в указанный период была лишена собственной государственности и входила в состав Российской и Австрийской (Австро-Венгерской) империй. По определению известного американского исследователя Романа Шпорлюка, в XIX в. украинская интеллигенция стремится сформировать новое представление общества о себе — «украинский проект» (в противовес конкурирующим с ним «российскому» и «польскому» проектам) [10].

Центральное место в формировании украинской нации занимала именно история, ведь религия, элементы народной культуры были либо тождественными, либо очень близкими к российским. В XIX в. представители украинского национального движения формируют новую «мифологию». Возникает необходимость противопоставлять Россию (метрополию) и Украину (провинцию). Это было возможно только через доказательство существования

собственной непрерывной истории [4, с. 30]. Учитывая это, украинское национальное движение активно использовало культурно-образовательные учреждения, в том числе музеи, архивы и библиотеки. В то же время, они могли стать полезными имперской власти в реализации «российского проекта», в котором украинцы и белорусы, вместе с русскими составляли единую «великорусскую нацию» [6].

Украинское национальное движение, которое по определению Мирослава Гроха, относится к малым народам Центрально-Восточной Европы, прошло три фазы развития — фольклорно-этнографическую или фазу пробуждения, фазу агитации и фазу массового движения [9, с. 125]. Именно во второй фазе, в ходе которой украинская интеллигенция при помощи агитации стремилась «разбудить» как можно больше сторонников реализации их плана по созданию нации, возникают первые национальные культурные институты, в том числе музеи. Эти учреждения по явному, либо скрытому, замыслу их основателей должны были стать национальными. Приведем примеры музеев, которые с полной уверенностью можно назвать украинскими национальными — это Киевский художественно-промышленный и научный музей, а также Музей украинских древностей имени В. В. Тарновского Черниговского губернского земства.

Как отмечает украинский исследователь Вадим Аристов, деятельность украинофилов во второй половине XIX в., которая часто представляется как противостояние имперскому режиму и его администрации, скорее не исключала одновременное отстаивание украинских интересов и лояльности к государству. Украинские патриоты использовали службу и сотрудничество с государственными учреждениями для продвижения украинского проекта [1, с. 22]. Примером такого сотрудничества можно назвать создание и деятельность в Киеве общедоступного городского музея. Деятельность киевского музея, по нашему мнению, показывает, каким образом музей может использоваться национальной интеллигенцией в формировании нации в условиях отсутствия национального государства и определенного давления со стороны имперской власти.



Киевский художественно-промышленный и научный музей был основан в 1899 г., хотя идея создания общедоступного музея в Киеве обсуждалась значительно раньше, с 1880-х гг. Этот музей стал ведущим в украинских землях Российской империи, как в научном, так и в просветительском плане. Популярность музея из года в год возрастала. Крупнейшие отделы музея — археологический и этнографический — состояли в основном из местного, украинского, материала. В 1906 г. здесь проходила I-я Южнорусская кустарная выставка, на которой был представлен этнографический материал со всей Украины. Выставка стала настоящим праздником украинской культуры. Большинство ее экспонатов остались в собственности музея, поставило его на один уровень с ведущими музеями России [5, с. 68]. Важнейшим событием стала выставка, посвященная пятидесятилетию со дня смерти Тараса Шевченко (1911 г.). На Шевченковской выставке были представлены 36 оригинальных рисунков и 13 офортов художника из частных собраний. Проведение выставки стало значительным толчком в деле популяризации его художественного наследия. Был опубликован каталог «Выставки артистических произведений Тараса Шевченко» на украинском и русском языках, что для государственного учреждения, которым был музей, представляло собой нечто неслыханное [3, с. 124].

Можно сказать, что за фасадом имперского музея буквально «скрывался» украинский национальный, который вполне мог служить формированию именно украинской идентичности. Имея официальное название «Киевский художественно-промышленный и научный музей имени государя императора Николая Александровича», учреждение, благодаря деятельности его сотрудников и директора музея Н. Беляшевского, носило в первую очередь национальный, а не имперский характер.

Еще одним значимым украинским музейным собранием изучаемого периода Музей украинских древностей, открытый в 1902 г. при Черниговском губернском земстве. Его создание стало возможным благодаря инициативе известного коллекционера и мецената Василия Тарновского, владельца огромной коллекции соответствующей направленности, собранной в течение второй половины XIX в. Решив перед смертью передать свою коллекцию обществен-

ности, Василий Тарновский определенное время колебался, оставить ли ее в Киеве (где в то время возводилось здание для городского музея), или передать Черниговскому губернскому земству. Негативные выступления некоторых гласных Киевской городской думы относительности важности для Киева собрания определили выбор мецената в пользу Чернигова. Как писал в 1920-х гг. Федор Эрнст, ведущим кругам киевских меценатов и любителей старины не хватало тогда настоящего понимания и интереса к наследию именно украинского. Только этим можно объяснить отсутствие реакции на потерю в Киеве такой коллекции [3, с. 123]. Интересно, что и в Чернигове часть гласных губернского собрания, не отрицая ценности коллекции Тарновского, также сопротивлялась принятию коллекции городом, поскольку, мол, содержание такого заведения не является обязанностью земства, а расходование больших средств на музей приведет к запустению важных дел. Известный украинский филолог Борис Гринченко, который был в то время секретарем Черниговской губернской земской управы, так охарактеризовал позицию гласных: «Безразличен был этим господам народ. Не имея национального самоуважения, хотели они быть большими русскими, чем сами русские и протестовали украинцы против украинского музея» [2, с. 121].

Музей Тарновского создавался как чисто украинский, национальный по характеру. Его основатель, как свидетельствовали современники, считал его не своей частной собственностью, а общественным достоянием [22, с. 290]. В фондах музея, который имел в начале XX в. официальное название Музей украинских древностей В. В. Тарновского Черниговского губернского земства (что само по себе прямо противоречило имперской политике), были археологические находки «доисторического» и «великокняжеского» периодов, собрание казацких древностей, уникальная коллекция, посвященная Тарасу Шевченко.

В контексте определения места музеев в формировании нации также возникает ряд дополнительных вопросов. Например, пыталась ли имперская власть каким-то образом повлиять на развитие музейного дела в Украине, проконтролировать украинофильскую деятельность в них? С одной стороны целенаправленной государ-

ственной политики по отношению к провинциальным музеям в Российской империи не было. Деятельность музейных учреждений не регулировалась единым специальным государственным органом, здесь не было музейного законодательства, не было единого источника финансирования, музеи находились в ведении различных организаций. С другой стороны, изредка наблюдались попытки централизовать и контролировать процесс создания музейных учреждений.

Интересным и весьма важным вопросом, требующим более глубоких исследований, основанных на широкой источниковой базе, является вопрос о том, каким образом широкие слои населения воспринимали информацию, полученную из экспозиций и комментариев музейных работников. Выяснение этого аспекта позволит четче определить место украинских музеев в национальном движении.

Таким образом, музейные учреждения играют большую роль в процессе формирования современных наций. В украинских землях Российской империи музеи использовались представителями украинского национального движения, в условиях отсутствия собственного государства, как важный элемент реализации «украинского проекта». Предложенная проблема, по нашему мнению, имеет большой исследовательский потенциал и является актуальной. В дальнейшем, углубить представление о стратегиях украинофилов, а также имперской национальной политике, смогут исследования о месте в национальном строительстве других институтов социальной памяти — архивов и библиотек.

### **Примечания**

1. Арістов В. Українофіли: між державним і «національним» / В. Арістов // [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/naukma/Ist/2010\\_104/04\\_aristov\\_vyu.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/naukma/Ist/2010_104/04_aristov_vyu.pdf).
2. [Грінченко Б. Д.] Музей Василя Тарновського / Б. Д. Грінченко // Літературно-науковий вісник. — 1900. — Т. 10. — Кн. V. — С. 108–125.

3. Ернст Ф. Як збиралися малярські твори Шевченка у Всеукраїнському історичному музеї ім. Шевченка / Ф. Ернст // Життя й революція. — 1929. — Кн. 3. — С. 122–130.
4. Екельчик С. Человеческое тело и национальная мифология: некоторые мотивы украинского национального возрождения XIX века / С. Екельчик // Ab Imperio. — 2006. — № 3. — С. 23–54.
5. Скарбниця історичної пам'яті України / Н. Ковтанюк, Г. Шовкопляс // Київська старовина. — 1999. — № 3–4. — С. 63–80.
6. Миллер А. Империя и нация в воображении русского национализма. Взгляд историка / А. Миллер // <http://polit.ru/article/2005/04/14/miller/>
7. Музей // Российская музейная энциклопедия: В 2 т.: Т. 2. — М. : Прогресс, РИПОЛ-классик, 2001. — С. 395–396.
8. Наварро О. История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии / О. Новарро // Вопросы музеологии. — 2010. — № 2. — С. 3–11.
9. Хрох М. От национальных движений к полностью сформировавшейся нации: процесс строительства наций в Европе / М. Хрох // Нации и национализм. — М.: Праксис, 2002. — С. 121–145.
10. Шпорлюк Р. Імперія та нації (з історичного досвіду України, Росії, Польщі та Білорусії) / Р. Шпорлюк // <http://izbornyk.org.ua/sporl/sh09.htm>

## **«Казенная тема» у творчості В. О. Серова: харківський портрет Олександра III з родиною**

Тема імператора Олександра III та його родини набула у Харкові особливого значення після щасливого врятування царської родини під час аварії поїзда в Борках 1888 року. Про цю подію багато було написано, відзнято фотоматеріалу, згодом збудовано храм і каплицю. У будівництві і оздобленні цих споруд взяли участь відомий петербурзький зодчий Р. Марфельд (автор храму Спаса на крові), майстри мозаїчної майстерні Академії мистецтв, художник В. Є. Маковський. Під час Другої світової війни цей архітектурний комплекс було зруйновано, каплицю відновлено зусиллями керівництва Південної залізниці на початку 2000-х.

У місцевому шкільному музеї і нині зберігається велике блюдо з царського поїзда, подароване імператрицею помічникам ліквідації аварії, і одна із мозаїк каплиці, що уціліла під час воєнних дій на Харківщині.

Після аварії імператорська родина відвідала Харків, де, окрім молебню побувала у Дворянському зібранні. Наступні роки життя Харкова і губернії так чи інакше було пов'язано з відвіданням міста царською родиною, будівництвом храмового комплексу, який зводили досить швидко, заходами, пов'язаними з цією подією.

Організатори увічнення групового портрета царської родини звернулись до І. Ю. Рєпіна, і він порекомендував Серова, який прийняв цю пропозицію.

В. Серов почав роботу над великим портретом царської родини 1892 року, а закінчив 1894. Як свідчить І. Грабар у своїй монографії про Серова, [1, с. 177] він не зразу отримав замовлення. Харківське дворянство організувало конкурс, де взяли участь Дмитрієв-Оренбурзький і Журавльов. Для допомоги у створенні полотна Серов запросив Коровіна, але той поїхав до Парижа.

Підкреслює Грабар і певні вагання художника — чи варто взагалі братися за роботу у зв'язку з відмовою персонажів картини позувати

майстрові. Все-таки Серов, здавшись на умовляння друзів, погодився на виконання замовлення. Того року у нього народився син, і потрібні були гроші. Як наголошує автор монографії про Серова М. Копшицер, «с тех пор он стал одним из придворних живописцев» [2, с. 298].

Подальший перебіг підготовчої роботи, за монографією І. Грабаря [1, с. 177] полягав у створенні ескізу, виконаного в Харкові, і доопрацьованого протягом літа у Домотканово.

Слідуючий етап — портрети дітей, Ксенії, Михайла і Ольги. За ним — створення композиції на великому полотні. Про те, настільки серйозною і відповідальною була робота Серова над картиною, свідчать продуманість композиційної побудови і досягнення її правдивості за тих умов створення, наданих Серову:

«Картину писал две зимы подряд в одном из залов Московского исторического музея, представленных И. Е. Забелиным, чей портрет Серов писал в 1892 году.

Для правдивого расположения фигур, стоящих на разных ступенях лестницы он соорудил в зале четыре ступени, на которых располагал своих натурщиков, наряженных в одежды, определенные обер-церемонимейстерской частью, при содействии харьковского предводителя дворянства гр. Капниста.

Для фигуры Александра III позировал в его мундире И. С. Остроухов, подходивший своим огромным ростом, который принимал горячее участие в работе» [1, с. 178].

Значимо, що такий же прийом (фото невідомого в позі Миколи II в тронному залі) було використано Репіним під час створення царського портрета 1896 року. 130 фотознімків з кожного члена Державної Ради було зроблено під час роботи над картиною «Засідання Державної Ради» (1901–1903). Дослідниця творчості І. Ю. Репіна Є. Кириліна зазначає, що Репін звертався до фотографії не раз, особливо при виконанні офіційних замовлень [1, с. 35].

Крім імператора, з якого Серов встиг зробити односеансний ескіз, царицю, Миколу, Георгія також довелось писати за фотографіями. Із листування Серова дізнаємося, що він звертається за допомогою до І. Остроухова відносно «матросской формы на меньшем мальчике Михаиле» [4, с. 191], отримує дозвіл на сеанси

у Ольги від генерал-ад'ютанта Г. Г. Даниловича, вихователя Миколи II та інших малолітніх членів царської сім'ї [4, с. 193]. Роботи, пов'язані з цією картиною, нині знаходяться у державних та приватних зібраннях Росії.

Взаємостосунки Серова і царської родини почались задовго до цього замовлення: «Отношения с двором сложились у Серова сложные и неровные. Первое упоминание в письме Серова о царе поражает. Оно относится ещё к 1889 году. Тогда он с матерью тщетно пытался добиться постановки «Юдифи» и издать критические работы отца. Последнее удалось сделать только после того, как двор пожертвовал необходимую сумму на издание сочинений бывшего присяжного музыкального критика. И Серов пишет Остроухову, с которым делился тогда всеми перипетиями этой истории: «У нас с мамой великая радость. Представь — государь жертвует 3000 рублей на издательство критик отцовских. Государь мне всегда нравился. И теперь я наивернейший подданный его. Труды и хлопоты мамины не пропали, значит, даром. «Юдифь» хоть и не пойдёт, зато критики будут издаваться, и то хорошо».

История с заказом портрета произошла три года спустя, и можно предполагать, что заказ этот был Серову не очень неприятен» [2, с. 298].

На цій ноті закінчується більш-менш «людяний» тон характеристики взаємовідносин Серова і царської родини. Автор монографії тут же квапиться перенести характер відносин імператора і художника у загальноприйняте «русло»: «Но уже первое столкновение с государем, который «всегда был симпатичен», резко меняет мнение Серова об этом человеке.

Серов с неприятным чувством вспоминал впоследствии посещение царского двора. Царь жил, афишируя свою скромность и неприязнительность, в Аничковом дворце. Это, однако, было лицемерием, ибо более роскошный Зимний дворец всё равно пустовал. Все из той же скромности царь не позировал художникам. Впрочем, для этого случая было сделано исключение: Серов должен был к определённом времени приезжать в Аничков, где царь уделял ему двадцать минут на сеанс.

Обстановка дворца показалась Серову казарменной, а сам царь, суровый солдафон, ассоциировался с образом Навуходоносора» [2, с. 298].

Нині стали зрозумілими деякі нюанси поведінки Олександра III (трагічна смерть батька Олександра II, роки, пов'язані з терором народовольців, час, про який досить влучно сказав А. Чехов: «втрата бога живої людини»). Врешті, катастрофа царського поїзда, де Олександр III ціною власних зусиль врятував свою родину, і підірвав своє здоров'я. Опис процесу роботи над картиною М. Копшицер продовжує в тому ж дусі: «Сначала Серову совсем было отказано в сеансах — дело было летом, и царь жил в Гатчине, излюбленной летней резиденции своего прадеда Павла I. Серову только разрешили увидеть царя, когда тот выйдет на прогулку. Его поместили где-то на лестнице, и он ждал там выхода царя. Но царь, видимо, забыл о назначенном свидании и поэтому, очутившись с глазу на глаз с незнакомым человеком, стоящим за колонной, сначала даже несколько испугался и лицо его приняло настороженное и отчуждённое выражение. В эту минуту кто-то подошёл к царю и напомнил ему о художнике. После этого царь беседовал с художником минут пять весьма любезно, но первого впечатления, когда лицо царя выражало страх, недоверие, холод, Серов прогнать уже не мог. Оно неизменно появлялось во всех портретах Александра III, которые пришлось ему писать впоследствии» [2, с. 299].

Таким чином, харківська картина стала початком галереї портретів Олександра III, його родини, згодом — Миколи II. Заради справедливості, відзначимо, що портрети останнього було досить об'єктивно поціновано критикою, включаючи і карикатуру, пов'язану з кривавими подіями 1905 року.

Роботу над харківським полотном М. Копшицер характеризує так: «Писать групповой портрет царей было трудно. Он был окончен лишь три года спустя, и Серов с облегчением сообщал об этом жене: «Ну-с, Лелюшка, кончилась наконец эта история с Борками. Были цари, освятили церковь, были в павильоне, видели мою картину, пили чай, всё как следует...».

Но ещё не раз приходилось ему пользоваться торопливыми этюдами, сделанными не то в Аничковом дворце, не то за колонной



Гатчинського, не раз приходилось писать портреты Александра III. Работал он над ними добросовестно — иначе он работать вообще не мог, — но и только. Неудавшиеся варианты никогда дома не хранил» [2, с. 299].

Навесні 1895 року картину було закінчено, і Серов повіз її до Харкова сам, він же взяв і активну участь в установці її на місці. Реакція імператора та його родини була, за свідченням Серова, неоднозначною, про що він пише у листі до дружини. Фразу імператора «Но, кажется, она еще не совсем закончена» [4, с. 203] було сприйнято художником нормально, як і оцінку картини іншими членами родини: «Михаил как живой, Рара (государь) очень хорош и ты, (Ксения). Ксения заявила, что эскиз с натуры лучше. Наследник и Георгий не понравились. С чем я совершенно согласен». [4, с. 203]. Фраза Олександра III «а против перчатки протестую», процитована самим же Серовим у цьому ж листі [4, с. 205], означала, що доведеться переписувати руку імператора під час постановки картини у Дворянському зібранні.

У цьому ж листі Серов пише, про реакцію інших присутніх:

«Дворянство очень довольно... Военные чины и полиция... чрезвычайно довольно.

Был там и Зичи, и Маковский. Картина им обоим нравится.

...Да, познакомился с Победоносцевым, картина ему нравится (за исключением Михаила).

«В одной стороне дворяне допивали чай и доедали клубнику, а с другой ломился простой народ и, подходя к картине, крестился... [4, с. 205].

Знову ж таки, цікавою є і реакція самого Серова: з одного боку «ждал что-нибудь эдакое любезное», «ничего любезного от государя я так и не слышал», «целый день было такое неприятное ощущение...». А в кінці листа — скромне зізнання: «Да, подведя итоги пожалуй, все-таки можно сказать, что так называемый успех был».

9 липня 1894 року газета «Южный край» відгукнулась на цю подію, детально охарактеризувавши саму картину: «Во время пребывания Российского императора в Спасском скиту была выставлена в Дворянском павильоне картина, заказанная Царским двором. По левую сторону эстрады изображена как бы сходящей с эстрады

в зал дворянского собрания. Изображены члены августейшей семьи. Богатая золоченая рама картины обошлась в 8000 тыс. рублей. Кроме глубоко патриотического значения, она будет служить прекрасным художественным украшением залы дворянского собрания» [6].

Значимо, що це найбільш «компліментарна» критика на адресу цієї картини. У виданнях пореволюційних років цю тему трактовано в більш критичному аспекті. Своєї вершини він досягає у коротенькій інформації у журналі «Всесвіт» (1928), де охарактеризовано цю картину: «Харківський Художній Музей одержав у спадщину від попередніх музейних колекцій лиш один твір Серова, — великий груповий портрет з кол[екції] Харківського дворянського зібрання. Невдача цього виконаного на замовлення портрету — у внутрішній суперечливості завдання. Треба було намалювати родину Олександра III у Харкові, у колонному залі зібрання, після катастрофи з царським потягом у Борках. Але чадолюбний генерал, сам сьомий на чолі своєї численної родини, справляє банальне обивательське вражіння, що не відповідає ані парадності залі, ані драматизму момента «чудесного порятунку». Це величезне полотно Музей одержав нагорнутим на вал фарбою в середину (!), — пошкодження, що від цього сталися, нині відреставровує в Москві худ. Д. Ф. Богословський, відомий своєю реставрацією порізаної картини Репіна «Грозний та його син» [7, с. 16].

І. Грабар вважав, ця картина — одна з невдач Серова, їй не вистає життя. «Лучший кусок — голова Михаила, для которой использовался этюд Русского музея. Головы Ксении и Ольги пришлось перестроить («отсебятина»), еще больше её в головах царя и царицы» [1, с. 178].

Але це перше офіційне замовлення стало, за словами Грабаря, першим великим подвигом і важливою практикою у подальшій творчості: «Побежденный на этот раз он вскоре явится победителем, создав в области официальных заказов ряд шедевров» [1, с. 178].

Процитована нами інформація свідчить, настільки відповідально і серйозно поставився молодий майстер до виконання досить складного у композиційному вирішенні багатofігурного полотна.

Як пише М. Копшицер: «писаться у Серова было лестно, хотя и опасно», ибо он был «злой». Он и сам о себе говорил, что он «злой», но обвинения в том, что он нарочито карикатурит, отвергал всегда» [2, с. 238].

Про свою роботу над замовленими портерами, як передає І. Грабар, Серов говорить:

«Заказывают — пишу, а если бы не заказывали, кто знает, — может, и не писал бы, а так, баклуши бил. Заказ как-то подстегивает, поднимает энергию, а без него вконец обленишься».

Про це ж згадує художник Бакшеев, спіробітник Серова по училищу живопису, ваяння і зодчества:

«Я как-то сказал Серову:

— Неприятно писать заказные портреты.

— Нет, — ответил Серов, — заказной портрет писать полезно [2, с. 238].

І в цьому плані не можна не погодитись з думкою І. Ю. Рєпіна.

На відміну від деяких, як він говорить, «наших заурядных художников и любителей», які при одній згадці про подібні сюжети «громко вопиют и отпевают художника, уверяя, что эта казенная и совершенно нехудожественная тема никогда не даст картины», Рєпін так не вважав. В його творчості життя вищого світу трактовано ним з такою ж повагою, як і народне, як важливе і цікаве художнє завдання: «Эта новая тема довольно богата и мне нравится, в особенности с пластической стороны», — так він писав про початок роботи над картиною «Урочисте засідання Державної Ради» (1903) [4, с. 35].

Цим він висловив своє ставлення до «казенной темы» як завжди, влучно і тонко.

Дослідник творчості І. Ю. Рєпіна І. Е. Грабар вважав, що в «Приёмі старшин» І. Ю. Рєпіна «есть бесподобные куски живописи, быть может, лучшие, какие мы знаем во всем его творчестве» [4, с. 35]. І словами Рєпіна, якими він влучно описав «Коронацію» В. Серова (також виділяючи її з усієї його спадщини), можна охарактеризувати також і «Засідання Державної Ради»: «...в великолепных мундирах, расшитых золотом, расцвеченных, как цветами, яркими лентами разных красок. А самое главное торжество картины —

это типичность, живая портретность» [4, с. 35].

Харківський портрет царської родини було втрачено під час окупації Харкова 1942–43 років. Уявлення про цю картину дає тільки чорно-біла репродукція, яка розширює уявлення про витоки «казенної теми» у творчості видатного живописця Валентина Олександровича Серова.

### Примітки

1. Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество / И. Э. Грабарь. — М., Искусство, 1965. — 492 с.
2. Копшицер М. И. Серов. Серия «Жизнь в искусстве» / М. И. Копшецер. — М., Искусство, 1967. — 398 с.
3. Ляняшин В. А. Репин. Посещение музея — приглашение к реальности. И. Е. Репин К 150-летию со дня рождения: сборник статей. ГРМ. — СПб., 1995.
4. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / Редакторы-составители, авторы вст. ст., очерков о мемуаристах и комментарии И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. В двух книгах. — Л.: Художник РСФСР, 1971.
5. Зуммер Вс. В. О. Серов у збірці Харківського художнього музею / Вс. Зуммер // Всесвіт. — 1928. — № 45. — С. 16.
6. Южный край. — 1894. — 9 июля.

## Музейна експозиція кераміки як джерело української культурної керамології

Однією з основних форм діяльності будь-якого музею є виставка, оскільки першочергове завдання музею, як соціальної установи — ознайомлення відвідувачів зі скарбами, що зберігаються у фондах. Згідно з Великим тлумачним словником сучасної української мови «виставка — це публічний показ спеціально підібраних предметів і місце цього показу» [2, с. 113]. Оскільки виставка — головний комунікаційний канал, що пов'язує музей і відвідувачів, то формуванню її експозиції має приділятися серйозна увага. Саме в експозиції вироби є найбільш доступними, відкритими для ознайомлення. Те, як музей виконує свої суспільні завдання, залежить не від кількості предметів, якими він володіє, а від того, яким чином він ці предмети уміє подати кожному реальному й можливо-му відвідувачу. Експозиція (лат. *exposition* — виставлення на огляд, виклад) — це науковий системний показ пам'яток матеріальної і духовної культури народу, що зберігаються в музеї [6, с. 128]. Тобто — це систематизоване розміщення експонатів, що дає більш-менш закінчене уявлення про певне коло предметів чи проблем. Одночасно експозиція, за твердженням кандидата історичних наук Сергія Кота, — це «особливий, суто музейний вид наукового дослідження» [7, с. 120], оскільки за допомогою представлених предметів відтворюються різні історичні епохи й висвітлюються культурні надбання народу. Проте, правильніше сказати, що експозиція — це, швидше, результат проведеної роботи, а не вид дослідження, це способи оформлення виставки й представлення на ній експонатів.

Одним із напрямків експозиційної діяльності музеїв є формування керамологічних експозицій, у яких розкривається тема гончарства різними способами й за допомогою різних предметів (кераміка, гончарні інструменти й пристрої, фотографії, аудіо-, відеоматеріали тощо). Вивчення історії формування керамологічних експозицій у музеях, їх комплексний аналіз є актуальним

завдання української культурної керамології, основне завдання якої — всебічне вивчення гончарства, як явища матеріальної й духовної культури. В результаті такого дослідження простежуються пріоритетні зацікавлення музейних збирачів у формуванні колекцій кераміки, окреслюються масштаби їх пошукової й експедиційної діяльності, визначаються принципи розміщення експонатів в експозиційному просторі тощо.

Донині питання формування керамологічних експозицій у музеях не цікавили науковців. Лише керамолог Олесь Пошивайло у одному з тематичних номерів «Українського керамологічного журналу» (№ 2–4, 2003) у статті «Музейний ландшафт гончарської України» [9] окреслив їх історію, виводячи праджерела формування керамологічних музейних експозицій в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття з доісторичних часів. Ця стаття стала ключовою у визначенні основних етапів формування музейної керамологічної експозиції в Україні.

Коротко окреслю історію формування музейної керамологічної експозиції.

Перші музейні експозиції були безсистемними, різнорідними, переважно являли собою показ раритетів, мали хаотичний характер і більше відповідали принципу «що маю, те й виставляю, і де є місце, там і покажу». Наприклад, на початковому етапі існування музею Наукового товариства імені Шевченка для огляду були виставлені всі наявні експонати. Розставлені вони були без будь-якої системи. Згодом частину з них почали зберігати у запасниках через брак виставкової площі. Перша виставка на базі музею, яка планувалася й будувалася за певною схемою, була організована 1906 року, завдяки діяльності директора Київського музею старовини і мистецтва Миколи Біляшівського, на базі цього ж музею. Нею стала І Південноросійська кустарна виставка, на якій було представлено більшість із побутуючих народних промислів і ремесел. Третина експонованих творів – глиняні (2079 предметів [12, с. 61], що становило близько 35% експонатів). Для того, що б підкреслити особливості виробів різних історико-етнографічних районів України експозицію було побудовано за етнолокальними ознаками. Хоча «найбільше виробів було представлено з Полтавщини,

які на виставці займали два зали, в одному з яких було репрезентовано також фрагмент інтер'єру української хати» [10, с. 39]. Експозиція доповнювалась фотоілюстраціями виробничих процесів, побутових сцен. Разом з тим було запрошено гончара, який демонстрував процес виготовлення гончарних виробів.

Отже, завдяки широкому залученню різнопланових керамологічних пам'яток, на I Південноросійській кустарній виставці вперше в Україні було створено керамологічну експозицію, яка об'єднувала в собі і глиняні вироби, розташовані за регіональним принципом, і документальні матеріали, і демонстрацію процесу гончарювання. Зазначу, що I Південноросійська кустарна виставка одна з перших, після закриття якої майже всі експонати були передані музеєві. Це був новий шлях поповнення фондів музею керамологічними матеріалами.

Загалом до 1920 року питанням експозиції увага не приділялась. Експонати розміщалися в порядку їх надходження. Головну роль у вирішенні питання експонування того чи іншого твору відігравали його декоративні якості. Окремі музеї в цей час, шукаючи нові форми показу, почали розташовувати експонати за певною системою. Так, на початку XX століття в етнографічних музеях популярним стало розташування експонатів за географічним принципом. Зокрема, кераміка музею Наукового товариства імені Шевченка у 1900–1920 роках в експозиційних залах була розміщена за тематично-територіальним принципом. В одній кімнаті містилися експонати з Лівобережної України (Київщини, Полтавщини, Чернігівщини), у другій — збірки з Галичини (Гуцульщина, Бойківщина, Буковина) і Правобережної України (Східного Поділля) [4, с. 422, 425]. Не зважаючи на те, що 1912 року Наукове товариство імені Шевченка придбало новий будинок, в якому було виділено п'ять просторих зал для виставок, місця для презентації кераміки все ж бракувало. У новій експозиції не було дотримано єдиного принципу. Зали оформлювалися за географічним принципом: у них містилася народна кераміка майже з усієї України — Галичини, Закарпаття, Волині, Полісся, Східного Поділля, Київщини та Чернігівщини [4, с. 425]. Навіть після повторного відкриття музею у 1921 році як Культурно-історичного, принципи експонуван-

ня виробів не змінилися — лише збільшилась експозиційна площа до дев'яти залів і двох вестибюлів.

У створенні експозиції 1920-х – 1930-х років вирішальним фактором була боротьба з проявами націоналістичних нахилів, що вбачалося у представленні традиційних народних орнаментів. Кожній виставці передувала спеціально розроблена програма, налагоджений збір експонатів за заявленою темою. Також слідували, що б у кожній експозиції представлялися різні форми й види народного мистецтва [1, с. 46]. Це робило експозиції універсальними. Після проведення I Музейного з'їзду (Москва, 1930), на якому були висунуті вимоги боротьби за ідейність, широкого розповсюдження набули комплексно-тематичні виставки, основною ланкою яких був комплекс предметів, що розкривав конкретну тему. Більшість експозицій цього часу будувалися з метою уславлення нової влади. За твердженням керамолога Ігоря Пошивайла, у цей період «народне мистецтво щезло з музейних експозицій як «антирадянське» явище» [8, с. 9]. Хоча насправді щезло не саме народне мистецтво. В експозиціях були представлені гончарні вироби, які відповідали вимогам часу — вироби, які уславлювали більшовиків і їх владу. Прикметно, що в цей час набули популярності всеукраїнські виставки народного мистецтва, на яких кераміка займала окрему частину. В експозиціях показували гончарство найвідоміших гончарних осередків і, переважно, одних і тих же майстрів, які своїми творами уславлювали радянську владу, не прагнучи показати усе розмаїття ремесла.

Німецько-Радянська війна змінила напрям розвитку виставкової діяльності, як і будь-якої культурної діяльності в Україні. У повоєнні роки, з відновленням роботи музеїв, починають розроблятися й нові експозиції кераміки. Наприкінці 1950-х років від Міністерства культури навіть надходили пропозиції «про розширення показу фондів музеїв через відкрите збереження фондів» [3, с. 8]. Тобто, пропонувалося водити екскурсії прямо у фондосховища. У 1990-х роках подібні акції організовували й співробітники Державного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Проте, практика довела, що така діяльність лише шкодить збереженню експонатів, оскільки фондіві приміщення — це, переважно, тісні



й непристосовані для відвідування кімнати. У таких умовах важко слідкувати за збереженням музейних колекцій.

У 1960-х роках в Україні поширюються музеї просто неба. Перший музей-скансен заснований 1964 року в Переяславі-Хмельницькому. Загалом на території України їх чотири — у Переяславі-Хмельницькому (1964), Києві (1969), Ужгороді (1970) і Львові (1971). Особливістю експозицій таких музеїв постає комплексний показ виробів різних типологічних груп: «Важливим доповненням до збереження архітектурних споруд стало використання предметів народного побуту, ... відтворення традиційних народних промислів» [5, с. 52]. Відповідно, глиняні предмети стали невід'ємною частиною експозицій, які формувалися в етнографічних садибах на території музеїв-скансенів. Саме в цей період на огляд відвідувачів починають виставляти простий посуд, групуючи його за певними регіональними ознаками. До цього часу такі речі майже не були представлені в експозиціях музеїв. Завдяки цим же музеям в музейних експозиціях кераміки для демонстрації посуду починають використовувати мисник, який популярний і нині. Проте, якщо в музеях-скансенах мисники заповнювали, дотримуючись традицій його оформлення в селянській хаті, то в інших музеях мисник виконує роль полички, на якій хаотично розміщено красиві мальовані зразки глиняних виробів. В окремих музеях під відкритим небом з'являються садиби гончарів, де комплексно показано побут майстра: умови життя й праці, основні гончарні інструменти й пристрої, асортимент виробів тощо. Такі експозиції стали першими комплексними показами керамологічних колекцій.

На думку етнографа Ганни Скрипник, «музеї-скансени — найбільш раціональна, дохідлива і дієва форма комплексного показу творів народної архітектури, предметів побуту і знарядь праці в природному для них оточенні» [11, с. 91]. До того ж саме такий спосіб експонування керамологічних колекцій є найбільш прийнятним для відвідувачів, оскільки тут у простій формі можна відтворити весь процес гончаротворення, демонструючи, як інструменти й пристрої, якими користуються гончарі різних регіонів України, так і кінцевий результат їх праці — глиняні вироби. Такі експозиції є найбільш ефективними у плані показу регіональних відмінностей

українського гончарного виробництва. Проте, на жаль, нині ці експозиції залишилися незмінними від часу їх створення у 1960-х роках.

Відголоском етнографічних садиб на території музеїв-скансенів стали меморіальні музеї-садиби українських гончарів і колекціонерів кераміки в Україні, як з'явилися у 1980-х роках. В експозиції таких музеїв нині представлені не лише гончарні вироби, а й інші речі, сукупність яких розкриває поняття керамологічної колекції — гончарні інструменти й пристрої, фотографії, архівні матеріали тощо. Проте, меморіальний характер музеїв вносить певні корективи у створення їх експозицій. Вони формуються переважно навколо однієї особи або родини й відтворюють їх побут. Це основне завдання цих музеїв, тому кераміка в них, виступаючи ключовим елементом, доповнюється іншими зацікавленнями колишнього власника. Нині в Україні є кілька подібні музеї з керамологічними колекціями: Меморіальний музей-садиба гончарівни Олександри Селюченко (Полтавщина, 1988), Музей гончарного мистецтва (Музей-садиба братів Герасименків) (Вінниччина, 1988), Меморіальний музей-садиба гончарської родини Пошивайлів (Полтавщина, 1999), Меморіальний музей-садиба філософа й колекціонера опішненської кераміки Леоніда Смержа (Полтавщина, 2010). В оформленні експозиційного простору цих музеїв на першому плані представлено кераміку. А зразки інших видів мистецтва виконують роль додатку — вони виступають сполучним елементом у створення керамологічної експозиції. Наприклад, для створення цілісної картини садиби гончарів у таких музеях в експозиції обов'язковим елементом виступає оформлення робочого міста майстра з використанням інструментів і пристроїв, якими він користувався за роботою. Стіни прикрашено фотографіями, на яких зображено гончарів, їх родини, друзі, визначні події у їх житті. Особливістю побудови експозиції садиб є те, що їх автори намагаються зберегти автентичність оформлюваного простору і, одночасно, якомога повніше відтворити умови життя, праці й творчість гончарів.

Остання чверть ХХ століття прикметна поживаленням інтересу до проведення виставок кераміки. Для прикладу звернемося до виставкової діяльності Державного музею українсько-

го народного декоративного мистецтва, який на той час володів найбільшою колекцією кераміки в Україні. За період 1979–2000 років у залах музею було створено 134 тимчасові виставки. З них 23 — виставки кераміки, що становить 17% від загальної кількості. А це вагомий показник для музею, який спеціалізується на збереженні усїєї української народної декоративної творчості. Проте, згадані виставки — тимчасові. Монтувалися вони майже однотипно — на подіумах виставлялися відібрані глиняні твори без ніяких додаткових експозиційних елементів. Що ж стосується постійної експозиції музею — вона залишається майже незмінною протягом кількох десятиліть. Співробітники нарікають на відсутність грошей для оновлення експозиційного обладнання. Однак замінити один подіум на інший не означає змінити експозицію. Щоб створити цільну керамологічну експозицію потрібно готувати її наукову концепцію, удосконалити систему відбору виробів для експонування, готувати грамотний і повний етикетаж і пояснюючі тексти, застосовувати сучасні мультимедійні технології тощо.

На кінець ХХ – початок ХХІ століття нові тенденції у створенні керамологічних експозицій в Україні поширилися в Опішному, в Національному музеї-заповіднику українського гончарства. На базі установи періодично проводяться симпозиуми гончарства, гончарські фестивалі, конференції, семінари, тощо. Усі заходи супроводжуються створенням керамологічних виставок або з робіт, створених протягом заходу, або з музейних експонатів, або з творів керамістів з усїєї України. Автори створюваних виставок намагаються підходити креативно до оформлення експозицій — впроваджують різні форми світлового оформлення простору (виділення або затемнення конкретних експонатів, застосування кольорових плям); тематично оформлюють експозиційний простір за допомогою підручних матеріалів (різьблені калькові штори на вікнах, осінні листя або літні трави на підлозі, стрічки на стінах тощо); різне розташування виробів у сталому виставковому просторі тощо. Постійно продовжуються пошуки нових способів подачі матеріалу в експозиції.

На території музею-заповідника створена унікальна єдина в Україні керамологічна експозиція просто неба — Національна

галерея монументальної кераміки. Вироби, представлені в ній, виготовлено протягом 1997–2014 років провідними художниками-керамістами, народними майстрами й студентами художніх навчальних закладів під час всеукраїнських, національних і міжнародних симпозіумів, що проходили на базі музею-заповідника (понад 200 скульптур). Окремі вироби розташовувалися, прив'язуючись до конкретної місцевості, окремі — на вільній території. Нині ця експозиція є постійною, стаціонарною і періодично поповнюється поодинокими експонатами і без неї подвір'я музею-заповідника не є цільним. У приміщенні закладу створено цільну постійну керамологічну експозицію, у якій органічно поєднано і кераміку різних регіонів, і гончарні інструменти й пристрої, і фотографії, що ілюструють весь процес гончарного виробництва з моменту здобуття глини традиційними способами й до потрапляння виробів на виставки чи ярмарок тощо.

Отже, музейні керамологічні експозиції почали створюватися з часу заснування музеїв. В історії їх розвитку виділяється кілька ключових етапів. Спочатку хаотично виставляли всі вироби, які були наявні в колекціях. З поповненням фондів основним критерієм добору для експозиції стали зовнішні показники предмета — краса й цілісність форми. З приходом радянської влади керамологічні експозиції стали ідеологічними — вони будувалися так, що б прославити існуючу владу й показати лише позитив нового життя. Усі створювані експозиції будувалися за одним принципом і були подібними одна до одної. У 1960-х роках з'явився новий тип музеїв — музеї-садиби. На їх території переносилися садиби гончарів, у яких відтворювали умови життя, побуту й праці гончарських родин. В експозиції головне місце посів простий посуд, з'явилися гончарні інструменти й пристрої тощо. Продовженням абстрактних садиб-гончарів стали меморіальні музеї-садиби гончарів і їх родин, які почали засновувати в Україні наприкінці 1980-х років. У цих музеях кераміці й оформленню робочого місця майстра відводиться головна роль. Доповнюється така експозиція особистими речами майстра і членів його родини. Обов'язковим елементом є наявність робочого місця гончаря, гончарних інструментів і пристроїв, горна. Нині, коли працюють спеціалізовані

керамологічні установи, активно проводяться пошуки нових способів створення керамологічних експозицій.

### Примітки

1. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво / Б. С. Бутник-Сіверський. — К.: Наукова думка, 1966. — 225 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — Київ–Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. — 1440 с.
3. Гайда Л. О. Історичні аспекти науково-просвітницької діяльності Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького / Л. О. Гайда, Н. І. Капустіна // Музей і відвідувач: методичні розробки, сценарії, концепції. — Дніпропетровськ: видання Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького, 2005. — С. 4–26.
4. Гонтар Таїсія. З історії Наукового товариства імені Шевченка / Таїсія Гонтар // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1992. — Т. ССХХІІІ: Праці секції етнографії та фольклористики / ред. Р. Кирчів, О. Купчинський. — С. 415–427.
5. Маньковська Руслана. Внесок академіка НАН України П. Т. Тронька в теорію і практику музейної справи України / Руслана Маньковська // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/12438>.
6. Маньковська Руслана. З історії музейної справи України: принципи експозиційного показу музейних збірок в 20-ті рр. ХХ ст. / Руслана Маньковська // Краєзнавство. — 1999. — № 1–4. — С. 128–133.
7. Матеріали про історико-культурну спадщину в музеях України // Історико-культурна спадщина України: проблеми дослідження та збереження / В. О. Горбик, О. П. Дорошко, С. І. Кот. — К.: Інститут історії України, 1998. — С. 120–135.

8. Пошивайло Ігор. Різдво національних традицій / Ігор Пошивайло // Народне мистецтво. — 2006. — № 1–2. — С. 8–9.
9. Пошивайло Олесь. Музейний ландшафт гончарської України / Олесь Пошивайло // Український керамологічний журнал. — 2003. — № 2–4. — С. 5–24.
10. Скрипник Г. А. Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток / Ганна Скрипник. — К.: Наукова думка, 1989. — 304 с.: іл.
11. Скрипник Г. А. З історії етнографічних експозицій музеїв України / Г. А. Скрипник // Народна творчість та етнографія. — 1979. — № 4. — С. 87–92.
12. Федорова Л. Д. До історії національних форм музейництва в Україні: Київський художньо-промисловий і науковий музей / Лариса Федорова // Сумська старовина. — 2011. — № XXXIII–XXXIV. — С. 53–70.

**Листи як засіб музейної комунікації  
(на матеріалах епістолярної спадщини А. Ф. Луньова)**

Джерела епістолярної спадщини все більше мають значення при дослідженні проблем сучасної біографістики, вивченні питань особистісної та соціальної комунікації. Іноді вони є незамінними, наприклад, для відновлення певних процесів громадського життя особистості та ін.

Епістолярна спадщина А. Ф. Луньова дозволяє нам визначити коло художників, мистецтвознавців, музейників, літераторів та інших діячів з якими організатор Пархомівського музею налагоджував і підтримував зв'язки в процесі створення та організації роботи музею. Звертаючись до листування А. Ф. Луньова та його учнів з видатними діячами мистецтва та культури ми можемо простежити постановку певних завдань та характер їх вирішення.

На сьогодні для більш комплексного дослідження доступна приватна колекція листів родини Луньових [2]. Саме цю групу джерел складають біля 300 листів. Серед авторів: живописці і графіки: В. І. Андрушкевич, М. М. Балясний, В. Д. Бубнова, А. В. Ванециан, В. П. Васильєв, О. Г. Верейський, В. О. Ветрогонський, М. Я. Виноокурова, Т. О. Гаврилова, Р. М. Голяховський, В. П. Долгов, М. М. Жуков, О. І. Замошкін, Г. С. Зубковський, Л. П. Зусман, І. С. Їжакевич, В. І. Касіян, Кукринікси, І. А. Міхранян, Б. М. Неменьський, Б. І. Пророков, М. М. Ромадін, І. П. Рубан, В. С. Савенков, М. С. Сар'ян, Г. Б. Смірнов, Ф. І. Смірнов, Ю. М. Чернов, С. О. Чуйков, Д. М. Шавикін, Д. О. Шмарінов, В. І. Якубич; скульптори: Є. В. Вучетич, С. Т. Коньонков, Н. О. Максимченко, М. Л. Рябінін, мистецтвознавці: М. В. Алпатов, М. І. Безрукова, В. В. Вучетич, М. Е. Матьє, В. М. Осокін, С. О. Пророкова; письменники: Ю. А. Арбат, Л. Г. Бать, С. М. Голіцин, Є. В. Златова, Н. М. Матвеева, С. П. Щепачов, І. Г. Еренбург та інші.

В листах охоплено велике коло проблем пов'язаних з реалізацією

ідеї створення художнього музею у селі Пархомівці Харківської області. Вони відображають вирішення питань формування та поповнення музейної колекції, організації екскурсійної, виставкової, просвітницької, творчої діяльності та ін.

Перші листи від представників місцевої інтелігенції надійшли у кінці 1950-х рр. Їх можна розділити за читацькою адресою на дві категорії — листи до А. Ф. Луньова та до членів клубу «Юний історик» (з 1965 р. — «Райдуга»). Зокрема, це листи від І. С. Іжакевича, М. М. Ромадіна, Ю. М. Арбата, В. С. Савенкова, Г. С. Зубковського та інших.

Листування з деякими адресатами було достатньо інтенсивним та довготривалим. Листи до Луньова і його вихованців надходили із місць проживання та перебування у відпустці чи відрядження адресатів: Київ, Харків, Полтава, Москва, Ленінград, Ялта, Сухумі, Переделкіно, Кострома та ін.

По різному зав'язувалися стосунки з художниками. Ми можемо говорити і про певні етичні підходи Луньова при використанні листування як каналу спілкування і поповнення колекції. По-перше, він проводив певну підготовчу роботу по визначенню кандидатури художників, до яких наважувалися звернутися з проханням про підтримку. Наприклад, контакти встановлювалися під час особистих зустрічей та спілкування з художниками і представниками Спілок художників Харкова, УРСР, СРСР, відвідування музеїв, виставок, завдяки наданим порадам друзів. Зокрема, голова Харківського відділення Спілки художників України, член Спілки художників СРСР В. В. Сизиков звертав увагу Луньова на необхідність у пошуках при визначенні можливих контактів з художниками також вивчати каталоги, путівники виставок, довідники та ін. [3].

Стосунки з деякими художниками продовжувалися достатньо довго, вони підсилювалися і особистими зустрічами під час поїздок до Харкова, Києва, Москви, а також приїзду окремих художників, мистецтвознавців до Пархомівки. Свідченням чому є і інформація із листів і матеріалів періодичного друку, та інших документальних матеріалів, наприклад «Книг відгуків», що зберігаються у музеї.



Листи відображають дійсність, живі особистісні почуття, світогляд, відношення офіційного і людського розуміння дитячих намірів. Відображена в листах дійсність свідчить про пошуки гармонії, намагання виховати необхідність гармонії як основи подальшого життя, потреби в ній не лише особисто для себе, але і для суспільства взагалі через конкретну особистість. Деякі листи із вказаної колекції сповнені особистих переживань, взаємної підтримки, порад, співчуття долі та ін. Найбільш регулярним і довготривалим листування було з художниками В. А. Фаворським, В. С. Савенковим, Б. М. Неменським, М. М. Ромадіним та ін. Ця група листів частіше носить задушевний характер.

В листах від художників, перш за все, простежується підтримка художниками створення шкільної художньої галереї та передачі для створення її експозиції творів мистецтва. Це було суттєвою допомогою поповнення колекції та подальшого існування музею.

Тому листи являють читачу події і факти з історії створення музею, дозволяють встановити окремі деталі, відкривають деякі сторінки особистого життя учасників цього процесу, а також стосунків з колегами, перебіг хвороби, організація побуту Луньова. В листах також зустрічаються описи художниками пам'яток, місцевостей в яких вони перебували на той час, куди запрошували учнів. Адресати жваво цікавляться життям музею, ділилися своїми роздумами про мистецтво, намагалися допомогти організувати творчу роботу.

Вибудувавши хронологічно листи можна простежити у певній послідовності співпрацю, наприклад, майстра і учнів над створенням конкретних художніх образів. Зокрема, І. С. Іжакевич в листах надсилав пропозицію працювати над створенням образів до творів Т. Г. Шевченка «Катерина» та «Наймичка», та Гоголя «Тарас Бульба». З листів від В. А. Фаворського серед інших питань ми дізнаємося про пропозицію організувати роботу над ліногравюрою, для здійснення якої іде мова про забезпечення спеціальними засобами — штихелями.

Листи до Луньова свідчать як про неординарність його особистості і авторитет серед художників, мистецтвознавців, проявлену турботу митців про створення музею у сільській місцевості як ху-

дожньо-естетичного центру для молоді і місцевого населення, формування колекції, налагодження зв'язків для подальшого розгортання музейної та виховної роботи.

В листуванні також простежується накреслення певної програми по створенню колекції музею та музейної бази (наприклад пошуки експозиційної площі, придатного для функціонування музею приміщення, збирання бібліотеки тощо), підготовка до музейно-освітньої, мистецької діяльності учнів і т. ін.

Саме цим пояснюється в листах вказаного періоду перевага на вирішенні питань передачі-дарування музею творів мистецтва та книг авторами.

Завдяки збереженим листам ми можемо простежити опікування і підтримку даної справи не лише з боку митця, але і їх сімей. Найширше ця підтримка простежується з листів В. А. Фаворського, членів його родини та кола сім'ї. Теплі стосунки у Луньова та його учнів склалися з родиною С. Т. Коньонкова. Можна також звернути увагу на факт, що нерідко відповіді на листи пархомівців з певних причин надавали дружини В. Є. Вучетича, С. Т. Коньонкова, Б. І. Пророкова, І. П. Рубана, М. С. Сар'яна та ін.

Отже, в листах відобразилася наполеглива і натхненна праця на шляху створення музею з одного боку, а також набуло і визнання безкорисливої напруженої праці з іншого.

Оглядаючи творчий шлях Луньова переконливим є те, що ця обдарована від природи людина, самовіддано працювала і на педагогічній, і на музейній, і на мистецькій ниві. Захоплена своєю справою, зуміла своє натхнення передати і своїм учням, і художникам, і великому колу діячів культури, а також відвідувачам музею. Луньов тонко володів і відчував психологічний стан своїх учнів, що дозволило розуміти їх і вести до гармонії душі через сприйняття мистецтва.

В листах відлунилися і непрості часи для Луньова, пошуки виходу із непростих службових і життєвих проблем, суттєвою підтримкою в вирішенні яких стала надавана йому підтримка художників, зокрема, С. Т. Коньонкова Б. М. Неменського, М. М. Ромадіна, В. А. Фаворського та інших.

Слід відзначити, що листи стали і каналом повідомлення і одним із джерел документальних свідчень про наміри І. Г. Ерінбурга подарувати до колекції Пархомівського музею графічні твори П. Пікассо. Телеграмою він запрошував до себе в гості «райдужан». Після цієї зустрічі музейне зібрання поповнилося малюнками П. Пікассо «Голуб з маслиною гілочкою — символ миру. П., олівець» та «Портрет Жоліо Кюрі. П., туш», керамічними вазою «Сова» та пластиною «Пориначі» [1].

У листах від народного художника СРСР В. А. Фаворського простежується увага митця до поповнення музейної колекції, бажання передати до неї не лише свої роботи, але і інших художників. В сучасній історіографії уже неодноразово підтверджувався факт звернення графіка до своїх німецьких колег з проханням про придбання на отриману ним в Лейпцигу премію твори німецьких графіків і передати Пархомівському музею. Саме цей процес добре відображається у листах. З них ми також дізнаємося про піклування митця питанням придбання для пархомівської колекції творів китайських, японських, мексиканських художників.

Із листа від 30.01.1964 р. від секретаря С. Т. Коньонкова нам, безпосередньо, відомо про відправку спеціально виготовленої для Пархомівської скарбниці скульптурної композиції із гіпсу «Т. Г. Шевченко на засланні».

Отже листи є неоціненним джерелом для вивчення біографії А. Ф. Луньова, кола його творчих і професійних зв'язків, характер питань які пов'язували митців і пархомівців. В листах художники розповідали про свою творчість та знайомили зі своїми планами, ділилися думками про мистецтво та творчість окремих художників, характеризували виставкову діяльність, давали рекомендації і поради відносно поповнення колекції, формування художньої бібліотеки, чекали відгуків від учнів на свої картини, книги тощо.

В листах відобразилися реальні події з історії художнього життя середини ХХ ст., факти до біографії А. Ф. Луньова, його повсякденні проблеми, спостереження, переживання, настрої тощо. В них переплітається особисте і суспільне, відчувається внутрішній духовний зв'язок, взаємопідтримка і розуміння Луньова з адресатами.

Цінність листів як документального джерела і в тому, що вони

вміщують багатий матеріал для дослідження одного із найважливіших періодів в житті Луньова та діяльності музею. Кінець 1950-х – 1970 рр. — це період інтенсивного розвитку музею, формування колекції, пошуки необхідного придатного для експозиції та зберігання фондів музею, період становлення та визнання музею.

### **Примітки**

1. Лернер Л. Мировые шедевры в школьном музее / Л. Лернер // Московские новости. — 1986. — 21 сентября (№ 38).
2. Луньов П. П., Павлова О. Г. Епістолярна спадщина / П. П. Луньов, О. Г. Павлова //Афанасій Федорович Луньов. Статті, спогади, документальні матеріали / Упорядник О. Г. Павлова. — Х.: Тимченко, 2009.
3. Сизиков В. В. Удивительный человек / В. В. Сизиков // Афанасій Федорович Луньов. Статті, спогади, документальні матеріали / Упорядник О. Г. Павлова. — Х.: Тимченко, 2009. — С. 148.

## **Предметно-експозиційний простір як провідна форма музейної комунікації**

Сучасна культура презентує себе як вільне співіснування різних культурних світів. Музеї належать до трансляційної сфери культури, функція якої — передача культури у формі інформації від покоління до покоління, від людини до людини, групі, суспільству. Одне з головних завдань музеїв — документування, виявлення музейних об'єктів, що можуть слугувати своєрідним документом, свідченням реальності і виступати таким чином носієм історичної пам'яті [3, с. 105].

Експозиція є одним з основних каналів музейної комунікації. У музейній експозиції виявляється внутрішня і символічна, часто знакова, суть речей. Саме в експозиції музейний предмет з джерела для добування знань перетворюється на експонат. Маючи у своїй основі музейні предмети, експозиція може включати і допоміжні наочні експонати — допоміжний матеріал, потрібний для виконання музеями своїх педагогічних функцій. Постійним супутником експозицій є слово — письмові тексти різного характеру і призначення. Усі ці елементи експозиції називаються експозиційним матеріалом. Вони групуються, організовуються і розміщуються відповідно наукової концепції, завдань і тематики експозиції, згідно з художньо-естетичними вимогами.

Сукупність взаємопов'язаних і супідрядних частин експозиції становлять її тематичну структуру. Відповідно до неї експозиційні матеріали об'єднуються в групи — експозиційні комплекси, кожний з яких розміщується на певній, обмеженій експозиційній площі і є тематичною та зоровою єдністю. Усередині кожного комплексу виставлені матеріали немовби «допомагають» один одному, можуть взаємно підтвердити достовірність, сприяти виявленню укладеної в них інформації. В експозиції матеріал групується по-різному. Він може відтворювати (у певному наближенні) елементи реальної дійсності (наприклад, інтер'єр, ландшафтна діорама) або відображу-

вати її за допомогою підбору музейних предметів, що засвідчують цю дійсність; можна розміщувати музейні предмети в певній системі, яка сприяє їй розумінню як продуктів праці, предметів мистецтва, об'єктів природи.

Експозиція розташовується у спеціально відведених для неї приміщеннях — експозиційних залах. Вони вимагають не тільки особливого устаткування і пристосувань для найбільш доступного огляду. У них створюється естетично повноцінне середовище, для чого використовується ціла система засобів і прийомів. Кожен елемент експозиції, кожна група експонатів і експозиційний зал в цілому отримує своє, обумовлене змістом, архітектурно-художнє рішення. Саме експозиція як таке предметно-просторове середовище, яке має форму і виявлення, здійснює комунікативний зв'язок і тим самим «відкриває» музей відвідачу. Власне, характер експозиції зобов'язує її бути відкритою для сприймання сучасниками, тобто її побудова обумовлена панівними світоглядними та естетичними критеріями свого часу. Чим більш глибоким і різноманітними виявляться знання музейного працівника про той арсенал засобів, які він зможе використовувати у своїй творчості, тим більше підстав сподіватися на те, що професійні зусилля і творча індивідуальність приведуть до несподіваних, оригінальних результатів музейної практики [6, с. 107–109].

Потреба у розробці певних понять, якими можливо оперувати при аналізі експозиційної діяльності музеїв, сьогодні відчувається вже достатньо гостро. Не розуміючи елементарні алгоритми музейної творчості, можна, за аналогами зовнішніх характеристик, відтворити стандартну експозицію, але досить складно створити оригінальний витвір. Систематизуються експозиційні «мовні» засоби таким чином: основні — музейні предмети — оригінали та науково-допоміжні матеріали; додаткові — художньо-пластичні засоби оформлення, які несуть певне смислове навантаження; синтетичні — образ та сюжет.

На підставі творчого переосмислення новітніх положень суспільних наук і аналізу сучасної експозиційної практики поступово викристалізовується концепція музейного експозиційного мистецтва. Аналіз музейної діяльності буде достатньо повним у тому

випадку, якщо припустити, що в основі музею лежить особлива знакова система або «мова символів», завдяки якій стає можливою комбінація музейних предметів. Дійсно, автори музейної експозиції користуються переважно музейними предметами для того, щоб повідомити відвідувачам ту або іншу суму фактів, для того, щоб їх інтерпретувати, викликати емоційну реакцію на зміст експозиції. Але діється це не лише за допомогою музейних предметів, представлених у певним чином організованій системі.

У сценарній формі музейним співробітником обґрунтовується і програмується комплекс емоційних реакцій, почуттів і сприймань, які автори бажали б викликати у відвідувачів музеїв. В системі емоційного забезпечення входять дві категорії засобів: по-перше, знаки — те, що позначає і концептуалізує зміст експозиції; по-друге символи — те, що виявляє відношення до цього змісту. Автори експозиції користуються цілим рядом знакових систем. У їх числі: вербальна мова, що використовується у розповіді екскурсоводів; тексти експозиційного етикетажу; дизайн розміщення експонатів в музеї; різноманітні графічні побудови (плани, карти, схеми); аудіовізуальні засоби (відео і фото); театральне дійство (організація у музейному середовищі різноманітних театралізованих свят, ритуалів); навчальні маніпуляції (демонстрація праці народних майстрів, елементи ролевої гри та інше). [4, с. 52–54]

Специфіка музею полягає у тому, що знаки й символи можуть бути представлені одними й тими ж самими музейними предметами. Фактично, мова йдеться про важливу специфічну рису музейних предметів. Кожний з них, крім своїх основних значень, виявлених у процесі атрибуції і фондового дослідження, може при створенні експозиції набути нових, часом непередбачених символічних значень і використовуватися як елемент формування асоціативно-образного ряду експозиційного тексту. Отже, на перший план виступає дуальна природа музейного предмету: з одного боку, він заміна певної об'єктивної реальності, а з іншого — виявлення якихось ідеальних сутностей.

Саме тут міститься головна причина тих дискурсів, що тривають між проєкціонерами «від науки» та експозиціонерами «від мистецтва». Для одних цінність експозиції полягає в точності тих

фактів, що лежать в її основі, в істинності висловлених експозиційною мовою наукових закономірностях, в переконливості їхньої предметної аргументації. Для інших переваги експозиції містяться у втілених нею загальнолюдських світоглядних цінностях, в образному втіленні в художній формі загальнозрозумілих символів, що спираються не стільки на музейні предмети як такі, скільки на асоційовані з ними глибинні архетипи свідомості. Для перших головна мета — підвищення інтелекту, для других — духовне вдосконалення особистості. Виявлення тієї спільності цих двох підходів, що полягає у схожості засобів, може допомогти опонентам почути один одного та перевести дискусію у інший ракурс, скажімо, у площину раціонального вибору цілей. У одних випадках виявляється найбільш доречним експозиційний витвір як аналог наукової монографії (музеї наукових закладів), у других — як аналог навчального посібника (музеї навчальних закладів), у третіх — як аналог наукової статті, повідомлення чи навіть заявки на наукове відкриття (виставки, приурочені до наукових конференцій, семінарів). Такі експозиції напевно викличуть інтерес у відповідній аудиторії музейних відвідувачів. Правда, при цьому слід враховувати, що подібні експозиційні витвори можуть бути малопривабливими для широкої публіки. Втім, це нормально для будь-яких, у тому числі вербальних «текстів», складених у науковому стилі. Відповідно, можливим є припущення, що для широких мас музейних відвідувачів найбільш доступним і привабливим може стати саме художній стиль експозиційних творів.

Альтернативне протиставлення різних стилів і форм музейних експозицій не має під собою достатньо переконливих підстав. Всі вони мають право на існування, якщо знаходять свого відвідувача. Експозиціонер має ясно уявляти специфіку тих засобів, що є найбільш доречними для обраної жанрової форми. Перш за все, повинно бути прийняте, що музейні предмети будуть виступати у їх символічному значенні. Музейні предмети-символи — головні експонати такої експозиції, і вони мають бути виявлені вже на початковій стадії проектування. Пізніше можуть бути відібрані ті музейні предмети, що застосовуються у вигляді знаків якогось іншого порядку: наприклад, знаки-відтиски, здатні слугувати



художніми портретами відомих осіб, яким присвячена експозиція; знаки-індикатори, які вводять у художнє оповідання часову координату; знаки-ознаки, що необхідні для просторової визначеності тих або інших етапів розвитку експозиційного сюжету і т. д. [3, с. 276].

Окрім основних тенденцій розвитку музейної експозиції «в часі», котре можна умовно назвати «по вертикалі», існують і розвиваються різні течії, притаманні сучасному періоду, об'єднані у напрямок, який умовно можна назвати «по горизонталі». Слід зазначити, що сучасна практика музейної експозиції надзвичайно різноманітна, бо включає в себе велику кількість підходів і рішень в організації експозиційних рішень, починаючи від традиційних, класичних (де ставляться лише завдання представлення колекції того чи іншого профілю) через різні напрямки «стайлінг»-дизайну до осмислених багатопланових систем концептуального дизайну, емоційно-образній побудові експозиції, і далі, до «театралізованого», сюжетно-драматургійного експозиційного середовища.

Музеї розвинутих країн характеризує високий ступінь функціональності, вони мають можливість прогресивного розвитку за рахунок досконалої індустріальної і технічної бази, сучасних технологій і матеріалів, а також за умов достатнього економічного забезпечення й субсидування.

В багатьох країнах, що мають величезний арсенал культурних інститутів, музей має певний престижний статус та імідж у видовищних та просвітницьких структурах. Таке престижне положення музею зберігає навіть за умов наповненості видовищного ринку. Музей завжди залишається немовби центром стабільності, «інститутом пам'яті». Одним з головних моментів є так зване «впізнавання» музею, тобто відповідний стереотипу глядачів традиційний образ його властивостей та форм. Подібне відбувається у багатьох музеях, де формоутворення і стилістика змінюються значно повільніше, ніж у пошукових концептуальних експозиціях. Це пояснюється орієнтацією на психологію сприйняття відвідувачами, на певний вже сталий образ музею, що відповідає традиційним стереотипам. Такі музеї розвиваються у «традиційних» формах, мають свої певні цілі і завдання. Можна навести приклади подібних музейних експо-

зицій. Зокрема, це нова експозиція Пергамського музею (Берлін), нова експозиція Єгипетського музею (Бодє музей, Берлін), експозиція, що присвячена чеській історії (Градчани, Прага), експозиція Музею прикладного мистецтва (Прага), експозиція музейного комплексу міста Брно, експозиція Музею національних мистецтв і ремесел (Куала-Лумпур, Малайзія), експозиція мистецтва Стародавнього Єгипту в Музеї Метрополітен (Нью-Йорк) та багато інших. Всі вони виконані на блискучому сучасному технічному та дизайнерському рівні. Однак їх рішення не виходить з-під впливу традиційної, «класичної» для наших днів побудови музейної експозиції, заснованої на принципі оптимальної демонстрації колекцій. Застосування подібного підходу у більшості випадків зовсім не виключає концептуальних рішень музеїв і експозицій. Однак, ця концептуальність дещо іншого роду, ніж притаманна класичній побудові експозиції. Так, одним з цікавих прикладів можна вважати музей Д'Орсе в Парижі (програма П. О. Бірн і К. Піке, дизайн — Г. Ауленті), який найбільш яскраво демонструє модерний концептуалізм в рішенні сучасного західного музею. Експозиція розташована в приміщенні старого Орлеанського вокзалу, побудованого архітектором В. Лалу в 1900 р. Парижані називають вокзал Д'Орсе «лебединою піснею французького модерну». Музей призначений для експонування французького мистецтва, включаючи живопис, пластику, прикладне мистецтво, фотографію та історію театру середини XIX – початку XX ст. Дизайнер Гає Ауленті гостро і контрастно вписала експозицію у стилі постмодерна в архітектурну канву модерна початку XX ст. проєкт народився скоріше з діалогу з архітектурою, ніж з принципово-певних позицій. Це було експериментування на тему «архітектурна діалектика», що розглядала відношення: форма — функція; місто — споруда; місто-споруда — вокзал-музей у їхньому взаємозв'язку [2, с. 345].

Сучасний музей використовує складні системи природного і штучного освітлення, автоматичне керівництво автоматичними режимами, комп'ютери. Наприклад, у виставці «Артуро Тосканіні. Роки 1916–1946: Мистецтво у тіні політики» (дизайнер Марко Фольї), в Пармському театрі Фарнезе, були виконані декорації у вигляді двох фасадів палацу. Інтерес представляє і виставка «Атлас

Парижу» (дизайнер Італло Рота), заснована на оригінальному експонуванні графічних містобудівельних планів, які відвідувачі можуть роздивлятися крізь матову поверхню стекол навісного даху, стіни і макети. В основі Римсько-Германського музею Кельну покладено принцип будівельних лісів. Сучасні конструкції і вітрини яскраво демонструють тут контраст часів, експонатів і експозиції [2, с. 378].

Отже, для сучасної практики проектування музейних експозицій необхідно більш глибоке осмислення роботи музею як знаково-символічної діяльності, як такої, що використовує при створенні експозицій цілий ряд знакових систем, одна з яких («мова музейних предметів») має пріоритетне значення; розмежування наукового та художнього функціонування стилів експозиційних витворів: вибір того чи іншого з них повинен мати конвенціональний характер і здійснюватися вже на початковому етапі проектування кожної конкретної експозиції, так як саме від цього залежать етапи подальшої роботи. В одному випадку може зберігатися провідна роль науково-проектної документації (наукова концепція; розширена тематична структура; тематико-експозиційний план), а в другому — більш виправданим є домінування художньої підоснови майбутньої експозиції (сценарна концепція; розширена сюжетна структура, сценарій). Також потрібен диференційований підхід до підготовки експозиційного матеріалу та засобів декодування його знакового місту для експозицій, створених у різних стилях і жанрових формах з врахуванням широкого спектру функціональних і семантичних відмінностей музейних предметів (знаків і символів). Необхідною є і постановка циклу експериментальних музеєзнавчих досліджень з питань ефективності використання знаково-символічних засобів з метою виявлення закономірностей і правил побудови «мови музею» [1].

Експозиційна робота є немовби «перехрестям» усіх галузей діяльності музею. Вона не тільки служить основною базою для виховної і освітньої роботи музею, але й висуває свої вимоги до тематики наукових досліджень в галузі профільної дисципліни. Робота над експозицією значною мірою визначає тематику комплектування фондів і порядок вивчення музейних предметів, черговість

робіт з консервації й реставрації. Таким чином, робота над побудо-вою експозиції стимулює виконання музеєм його соціокультурних функцій. Проте основне завдання експозицій — здійснення функцій музейної комунікації, заснованої в першу чергу на зоровому сприйнятті експозиційних матеріалів, розміщених у певному просторі. Експозиційний план, що є підсумком наукової праці, отримує в експозиційному залі певну форму, підпорядковану змісту експозиції, проте зі своїми художньо-естетичними вимогами. Оскільки зміст і форма взаємопов'язані і нерозривні, архітектурно-художні рішення органічно входять до експозиційної роботи музею. У роботі над експозицією науковець входить в контакт з художником і працює в тісній співдружності з ним, причому ряд проблем вирішується спільно.

Питання інтерактивності експозицій XXI століття є найбільш дискусійним. Інтерактивність означає право відвідувача на прояв свободи та творчості у просторі музею. Вона не лише ставить проблеми, а й є стимулом для розвитку. Під музейною освітою слід розуміти розвиток людини — відвідувача музею: освіта його розуму, особистісних та духовних якостей, ціннісних відношень до світу, тобто придбання людиною свого образу. Музей прагне створити атмосферу, де освітній процес можливий і в нагоді. Так, наприклад, в Харківському історичному музеї, на базі стаціонарної експозиції з археології краю проходить захід «Таємниці археології», де всі охочі мають можливість влаштувати розкоп, знайти в ньому археологічні предмети, і, навіть спробувати їх ідентифікувати. Аудіо і відео матеріали сприяли слуховому сприйняттю побаченого; фільми, мультфільми і мультимедійні програми реконструювали історичні події, ознайомили з процесом розвитку людини і суспільства з найдавніших часів, виготовленням та використанням знарядь труда, фрагменти яких відвідувачі знаходили в даному розкопі.

Сьогодні відвідувачі хочуть бачити музей як «доброзичливий», по відношенню до них, простір. Привернути увагу аудиторії може, по-перше, створення оптимальних умов для проведення вільного часу людини в музеї: високий рівень комфорту, достаток та різноманітність в інформації, гарний стан будівлі музею, інтер'єрів, багаторазова зміна виставок (щоб уникнути вигуків «все бачили

багато разів»), високий рівень екскурсій з урахуванням психології і здатності сприймати інформацію різних вікових груп і т. д., а по-друге, розширення репертуару послуг, які пропонуються музеєм, створення проектів і програм, які будуть орієнтовані на різні цільові (фокусні) групи: музей у віртуальному та інтернет-просторі (можливості представлення музею у інтернет-мережі, організація зворотнього зв'язку з відвідувачами, віртуальні виставки і «віртуальний музей», проведення фірмових свят, театральних концертних заходів, музейних акцій на базі стаціонарних експозицій та виставок музею).

Таким чином, музейна експозиція — основна форма музейної комунікації, освітні і виховні цілі якої здійснюються шляхом демонстрації музейних предметів, організованих, пояснених і розміщених відповідно до розробленої музеєм наукової концепції і сучасних принципів архітектурно-художніх рішень. Загалом у нових музейних експозиціях реалізується поетична міфологія художнього образотворення, якій властиві метафоричність, асоціативність сприйняття, багатоплановість, естетична напруженість, яскрава видовищність, емоційна насиченість. Отже, музейна експозиційна творчість повернулася в мистецьке середовище, але вже на якісно новому витку розвитку — як самостійний і самодостатній вид синтетичного мистецтва. Відповідним чином змінюється і функціонування системи музейної комунікації. Очевидно, що образний тип експозиції як базисний елемент системи музейної комунікації зумовлює вибір оптимальних форм і засобів спілкування, визначає межі і характер соціокультурного впливу музеїв.

### Примітки

1. Беззубова О. В. Теория музейной коммуникации как модель современного образовательного процесса / О. В. Беззубова // Музей как объект философско-антропологического исследования [Электронный ресурс] / О. Беззубова. — Режим доступа: [www.antrjpologu.ru/ru/text/bezzubova/teory.html.sunp12\\_40.html](http://www.antrjpologu.ru/ru/text/bezzubova/teory.html.sunp12_40.html). — Заглавие с экрана.

2. Вайдахер Ф. Загальна музеологія / Ф. Вайдахер. — Львів : Літопис, 2005. — 632 с.
3. Козеллек Р. Минуле майбутнє : Про семантику історичного часу / Р. Козеллек ; пер. з нім. В. Швед. — К.: Дух і Літера, 2005. — 375 с.
4. Маркузон В. Ф. Семиотика и художественные проблемы предметно-пространственной среды / В. Ф. Маркузон // Эстетические проблемы дизайна. — М.: ВНИИТЭ, 1978. — С. 50–58.
5. Місія та можливості музею на сучасному етапі : Всеукраїнська наукова конференція до Міжнародного дня музеїв (Харків, 25 травня 2007 р.). Доповіді та матеріали. — Харків : Золоті сторінки, 2008. — 104 с.
6. Музеї на межі тисячоліть : минуле, сьогодення, перспективи (Зб. тез доповідей та повідомлень Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-літтю від дня заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького). — Дніпропетровськ: Вересень, 1999. — 177 с.

## Музейні колекції етнографічної кераміки як джерело керамологічних студій 60-х років ХХ століття

Становлення української культурної керамології відбувалося поступово, утвердження науки потребувало концептуальних праць і послідовників. Та не зважаючи на відсутність бази, наукова спільнота не залишала поза увагою давнє ремесло. Починаючи від 1950-х років, на загальнодержавному рівні впроваджувалися програми підтримки промислів та ремесел. На тлі героїко-патріотичного піднесення зростало виробництво глиняних виробів в різних осередках України. З 1960–1970-х років почали застосовувати нові форми роботи майстерень, заводів, цехів, на чолі яких стали професійні художники. Вони намагалися внести новаторства у виробничу сферу. І хоча всі події відбувалися під гаслом підтримки народних промислів, насправді, почався процес уніфікації особливостей гончарних осередків. На фоні вражаючих експериментів над народним мистецтвом, сформувалася ціла плеяда молодих науковців, які своїми працями утверджували «новаторства» чиновників. Та залишалися науковці, які у ті непрості часи розуміли, що жодна нація не матиме майбутнього, якщо достеменно не дослідить і не збереже своє минуле.

Наукові студії 1960-х років в Україні позначилися активним утвердженням культурної керамології. Не зважаючи на той факт, що означений термін не був в обігу, обсяг зацікавлень і звернень до кераміки та всього, що вона об'єднує, зростав. Особливо відзначилися наукові інституції Києва і Львова.

Найпопулярнішим джерелом для дослідження кераміки були, є і залишаться музейні та приватні збірки. Навіть в середині ХХ століття, коли на польові експедиції виділялися кошти, а у населення зберігалися автентичні речі, багато дослідників зверталися до тих фондових зібрань, які вже мали музеї України чи країни близького зарубіжжя. Експедиційна робота проводилася дійсними поціновувачами народної культури, серед них варто відмітити,

науковців-керамологів, які змогли назбирати унікальні артефакти гончарного виробництва: Катерину Матейко та Юрія Лашука. Їхні звіти містять цікаві спостереження, наукові висновки та величезну кількість ілюстративного та описового матеріалів. Тим науковцям, яким пощастило працювати в Національному архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства (Опішне, Полтавщина), вдалося ознайомилися із цінними надбаннями корифеїв. У фондах систематизовані не тільки документи, що підтверджують високий рівень наукових досліджень, а й раритетні рукописи, фотоматеріали, дбайливо зібрані у польових експедиціях і до цього часу невідомі науковій спільноті. Велика кількість робіт, віднайдених під час наукових подорожей Україною, була передана на зберігання до Державного музею українського народного декоративного мистецтва (Київ), Державного музею народної архітектури та побуту в Україні (Київ) та Українського державного музею етнографії та художнього промислу (Львів). Так сталося історично, що найцінніші і найцікавіші предмети народного вжитку, і кераміка у їх числі, були передані на зберігання до провідних музеїв Санкт-Петербургу (Російський етнографічний музей) та Москви (Історичний музей Росії), адже тогочасна пропаганда утверджувала великоросійські звичаї на всій території колишнього СРСР [2, с. 10]. Всі дослідники народного мистецтва повинні були опиратися на етнографічні колекції столиці та регіонів, обов'язково оперувати працями марксизму-ленінізму, партійної ідеології і т. п. Не зважаючи на своєрідні установки, «у 1960-ті роки приватне збиральництво активізувалося... більшість колекціонерів... цікавила українська народна кераміка» [2, с. 9]. До того ж кожен науковець зміг зібрати унікальні персональні колекції (доля багатой матеріальної та наукової спадщини українських керамологів на сьогодні не досліджена, відсутні відомості про колекції кераміки, лише окремі з них були передані після смерті дослідників спадкоємцями до музеїв України чи приватних зібрань).

Із середини 1940-х по 1960-ті роки наповнення музейних колекцій кераміки відбувалося кількома шляхами: подаровані під час експедицій науковим співробітникам та придбані у майстрів [1, с. 55]. До фондосховищ потрапляли також роботи, виготовлені майстра-



ми на замовлення окремими музеями.

Зауважу, що середина ХХ століття для українського музейного товариства стала переломною: відбувалися об'єднання музеїв, реорганізація нових на базі існуючих та створення нових об'єктів; музейні працівники долучаються до наукової роботи, вони стають членами Спілки художників та Художнього фонду, художніх рад, відділів раднаргоспу, інститутів, фабрик, будинків творчості [3, с. 34–35].

Окрім поповнення фондів, вони виконували провідну роль у сфері популяризації діяльності музеїв, а також ідеологічно-спрямованих поглядів тогочасної влади. Та не зважаючи на відверту зангажованість всіх публікацій 1960-х років, основний зміст досліджень — народне мистецтво — потрапляв на сторінки друкованих видань.

Свої здобутки музейники, дослідники кераміки могли оприлюднити в друкованих органах наукових інститутів та музеїв: «Народна творчість та етнографія», «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства», «Декоративное искусство СССР» і т. п., у збірниках конференцій, семінарів, на шпальтах газет і журналів. Їхні публікації стали своєрідним підтвердженням нової ролі музеїв у науковому просторі тогочасної України, адже музеї тепер «почали розглядати не лише як місце для зберігання й експонування старожитностей і мистецтва, а й як елітарний замкнений простір, де відбувається активне культурно-духовне життя» [2, с. 19].

Кінець 1960-х років став вінцем тогочасного наукового поступу: з'явилися кандидати і доктор мистецтвознавства, які зосередили свої пошуки і зацікавлення на теренах керамології. Було подано до захисту низку праць: Олеся Данченко «Народна кераміка середньої Наддніпрянщини (Історичний розвиток та локальні особливості)», Київ; Олександр Тищенко «Древнерусская и украинская керамика X–XVII вв. (Особенности и принципы декорирования)», Київ; Василь Щербак «Сучасна українська майоліка (тенденції розвитку та локальні особливості)», Київ; Юрій Лащук «Українська народна кераміка XIX–XX ст.», Львів. Згодом, вони всі вийшли (за винятком докторської роботи Ю. П. Лащука) у вигляді монографій.

Матеріали дисертацій підготовлені на основі польових досліджень та етнографічних збірок провідних музеїв України та Росії, в яких зберігалися найбільші на той час колекції української кераміки:

Державний музей народного декоративного мистецтва УРСР;  
Державний історичний музей УРСР;

Дніпропетровський державний історичний музей;

Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини;

Ленінградський музей етнографії народів СРСР;

Львівський музей етнографії та художнього промислу;

Львівського музею українського мистецтва (Авт. — 1951 року останні два музеї були об'єднані);

Переяслав-Хмельницький історичний музей;

Полтавський історико-краєзнавчий музей і т. д.

(Авт. — Назви установ подані із текстової частини дисертацій дослідників кераміки, які існували на час написання наукової роботи в період з 1950–1969 рр.).

На жаль, у наступні роки зменшиться не тільки кількість статей, а й кількість захищених дисертацій, монографій, публікацій з проблем керамології. Один із факторів, як на мою думку, це політика планування та проведення наукових досліджень: після завершення однієї планової теми, науковець був змушений міняти тему зацікавлення, наприклад, керамолог Катерина Матейко, яка активно друкувалася і досліджувала гончарство України багато років і була фахівцем високого рівня, знала українське і любила кераміку, із кінця 50-х років ХХ століття, переключилася на вивчення народного одягу. Статті Олександра Тищенка перепрофілювалися з мистецтвознавчих на хіміко-технологічні і т. д. До речі, подібний підхід до комплексного вивчення одного напрямку не вітається і сьогодні. Лише окремі науковці продовжили вивчати кераміку і оприлюднювати свої статті після завершення роботи над основними працями протягом життя, це Юрій Пилипович Лащук, Олесь Степанівна Данченко, Ірина Валер'янівна Сакович.

Як не прикро визнавати, але лише в кінці ХХ століття наукова спільнота зверне увагу на недосліджений пласт гончарської спадщини України. Після заснування Національного музею-заповід-

ника українського гончарства в Опішному керамологія переживає своєрідний науковий РЕНЕСАНС. Молоді дослідники кераміки повернулися не тільки до першоджерел (відновлення експедиційної роботи, яка майже зупинилася у 1980-х роках), а й підняли на нові вершини здобутки попередників. По новому поглянули на промисел, на глиняні вироби і все що їх оточує. Сподіваюсь, що ті, неопрацьовані матеріали, які до цього часу зберігаються в архівах інститутів, музеїв у приватних колекціях, нарешті вийдуть на широкий загал і стануть підтвердженням глибинної історії українського народу, його візитівкою на світовій науковій арені.

### Примітки

1. Івашків Г. Основні етапи формування збірки народної кераміки в музеї етнографії та художнього промислу / Галина Івашків // Український керамологічний журнал. — № 2-4, 2003. — С. 44-59
2. Пошивайло О. Музейний ландшафт гончарської України / Олесь Пошивайло // Український керамологічний журнал. — № 2-4, 2003. — С. 5-24.
3. Фіголь Д. І. Український державний музей етнографії та художнього промислу — важливий центр дослідження та популяризації культури та побуту українського народу. Тези доповідей наукової конференції, присвяченої 25-річчю возз'єднання Західноукраїнських земель з УРСР, «Народна культура Західних областей України за роки Радянської влади» (7-8 грудня 1964р.) // Український державний музей етнографії та художнього промислу». — Львів, 1964. — С. 34-35.

## Проблеми експонування обрядового глиняного посуду в сучасній музейній практиці

Однією з найчисельніших категорій експонованих предметів у музеях України є керамічні вироби, зокрема, глиняний посуд. Значний інтерес науковців і не тільки, викликає посуд у природному для нього середовищі: в хатах біля печей, і на припічках, на полицях, мисниках, лавах і під ними. Нині традиції використання глиняного посуду в культурі харчування українців забулися, відтак широкий загал має змогу ознайомитися з його вжитковою функцією на старих зображеннях (картини, фото), кіно, музейній експозиції. Остання, на нашу думку, найбільш реалістично ілюструє нашу минувшину. Оскільки в сьогоденні глиняний посуд — це здебільшого музейна річ, вкотре наголосимо на тому, що нині існують проблеми не лише музейного атрибутування, але й експонування глиняного посуду, як вжиткового так і посуду «особливого ґатунку» — ритуального призначення. Чи —не найперша цьому завада —відсутність уніфікованого термінологічного апарату і широкого розповсюдження набутоків сучасної керамологічної науки.

Глиняний посуд у часи його використання українцями (в даному контексті обмежимося хронологічним періодом від другої половини XIX – до першої половини XX століття) окрім повсякдення, застосовувався для здійснення обрядів під час календарних, релігійних та родинних свят. Цей посуд відрізняється від буденного часом і способом використання, в деяких випадках — формами, декором чи окремими його елементами. Іноді це дуже цікаві і незвичні для споглядання вироби, що неодмінно викликають питання «що це» і «для чого»? Таким, який дійсно привертає увагу глядача і зумовлює наступний діалог з музейним співробітником, виокремленим об'єктом музейних експозицій обрядовий глиняний посуд донині не став. Це спричинено тим, що по-перше, як елемент традиційно-побутової культури українців, він не вивчався окремішньо від неї. По-друге, обрядовий глиняний посуд як музейний

предмет досі не відносять (на мою думку, не заслужено) до групи «унікальних експонатів». Цьому головною причиною є нерозуміння музейниками-експозиціонерами (принаймні, більшістю) значущості таких виробів не лише в експозиції, але і в фондових колекціях загалом. Це в свою чергу пов'язано з тим, що в другій половині XIX – першій половині XX століття, під час потрапляння посудин до музеїв, досить часто не зазначалося про їхнє функціональне призначення у відповідній документації. До того ж, донині збереглася лише частина інвентарних книг українських музеїв, що велися до 1941 року. З 1950-х років, часу початку нових активних поповнень колекцій кераміки, обрядового посуду виготовлялося з кожним роком менше. А той, що «імітував» обрядовий (наприклад, куманці, зооморфні, орнітоморфні та антропоморфні вироби), втратив обрядову функцію.

Про обрядовість того чи іншого виробу можна дізнатися здебільшого з публікацій останньої третини XIX – першої третини XX століття. В науковій літературі про «обрядовий» глиняний посуд не так і багато згадок. Одним з перших про один з різновидів цього посуду — «рюмки-трійчатки» («тройчатки и бублик» (три рюмки вместе)) згадав Лев Соколовський у праці «Гончары в Купянском уезде в 1880 году», перераховуючи типи місцевих глиняних виробів» [4, с. 48].

Етнограф Микола Сумцов у праці «Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии)» (1902) звернув увагу на «весільні графіни з левами» й «рюмки-трійчатки» [6, с. 35]. Перші в каталозі етнографічної виставки названо «предметами весільного ритуалу, підсвічниками-левами [1, с. 56–57].

1929 року в статті «Глечик з хрестиком: (Етюд з циклу «Чернігівське гончарство»)» керамолог Євгенія Спаська зазначила про відсутність наукових праць стосовно сакральної ролі глиняного посуду. Незважаючи на те, що глиняний посуд разом з піччю (вогнем) та стравою (хлібом, кашею, сиром, медом, маком) відіграв певну роль у всіх ритуалах, пов'язаних з життям людини. Зокрема, дослідницею згадано обрядові «горщики з кашею» — бабі од породіллі. Також ті, що розбивають: на хрестинах, а черепки вики-

дають у город, що б гарбузи родили; на Наума, коли дитину починали вчити; коли дитина хворіла або погано росла; на порозі клуні, коли хто вмирав — що б довго не журитися; на весілля. Згадано й нові горщики, що купувалися на кутю та узвар що року; на чарування; посні горщики на весілля; різний посуд, що дарувався родичами Молодій на Великдень, на нове хазяйство; миски на принос — на панахиди, «писані з обох боків»; спеціальні поставці на кутю, на сир; баньки та глечики на святу воду; глечик з «лихтариками» на мед до колива та ін. [5, с. 141].

Того ж року Лідія Шульгіна в статті «Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі» згадала, що на Різдво кутю на покуті ставили у великих «поставцях», які, нагадуючи глибоку миску, належали до фігурного посуду. Здебільшого були з полив'яними, гарно розписаними покришками, що мали «примхливі вуха». Поставці, як і «миски для приносу», розписували із зовнішнього боку. Всередині здебільшого «писали побілкую хреста». Орнамент поставців, зважаючи на їхній розмір, здебільшого бував рясним та чільним [7, с. 152]. У невеликого розміру «поставцях на сир» у Бубнівці святили сир. Великодним посудом, який спеціально виготовляли в Бубнівці були «пейсахові тарілкі». Вони «бувають не дуже великі, плиткі і мають брижастий край, розписують їх скромніше від звичайних мисок» [7, с. 152]. Саме брижасті краї виділяють ці вироби від мисок.

Підсумком згаданих праць про окремі аспекти використання глиняного посуду в обрядах стали дані, згруповані в розділі «Предмети гончарного виробництва в традиційно-побутовій культурі українців» монографії керамолога Олесья Пошивайла «Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна» (1993 рік) [2, с. 258–266]. Хоча дослідник не виокремив умовної групи глиняного посуду «обрядовий».

Більшість із різновидів вищеназваних обрядових глиняних виробів не лише не представлені в музейних експозиціях, але й не виокремлені у фондових музейних зібраннях. Віднайти їх у картотеках надзвичайно складно. Їх виокремлення з-поміж численних керамологічних колекцій — справа майбутнього. Для цього важливо мати не лише описи, але й зображення таких виробів. Зокрема

в статтях, присвячених гончарству Бубнівки, містяться фотографії місцевих «поставців» і «мисок на принос», що дозволяє атрибутувати подібні посудини.

Наведу кілька прикладів стосовно «обрядових» глиняних посудин із зазначенням музею в якому вони зберігаються. Знахідка унікального підписаного (напис засвідчує, що виріб виготовлено 1923 року Мусієм Гавриловичем Можчілем) глиняного глечика — «перепійця» з Постав-Мук (Полтавщина) викликала появу на світ кількох статей автора [8, 9, 10]. Згідно свідчень його власниці Явдохи Курило, цей глечик було виготовлено спеціально для весільного обряду, «передавався він по жіночій лінії і відбув п'ять весіль. У молоді пекли шишки, найбільшу з них клали на перепієць. Горлишко широке, щоб велика шишка була ота. І старший боярин од молодого должен украсти. Найскоріше, саму шишку із перепійця, а буває, хто вспіє й те вхватить. Так вони тоді — війна между ними, викуп іде. Перепієць, так як чи пропили чи шось отаке» [8]. Поставмукський перепієць орнаментований значно багатше, ніж звичайний місцевий посуд. Вінця цього глечика особливої форми — фігурні, потовщені, розхилені назовні і значно ширші за пук посудини. Це пов'язано з їх призначенням — на них клали обрядове весільне печиво — шишку (калач) (в Слобожанщині її називали «хліб-перепієць»). Вуха посудини утворене двома переплетеними валиками. Переплетене вухо виробу може бути пов'язане із символікою поєднання двох родів, може означати хрест. До речі, його передавали один одному навхрест.

Ще один відомий мені глиняний глечик-перепієць, який теж зберігається у фондівій колекції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, також середнього розміру. Тулуб кулястої форми, денце копитцеподібне, шийка довга, вінця потовщені з глибокою, трикутноподібної форми пипкою. Вуха так само виготовлено з двох переплетених валиків. Виріб покрито зеленою поливою. На мою думку, цей також унікальний виріб, що використовувався під час весільного обряду, міг би з успіхом експонуватися і неодмінно викликав би зацікавленість візитерів музею.

В 2015 році вдалося віднайти та атрибутувати унікальний обрядовий виріб — «рюмки-трійчатки» в Харківському історичному музеї. Цегляні весільні потрійні чарки, зліплені між собою пустим обідком. У всі три рюмки наливали горілки, а весільний гість всі їх випивав із однієї. У книгах надходжень музею вони значаться під номером КС-503 як «подсвечник тройной». Будь-які інші дані відсутні. В результаті візуального і дотикового аналізу було з'ясовано, що цей виріб складається з трьох чарочок, об'єднаних пустотилим обідком («бубликом»), що стоять на трьох ніжках, в яких зроблено ненаскрізні проколи. У цільний виріб ці частини з'єднані шляхом зліплення. В денцях чарок проколені отвори, що входять у бублик таким чином, що рідина, налита в одну чарочку, наповнює всі три. Зовні і з середини виріб не ретельно политий поливою зеленувато-болотного відтінку, що свідчить про додавання в неї для забарвлення окису міді. Розміри виробу: загальна висота — 8,5 см; висота чарочок — 4 см, висота бублика — 1,5, діаметр бублика — 10 см, діаметр краю вінець чарочок — 4,5 см. Вага — 272 грамів. Рідини (води) вміщується рівно 0,1 л. Під час проведення робочого експерименту було з'ясовано, що наливаючи рідину в одну чарочку, вона рівномірно розподіляючись у нижньому пустотилому колі, заповнювала всі три чарочки одночасно. Як і було зазначено Миколою Сумцовим, дійсно можна випити налиту в три чарочки рідину з однієї. Лишень потрібно було не розхлюпуючи піднести «рюмки-трійчатки» до рота і обережно випити їх вміст. Тобто, накладаючи опис М. Сумцова на експонат, можна з великою долею вірогідності стверджувати, що досліджуваний виріб — саме «рюмки-трійчатки» [11].

У фондах Російського етнографічного музею зберігається єдина точно відома миска для поминального обряду («миска на коливо» з Опішного (Полтавщина)), що відрізняється від інших мисок осередку лише наявністю намальованого православного хреста, домінуючого в композиції [3, с. 343].

В цілому ж, у якості основних висновків що до даного дослідження, необхідно відмітити наступне: перед експонуванням обрядового посуду в музеях, спершу необхідно виокремити його серед багаточисельних предметів з глини. Значно полегшить виконання



цього завдання звернення за допомогою до фахівців-керамологів. Використовуючи публікації вчених, наявну інформацію в музейній документації, матеріали польових експедицій необхідно зібрати максимум інформації про роль того чи іншого експонату в обряді. Лише в такому разі кожен предмет матиме науково обґрунтовану «легенду», що неодмінно підвищує привабливість таких виробів для відвідувачів.

Наступне питання — яким чином експонувати обрядовий посуд. Якщо такого посуду кілька одиниць, доречно присвятити йому навіть окрему вітрину стаціонарної виставки. Але, як правило, колекції окремих музеїв містять лише поодинокі екземпляри обрядових виробів. В такому разі їх необхідно виставляти або в контексті гончарської продукції окремого гончарного осередку чи регіону, або в канві висвітлення обряду, в якому вони використовувалися. Переконана, що серед інших глиняних виробів, обрядовим доцільно надавати центральне місце, або ж виокремлювати їх серед інших якимось іншим чином. Важливими будуть і теоретичні матеріали, подані у вигляді лаконічних конкретних текстів біля експонату. Враховуючи успішний світовий музейний досвід, бажаючи активувати культурно-освітній потенціал українських музеїв різного профілю, пропоную розглядати обрядовий глиняний посуд не лише як музейний предмет, але і як інструмент якісної, доступної та різнопланової музейної інформації. Впровадження таких глиняних виробів у експозицію дозволяє не лише покращити показники науково-експозиційної діяльності, але й активізувати увагу відвідувачів до стаціонарних виставок.

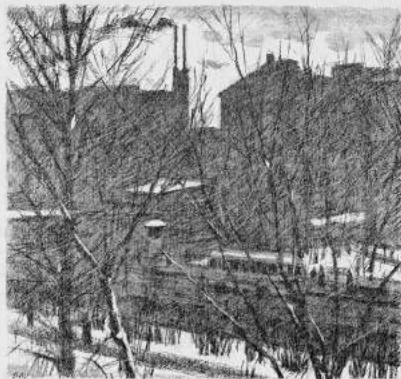
### Примітки

1. Каталог виставки XII-го археологического съезда (в Харькове). Этнографический отдел. — Харьков: Паровая типография и литография М. Зильберберг и с-вья, 1902. — 139 с. Добавление 8 с.
2. Пошивайло О. М. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна / О. М. Пошивайло. — К.: Молодь, 1993. — 408 с.

3. Опішнянська мальована миска другої половини XIX – початку XX століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі) [альбом]. / авт.-упоряд Олесь Пошивайло. — Опішне: Українське Народознавство, 2010. — 625 с.
4. Соколовский Л. Гончары в Купянском уезде в 1880 году / Л. Соколовский // Труды комиссии по исследованию кустарных промыслов Харьковской губернии. — Харьков: типография Губернского правления, 1883. — Вып. II. — С. 33–57.
5. Спаська Е. Глечик з хрестиком: (Етюд з циклу «Чернігівське гончарство») / Е. Спаська // Матеріали до етнології й антропології. — Львів: [з друкарні наукового товариства імені Шевченка] — 1929. — Т. XXI–XXII. — Ч. I. — С. 35–41: іл.
6. Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) профессора Н. Ф. Сумцова. // Сборник Харьковского Историко-филологического общества. Т. 13. / Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда. Т. II. — Харьков: Типо-Литография «Печатное дело», 1902. — 57 с.
7. Шульгіна Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі / Л. Шульгіна // Матеріали до етнології. — К. : Всеукраїнська академія наук, 1929. — Т. 2. — С. 111–200.
8. Щербань О. Глиняний перепієць у весільному обряді українців / О. Щербань // Чумацький шлях. — 2008. — № 5. — С. 30.
9. Щербань О. Глечик, що «відбув» п'ять весіль / О. Щербань // Зоря Полтавщини. — 2007. — 23 лютого. — С. 6.
10. Щербань О. Глиняний посуд у весільній обрядовості Полтавщини / О. Щербань / Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. 27–28 серпня 2008 р. — Харків: АТОС, 2008. — С. 105–110.

11. Щербань О. Унікальний слобожанський глиняний виріб / О. Щербань // Доповідь на Міжнародній науковій конференції «Дев'ятнадцять Слобожанські читання» (20–24 квітня 2015 р., Харків).

**Експозиційний досвід  
та перспективи розвитку  
вузівських музеїв Харківщини**



*Міський пейзаж (1950-і)*

## **До 210-річчя фармацевтичної освіти: експонати Музею історії фармації України**

Започаткування вищої фармацевтичної освіти на Харківщині сягає 1805 р., коли було відкрито Харківський імператорський університет. У цьому ж році Вчена рада медичного факультету отримала право проводити іспити на одержання фармацевтичного звання та присвоєння за їх результатами ступенів гезеля (аптекаряського помічника), провізора та аптекаря. У 1812 р. на базі хімічної лабораторії університету було відкрито фармацевтичну лабораторію, завдяки чому студенти мали можливість отримувати знання з фармації, фармакогнозії, судово-медичного аналізу та фізіологічної хімії.

Протягом 1812–1815 рр. лабораторією завідував її засновник М. П. Болгаревський, один з найкращих молодих науковців університету (викладав фармацію). Вже у 1813 р. для лабораторії було придбано майже на 100 карбованців різноманітних інструментів та посібників. Лабораторія отримувала меценатські дарунки, так, у 1814 р. для неї було замовлено залізну відбивну піч. В дарунок від почесного наглядача училищ Брянського повіту Мальцова лабораторія дістала кришталевий та скляний посуд для проведення дослідів, вартість якого складала 63 карбованці сріблом. Великий внесок у матеріально-технічний розвиток лабораторії зробив професор Є. С. Гордієнко.

За статутом Харківського університету в 1837 р. було відкрито кафедру лікарського речовинослів'я, фармації та лікарської словесності (в 1859 р. її було поділено на кафедру фармації та фармакогнозії і кафедру фармакології).

З 1860 р. в лабораторії активно проводилися заняття з аналізу мінеральних та органічних речовин, фармацевтичної хімії, токсикологічні дослідження, а з 1865 р. лабораторія використовувалася для викладання фізіологічної хімії студентам-медикам. Деякі з них під керівництвом викладачів займалися науковими дослідженнями

в галузі судової хімії.

З середини 1880-х років у лабораторії регулярно стали проводитися заняття з фармації та фармакогнозії для студентів медичного факультету, було значно розширено програму практичних занять фармацевтів, які слухали лекції для отримання звання провізора.

На 1903 р. фармацевтична лабораторія мала свою бібліотеку, в якій було 346 томів книг, 1029 різноманітних приладів, гербарій, фармакогностичну колекцію, чотири колекції мікроскопічних препаратів, дві мінералогічні колекції і дві колекції фармацевтичних препаратів. У 1908 р. майно лабораторії оцінювалося в 11269 карбованців.

Високий професійний рівень викладання фармацевтичних дисциплін у першій половині XIX ст. був досягнутий завдяки видатним ученим, які працювали в університеті, насамперед, це стосується професорів Ф. І. Гізе, Є. С. Гордієнка, Я. М. Громова, Г. Г. Корритарі.

Починаючи з 1860-х років значне місце в навчальному процесі посідали практичні і лабораторні заняття. В цей час прилади й препарати фармацевтичної лабораторії стали частіше використовуватися, в тому числі, для демонстрації дослідів на лекціях медичного факультету.

Для практичних занять з фармації та фармакогнозії відводилося по одній годині на тиждень. При цьому студенти поділялись на групи в 25 чоловік, кожна з яких працювала у визначений час, оскільки навчальна кімната лабораторії за площею була досить невеликою.

У 1883 р. були видані нові «Правила испытанія медицинских, ветеринарных и фармацевтических чиновников», за якими для отримання звання аптекарського помічника та провізора необхідно було прослухати дворічний теоретичний курс лекцій зі спеціальних дисциплін і скласти державний іспит. Така система підготовки фармацевтів існувала до 1920 р.

До сьогодні збереглися унікальні експонати, що висвітлюють історію фармацевтичної освіти у XIX – на початок XX ст., серед яких особовий фонд першого ректора Харківського фармацевтичного інституту, професора М. О. Валяшка; фармацевтичний посуд XIX ст.; фотографії перших професорів і студентів-фармацевтів; і навіть частина гербарію фармацевтичної лабораторії.

Іменний фонд Миколи Валяшка створено завдяки сину видатного науковця та фундатора фармацевтичної освіти — Олексія Миколайовича Валяшка, який передав до музею цілий ряд документів, що належали його батькові.

У фонді представлені, в першу чергу, діловодна документація та документи особового характеру. Крім того, до нього входять деякі публікації з наукового доробку М. О. Валяшка та його фотографії [1].

До діловодної документації належать, передусім, документи, пов'язані з науковою та навчальною діяльністю М. О. Валяшка в Харківському імператорському університеті. Серед них картки з обліку кадрів, інструкції що до закордонних відряджень та звіти про них, рапорт до фізико-математичного факультету Харківського імператорського університету з пропозиціями що до покращення системи викладання фармацевтичних наук та інші.

Ці документи дають дослідникові змогу детального вивчення періоду життя вченого, пов'язаного з Харківським університетом.

Друге місце в іменному фонді М. О. Валяшка за кількісним показником займають документи особового походження, в першу чергу, автобіографії вченого, написані для надання до відділів кадрів навчальних закладів, в яких він працював. Усі варіанти автобіографії написані досить розгорнуто, їх об'єм коливається від 6 до 8 сторінок. Серед них є як надруковані на друкарській машинці, так і написані власноруч.

Характерною рисою автобіографій є те, що в них особа автора знаходиться в центрі розповіді. Автобіографії становлять особливу цінність, оскільки в них багато таких деталей громадського життя й життя автора, яких ми не можемо зустріти в інших джерелах. Ось чому при відсутності автобіографій багато дечого в житті тієї або іншої варті уваги особи нам не завжди ясно.

Крім автобіографій М. О. Валяшка, до представлених в його фонді особових документів належать спогади сучасників про його життя та діяльність. Це спогади сестри Миколи Овксентійовича та його колеги провізора Дубінки. У цих джерелах більше, ніж в інших, міститься інформації про особисті стосунки, а також про різноманітні сфери суспільного буття.

Іменний фонд М. О. Валяшка Музею історії фармації України є досить репрезентативним, і вже став основою для ґрунтовного дослідження біографії видатного науковця, яким стала кандидатська дисертація Володимира Фесенка, захищена у 2014 р. [6].

На увагу заслуговують унікальні ваги, розміщені в першому експозиційному залі музею, на яких працював Микола Валяшко. Ці ваги могли зважувати до сьомого знаку після коми, тобто, як кажуть, «з точністю фармацевта». Для порівняння відзначимо, що сучасні електронні ваги можуть зважувати що найбільше до четвертого знаку після коми.

В експозиції музею розташовано також кілька фотографій перших професорів і студентів-фармацевтів, серед яких, в основному, знімки студентів-провізорів для випускних альбомів (зокрема, світлини випусків 1908 та 1912 років), а також колективні знімки викладачів та завідувачів кафедр.

До одиниць зберігання, що висвітлюють діяльність фармацевтичної лабораторії, належить аптечний посуд та частина гербарію, що збереглася з дорадянських часів. Посуд, датований ХІХ ст., дійшов до нас завдяки професорам університету, які передали його в дарунок музею з власних колекцій. Частина гербарію фармацевтичної лабораторії тривалий час зберігалася на кафедрі фармакогнозії НФаУ, а у 2011 р. керівництво кафедри передало її до музею.

Загалом, в фондах Музею історії фармації України представлено понад 50 одиниць зберігання, що відображають історію розвитку фармацевтичної освіти в місті Харкові в дорадянський період. Безперечно, всі вони пов'язані з діяльністю викладачів та співробітників медичного факультету Харківського імператорського університету, його спеціалізованих кафедр та лабораторій. І це свічить про сталість наукових та освітніх традицій в фармацевтичній освіті нашого міста, яка веде свій родовід від найстрашного університету України, відкритого у 1805 р. в місті Харкові.



## Примітки

1. Музей історії фармації України. — Ф. 1. Валяшко М. О. Од. зб. 1.
2. Валяшко М. О. До 140-річчя з дня народження: Бібліогр. покажч. — Харків, 2011. — 48 с.
3. Історія Національного фармацевтичного університету: люди, події, факти / За заг. ред. В. П. Черниха. — Харків, 2005. — 624 с.
4. Історія фармації України / Р. В. Богатирьова, Ю. П. Спіженко, В. П. Черних та ін. — Харків, 1999. — 799 с.
5. Медицинский факультет Харьковского университета за первые сто лет его существования (1805–1905). — Харьков, 1906. — 471 с.
6. Фесенко В. Ю. Життя та науково-педагогічна діяльність професора М. О. Валяшка (1871–1955 рр.): автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.07 / В. Ю. Фесенко. — Харків, 2014. — 21 с.

## **Виртуальная экспозиция — неотъемлемая часть современного музея**

Стремительное развитие компьютерных технологий открывает новые возможности, и эти возможности уже активно используются в различных сферах деятельности человека. Информационное пространство и средства коммуникации призваны на благо культуры и духовного развития, а главное, упрощают диалог между культурными ценностями и зрителем. Глобальная информационная сеть стала незаменимой частью культурной жизни, в общем, и учреждений культуры, в частности. Музеи Украины стараются не отставать от этого процесса, но здесь, как и везде, есть свои подводные камни.

Одной из главных проблем современности в музейном деле является пережитки советского восприятия музея как объекта, не столько просветительского, а сколько хранящего, комплектующего и изучающего коллекции [5, с. 127–128]. Поэтому мы должны вносить что-то новое, экспериментировать с иными подходами подачи культурной информации посетителю. Этой новацией и являются виртуальные экспозиции.

Так как мы живем в эпоху Интернет, основная масса молодежи, и не только, значительную часть времени проводит во всемирной паутине. И периодически задают в поисковик вопросы рода: «Куда сходить?», «Что посмотреть?». А тут наш выход — виртуальная экспозиция. При правильной подаче информации и способностью заинтересовать пользователя в интернете, можно считать, что результат будет предопределен. Многие захотят увидеть те или иные предметы вживую, а если еще и пообещать вовлечь посетителя в какой-либо процесс, что-то потрогать, что-то сделать своими руками, то это гарантированный фурор. То есть, виртуальная экспозиция непосредственная реклама нашего музея.

Многие скажут, что сравнивать музейные экспонаты с виртуальными картинками бессмысленно. В какой-то мере, они и пра-

вы, предмет — предметом, а картинка — картинкой, но раньше мы и книги читали только бумажные. И здесь все же будет раскол на сторонников живой экспозиции и виртуальной, но мы должны удовлетворить требования и тех, и других. Сторонников живой экспозиции мы должны еще больше заинтересовать и завлечь, а сторонников виртуальной — дать возможность получить тот же эффект, что и от непосредственного посещения музея.

Согласитесь, что сейчас не каждый находит время и возможность прийти в музей, а посетить глобальную сеть, как минимум несколько раз в день — это проще простого. Плюс к этому еще то, что виртуальным способом посетитель может побывать и в тех частях музея, которые для обычного посетителя не всегда доступны, речь идет о фондовых помещениях, особых кладовых и т. д. Практичность виртуальных экспозиций зависит и от возможности более подробно остановиться на любом заинтересовавшем Вас объекте. Каждый предмет можно приблизить, увеличить, повернуть, узнать более подробную о нем информацию, посмотреть аналогии, публикации и т. д. Эти новые методы экспозиции рассчитаны на разного рода посетителей и их индивидуальные интересы, что не всегда удается отобразить экскурсоводом. К тому же таким способом можно и детей приучать к культурной жизни, путешествуя с ними по экспозиционным залам музеев, вместо банальных компьютерных игр.

Важно также отметить, что не стоит путать пресс-релизы, электронные каталоги, альбомы с виртуальными экспозициями. И так, давайте уточним, что подразумевается под словом «экспозиция». На мой взгляд, более точным является определение Анны Борисовны Закс в Российской Музейной Энциклопедии: «Музейная экспозиция — целенаправленная, научно-обоснованная демонстрация музейных предметов, связанных единством содержания, композиционно организованных, откомментированных, технически и художественно оформленных, в совокупности создающих специфический (музейный) образ природных, общественных или культурных явлений и процессов» [4, с. 283–284]. Теперь это определение следует синтезировать с виртуальностью. Что же касается виртуального окружения, то его можно определить, как вза-

имодействие человека с обработанным компьютером трехмерным пространством. Виртуальное окружение помещает посетителя во внутрь информационные пространства.

Следуя в ногу со временем, мы сталкиваемся с новой парадигмой взаимодействия человека с компьютером [1, с. 195]. В музейной сфере это отображается на электронных публикациях. Лев Яковлевич Ноль в своей книге «Информационные технологии в деятельности музея», под электронной публикацией предлагает понимать совокупность данных: текст, статические и движущиеся изображения, звук, записанных в цифровой форме на машинном носителе или в памяти компьютера и предназначенных для восприятия человеком с помощью аппаратных и программных средств [3, с. 173].

Я полагаю, что такие электронные публикации музейных экспозиций, могут считаться виртуальными и должны распространяться в цифровом формате.

Об актуальности внедрения компьютерных технологий, не только в музейную, но и во все сферы жизни человечества сказано немало. Но какой бы усовершенствованной не была техника и программное обеспечение, которыми, так уж и быть, мы постараемся обеспечить наши музеи, без подходящих специалистов это все останется невостребованным [2, с. 9]. Нынешнее положение наших музеев, в этой области, находится на начальном уровне. Подтверждением этому — единицы качественных проектов виртуальных экспозиций.

Создание виртуальных экспозиций — это тяжелый, требующий много усилий и специальных знаний, труд, но в современном мире — это неотъемлемая составляющая успешной выставки. Поэтому, музейные работники должны быть специалистами широкого профиля, владеющие и умеющие подать информацию не только напрямую посетителю, но и через виртуальную адаптацию. Данную проблему можно решить созданием многоуровневой системы непрерывного образования [6, с. 8]. Эта система должна начинаться с подготовки студентов к условиям работы в музее XXI века, которая будет основываться на использовании новейших информационных технологий. А продолжаться переподготовкой

уже работающих специалистов на тех же основах, дополняя возможности обмена опытом как среди отечественных музеев, так и зарубежных с помощью специальных курсов, тренингов, семинаров, стажировок и т. д.

И еще одной, наверное, самой болезненной причиной, отставания наших музеев, является отсутствие инициативы и желания развиваться в новой, незнакомой области. Но я надеюсь, что это все поправимо и, в скором времени, мы сможем выйти на новый уровень, что поможет удовлетворять потребности наших посетителей не только реальных, но и виртуальных. Так как виртуальные экспозиции рассчитаны на привлечения широких масс к нашему культурному наследию, а это наша главная задача.

### **Примечания**

1. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. — М.: Blackwell, 2000. — 608 с.
2. Ноль Л. Я. Информационные технологии в образовательных программах для музейных специалистов / Л. Я. Ноль // Музей и современные технологии: Материал Всероссийских научных конференций. Томск, 20–23 мая 2003 г., 20–24 сентября 2004 г., 19–22 ноября 2005 г. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 2006. — С. 8–7.
3. Ноль Л. Я. Информационные технологии в деятельности музея: Учебное пособие / Л. Я. Ноль. — М.: РГГУ, 2007. — 204 с.
4. Российская музейная энциклопедия. Т. 1. — М.: Прогресс, Рипол классик, 2001. — 416 с.
5. Рутинський М. Й. Музеєзнавство: навч. посіб. / М. Й. Рутинський, О. В. Стецюк. — К.: Знання, 2008. — 428 с.
6. Сотникова С. И. Музеология: современные подходы в подготовке специалиста / С. И. Сотникова // Музей и современные технологии: Материал Всероссийских научных конференций. Томск, 20–23 мая 2003 г., 20–24 сентября 2004 г., 19–22 ноября 2005 г. — Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2006. — С. 3–8.

**Нове «передвижництво»: виставкова діяльність  
Етнографічного музею «слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича  
НТУ «ХПІ» (з досвіду роботи)**

Не секрет: у будь-якому музеї життя вирує переважно не в основній експозиції, а у виставкових залах. Чому — пояснювати, мабуть, не треба. І Етнографічний музей «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХПІ», створений близько 20-ти років тому, у цьому відношенні не виняток. Проте у нього є певна відмінність від інших музеїв: його виставки проходять не тільки і не стільки у рідних стінах, скільки в інших приміщеннях.

Сталося це через те, що більшість виставок — результат міських краєзнавчих конкурсів, отже інтерес до них виявляється як мінімум загальноміським, а по суті — загальноукраїнським і загальнолюдським.

У попередніх статтях ми вже аналізували виставкову роботу музею «Слобожанські скарби» [7–10, 12, 14,15, 17, 21, 22], про наші виставки було чимало радіопередач, телевізійних сюжетів та матеріалів у пресі [2–4, 6, 16, 23, 24, 26, 28–30], аналізували цю нашу діяльність і студенти у доповідях на наукових конференціях [18], тому хотілося б зупинитися лише на останніх виставкових проєктах.

Наприкінці 2000-х рр. ми зі студентами ХПІ почали ретельну фотофіксацію та відеозйомку старих харківських двориків. Чому саме двориків? Міські дворики, особливо старі, — реальність, яка стрімко зникає — і у фізичному, і у метафізичному сенсі. Двір перестає бути середовищем, де люди живуть: відзначають свята (зокрема, 9 травня), події у родинному житті (весілля, поминки), гуляють із дітьми, влаштовують дворові концерти, вистави. Та у сучасному дворі й місця для культурного простору зазвичай вже нема: скрізь гаражі, льохи, сарайчики, прибудови. А старі терасочки, веранди, дерев`яні сходи, двері столітньої давності (усі — неповторні!) або зовсім нищаться, або модернізуються до невпізнанності.

Тому й виникла 7–8 років тому ідея зафіксувати хоча б на фото, відео та засобами образотворчого мистецтва втаємничену красу старого Харкова, яка відкривається лише «посвяченим» — тим, хто дійсно любить своє місто і для кого Пам'ять — не пусте слово.

У певному сенсі підсумковою стала виставка «Харківські дворики — forever!», що пройшла з 17 по 27 березня 2015 р. у Харківській муніципальній галереї — «культовому» місці Харкова [20]. Протягом 2010–2012 років Етнографічний музей «Слобожанські скарби» провів серед студентів 4 міські краєзнавчі конкурси «Харківські дворики», у яких узяло участь понад 300 представників різних ВНЗ. У виставках за результатами конкурсів, що проходили у Харківському художньому музеї, Пархомівському художньому музеї ім. П. Ф. Луньова, Харківському будинку актора, Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, Харківському національному педагогічному університеті ім. Г. Сковороди, Національному юридичному університеті ім. Ярослава Мудрого, Національному технічному університеті «Харківський політехнічний інститут», Харківському національному університеті міського господарства ім. О. М. Бекетова, Харківському національному автодорожньому університеті, Харківському національному університеті радіоелектроніки, Харківському національному університеті будівництва та архітектури, Народній українській академії, Харківському національному технічному університеті сільського господарства ім. П. Василенка, Харківській державній академії дизайну та мистецтв, у Соломоновому університеті, Харківському художньому училищі, харківській художній школі № 1 ім. І. Репіна та в інших закладах культури і освіти.

У виставках, крім студентів, брали участь і професійні художники та фотографи. І на виставці у Муніципальній галереї, крім робіт творчої молоді (Олега Станичнова, Наталі Попової, Михайла Проценка, Олександри Лиманської, Кирила Чоботова, Віри Устянської, Ігоря Хомутова, Ярослава Радченка, Андрія Ключнікова, Тетяни Томаш, Олени Кузьменко, Тетяни Шендрик, Андрія Мельничука та багатьох інших) також демонструвалися картини і фото відомих майстрів: Володимира Оглобліна, Святослава Вовчука, Романа Агасяна, Геннадія Кавтарадзе,

Олександра Шило, Олександра Лисенка, Леоніда Золотарьова, Лесі Каменної, Вікторії Люфутан, Анатолія Головіна, Віри Шашкової та деяких інших.

Що цікаво, жодна з виставок не була повтором — навіть тоді, коли до складу її входили роботи з попередньої виставки (хоча, як правило, склад творів що разу був різним). Інша композиція, інший інтер'єр породжували інші культурологічні сенси і інше естетичне сприйняття. Наприклад, у Арт-підвалі Муніципальної галереї цегляна фактура стін і стелі та фізична «андеграундність» приміщення виявилися найадекватнішим експозиційним простором саме для виставки про реальність, яка відходить на маргінес, а деякі «двориківські» фото наче продовжувалися щербатими стінами (ще й з графіті!) Арт-підвалу, який сам знаходиться у дворі, де у 1961 році на лавочці міг сидіти з гітарою мало кому тоді відомий Булат Окуджава.

Зазвичай усі наші виставки супроводжувалися певними культурологічними акціями. Під час роботи виставки у Муніципальній галереї не тільки відбувалися екскурсії-подорожі по експозиції, але й був проведений «Фестиваль актуальної пам'яті». Назва його симптоматична. Адже пам'ять буває активною і пасивною. І більшість інформації ми зберігаємо саме у пасиві — так влаштована наша свідомість. Коли треба, з пасиву необхідне «вискакує» в актив, але для цього потрібен зовнішній або внутрішній поштовх. Саме таким поштовхом для актуалізації у свідомості харків'ян не тільки нашої історії, але й певних етичних та естетичних цінностей і став «Фестиваль актуальної пам'яті». У його межах пройшли «Вечір дворової пісні» (з презентацією книги відомого барда Володимира Васильєва «А можно я спою? Из истории клубов авторской песни в г. Харькове»), «Вечір пам'яті поета і барда Льва Болдова» (непересічної постаті у культурному житті Харкова 2000-х років; його поезії у виставкових експозиціях «Харківських двориків» завжди були вагомими акцентами; активну участь у цій акції, як і у попередній, узяли члени Клубу пісенної поезії ім. Ю. Візбора), вечір «Одно-класники. Поетичний діалог: Ірина Легонькова і Михайло Красиков» (його домінантною темою була тема пам'яті — історичної (суспільної) та особистої; у вечорі взяла участь відома поетеса



Ніна Супруненко, яка прочитала вірш про харківські дворики, народжений після відвідання нашої виставки «Літературні дворики Харкова» у Харківському літературному музеї). Відбулися також такі фестивальні акції як культурологічні дискусії «Чи можна і треба врятувати старий Харків?» (за участю відомих архітекторів Володимира Новгородова, Володимира Лопатька, Інни Акмен та інших), «Харківські дворики: з минулого — у майбутнє» (за участю архітекторів Данила Штангеева та Олександра Калугіна, лауреата Державної премії України у галузі архітектури) [1].

Проект «Харківські дворики» залишається відкритим: попереду і нові художньо-документальні рецепції та дослідження, і нові виставки.

У 2013 р. до 70-річчя визволення України від німецько-фашистських загарбників наш музей разом із Академією військово-історичних наук і козацтва Генерального штабу Слобожанського козачого війська та профспілковим комітетом студентів НТУ «ХПІ» провів серед студентів-політехників краєзнавчий конкурс «Пам'ятники військової слави: 1941–1945» [5, 11]. Виставка експонувалася у читальній залі кафедри етики, естетики та історії культури НТУ «ХПІ». Студенти і дорослі учасники виставки (переважно співробітники Політеху) намагалися розповісти не тільки про загальновідомі пам'ятники, але й про менш відомі, однак такі, які вирізняються естетичною небанальністю і концептуальною новизною (наприклад, пам'ятник матері й удові у Слов'янську) та нагадують про такі події, про які забувати не можна.

Утім, історія спорудження пам'ятників — це переважно історія держави, і лише зрідка — тієї чи іншої громади. Нашому ж музею, оскільки він є етнографічним, ближча культурно-антропологічна проблематика. Саме тому протягом осені 2014 р. — весни 2015 р. був проведений міський краєзнавчий конкурс «1941–1945: Фотоісторія у родинному альбомі», учасникам якого треба було знайти зроблену саме у цей час домашню фотографію когось із рідних та розповісти історію і цієї світлини, і того, хто на ній зображений. Як завжди, наш студентський конкурс зацікавив і дорослих харків'ян, і на виставці, що відкрилася 6 травня 2015 р., напередодні 70-річчя Перемоги, у Науково-технічній бібліотеці НТУ «ХПІ»,

було представлено близько 60 фотографій і розповідей як про ветеранів війни, так і про тих, хто був вивезений на примусові роботи до Німеччини, а також про людей, які у той час були ще дітьми. Учасниками виставки стали переважно студенти та співробітники НТУ «ХПІ», ХНУРЕ, ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, ХНАДУ [13, 19, 25]. 8 червня 2015 р. однойменна виставка відкрилася у Харківському історичному музеї і демонструвалася там до початку вересня [27], з вересня її побачили студенти та співробітники ХНАДУ, пізніше вона потрапить до ХНУ імені В. Н. Каразіна та інших навчальних закладів та бібліотек міста. Про актуальність цього проекту дуже добре написала студентка ХНУРЕ Ганна Сергієнко: «Що відчувала моя прабабуся Поліна в той час, коли відпускала свого чоловіка на війну? Зараз, коли історія повторюється і нас знову торкнулася війна, я можу зрозуміти її почуття. Адже, проїжджаючи повз блокпости, я відчувала що сь подібне: коли ти хоч раз бачив, як посміхається жива людина, що , напевно, заслуговує на тривале, сповнене сенсом життя, дуже важко усвідомлювати, що наразі її присутність тут, навпроти тебе, а то й на цьому світі, — хитка. Бо завтра цю людину можуть відправити у гарячу точку, або відбудеться атака на блокпост». Хочеться навести ще кілька уривків з роботи Ганни з пронизливою назвою «Відлуння війни досягає сучасності»: «Чи знаєте ви, що час можна побачити? Подивіться на ці світлини, зроблені сільським фотографом у сорокових роках ХХ ст. Бачите цей жовтувато-сірий наліт часу? Ці «візерунки» на зображеннях — дрібні крапочки, залишені від людського дотику? Хто ці люди? Яку історію життя вони хочуть нам розповісти?

Наші герої прийшли в цей світ 1911 року, що б бути щасливими, кохати один одного, радіти сімейному затишку, сміху дітей... Але що підготувала їм доля?

Їх звали Петро Іванович та Поліна Данилівна Личмани. Усе життя вони прожили в затишному радгоспі «Айдар» Марківського району, що на Луганщині. <...> Він повернувся з війни аж у 48-му, маючи звання старшини. Виявилось, що його затримали для відновлення виробництва. Під час війни стало в нагоді його професійне вміння — доглядати техніку. Але ремонтувати доводилося

вже бойові машини. Через такий хист його не відразу відпустили додому — державі були потрібні фахівці для відродження мирного життя. Він не приніс нагород, лише прихопив як трофеї хворі суглоби та національну гідність. Поліна Данилівна, турботлива вчителька дитячого садка, забула про ніжність і обіймала свого чоловіка, стискаючи, немов лещатами. Бабуся вела свою жіночу війну вдома: з відчаєм, хворобами двох дітей, голодом, моральним виснаженням, самотністю, — зі всім тим, що «дарує» нам слово з гірким присмаком «війна».

Можливо, мій прадідусь не вбив жодного фашиста, а моя прабабуся не працювала на передовій, але я знаю точно, що головна їхня боротьба — це зберігати кохання й вірність, усвідомлювати своє сімейне щастя, робити світ кращим та залишатися людьми. Війна — це страшна та смертельна гра, у яку затягнули людей без пояснень правил. Але дідусь та бабуся боролися з життєвими труднощами інстинктивно, бо знали, що колись на світ з'явиться моя матір, потім я... Вони насправді винайшли машину часу, бо усвідомлювали, що щастя — причинно-наслідкове явище, і те, чого вони досягнуть в своєму житті, пронесеться відголосом у нашому».

З травня 2015 р. по травень 2016 р. музей разом із Академією військово-історичних наук і козацтва, профкомом студентів НТУ «ХПІ», Асоціацією випускників, викладачів та друзів ХНУ імені В. Н. Каразіна, ХНАДУ, Центром краєзнавства ім. академіка П. Т. Тронька при ХНУ імені В. Н. Каразіна та низкою інших інституцій проводять новий міський студентський краєзнавчий конкурс «Минуле у родинному вимірі: історія одного трикутника». Учасникам пропонується знайти у себе вдома лист з фронту (1941–1945 рр.) та написати до нього коментар нащадка.

Як бачимо, усі виставкові проекти нашого музею об'єднує тема Пам'яті. Нічого дивного: будь-який музей — місце матеріалізованої пам'яті. Доки нам є про що (і кого) пам'ятати, доти ми люди.

## Примітки

1. Беляева А. «Еще больше было спето...» / А. Беляева // Proart. — 2015. — № 27. — С. 12.
2. Буряковская Т. Беззащитная красота харьковских дворигов / Т. Буряковская // Время. — 2011. — 9 июня. — С. 7.
3. Буряковская Т. В гостях у «Харьковских дворигов» / Т. Буряковская // Время. — 2012. — 18 января. — С. 7.
4. Буряковская Т. Музей-город:[Интервью з М. Красиковым] / Т. Буряковская // Время. — 2013. — 15 января.
5. Грибинюк Д. Проект «Незабутне. Пам'ятники військової слави 1941–1945» Етнографічного музею «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХПІ» / Д. Грибинюк // Україна і світ: гуманітарно-технічна еліта та соціальний прогрес: тези доп. Міжнар. наук.-теоретич. конф. студентів та аспірантів. Харків, 7–8 квіт. 2015 р.: У трьох частинах. Ч. 1. — Х., 2015. — С. 11–13.
6. Гудзь І. Що пам'ятають «літературні дворики» Харкова? / І. Гудзь // Слобідський край. — 2012. — 3 березня. — С. 12.
7. Красиков М. М. «Коли місто впритул до серця» (Інноваційний та інтерактивний потенціал краєзнавчої виставки) / М. М. Красиков // Вісімнадцяті Сумцовські читання: зб. матеріалів наук. конф. «Музей як соціокультурний інститут в умовах інформаційного суспільства»... 18 квіт. 2012 р. — Х., 2012. — С. 100–104.
8. Красиков М. М. Музей і місто: проблема діалогу (з досвіду роботи Етнографічного музею «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХПІ») / М. М. Красиков // Universitates. Наука та просвіта. Наук.-попул. що кварталний журн. — 2015. — № 1. — С. 76–79.

9. Красиков М. М. Музейні акції у місті: евристичні можливості (з досвіду роботи Етнографічного музею «Слобожанські скарби» імені Г. Хоткевича НТУ «ХП») / М. М. Красиков // Дев'ятнадцяті Сумцовські читання: зб. матеріалів Всеукр. наук. конф. «Музей як соціокультурний інститут в умовах інформаційного суспільства» (проводиться в рамках ХІХ Сумцовських читань). 18 квіт. 2013 р. — Х., 2013. — С. 32–39.
10. Красиков М. М. Музей у місті та місто в музеї: імперативи ХХІ століття. (З досвіду роботи Етнографічного музею «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХП») / М. М. Красиков // «Луньовські читання». Матеріали наук.-практ. семінарів (2010–2014 рр.). — Х., 2015. — С. 114–123.
11. Красиков М. М. Незабутнє / М. М. Красиков // Вісник Національного технічного університету «ХП»: зб. наук. пр. Сер. «Актуальні проблеми розвитку українського суспільства». — 2014. — № 63 (1105). — С. 13–15.
12. Красиков М. М. 15 років Етнографічному музею «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХП» / М. М. Красиков // Вісник НТУ «ХП»: зб. наук. пр. Сер. «Актуальні проблеми розвитку українського суспільства». — 2013. — № 6 (980). — С. 10–15.
13. Красиков М. М. «1941–1945: фотоісторія у родинному альбомі» / М. М. Красиков // Політехнік. — 2015. — 28 травня. — (№ 9–10).
14. Красиков М. М. Урбаника как сфера университетской педагогики / М. М. Красиков // Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти: зб. наук. пр. / за ред. Л. Л. Тovaжнянського. — Вип. 27 (31) : в 3-х ч. — Ч. 3. — Х., 2010. — С. 116–124.
15. Красиков М. М. «Харківські дворики»: з історії проекту / М. М. Красиков // Праці пам'яткознавців: ювілейна зб. наук. ст. з пам'яткоохоронної роботи. — Х., 2014. — Вип. 3, ч. 2. — С. 136–147.

16. Лігостаєва С. Харківські дворики нагадують про знаменитих земляків / С. Лігостаєва // [Електронний ресурс] — [http://www.ukrinform.ua/ukr/news/harkivski\\_dvoriki\\_nagaduyut\\_pro\\_znamenitih\\_zemlyakiv\\_1733162](http://www.ukrinform.ua/ukr/news/harkivski_dvoriki_nagaduyut_pro_znamenitih_zemlyakiv_1733162)
17. Лисянський М. Український модерн у харківських двориках / М. Лисянський // Слобідський край. — 2012. — 17 січня. — С. 8.
18. Малютина О. Как сохранить наше культурное наследие?: (О краеведческой деятельности этнографического музея «Слобожанські скарби» им. Г. Хоткевича) / О. Малютина // Україна і світ: гуманітарно-технічна еліта та соціальний прогрес: матеріали міжнар. наук.-теоретич. конф. студентів та аспірантів. 21–22 квітня 2010 р. — Х., 2010. — С. 17, 23.
19. Мельник З. Фотоісторія в родинному альбомі / З. Мельник // Політехнік. — 2015. — 14 травня (№8).
20. Мельник З. «Харківські дворики — forever!» / З. Мельник // Політехнік. — 2015. — 25 березня. (№ 3).
21. Михайлов К. «Харківські дворики» у Пархомівці / К. Михайлов // Слобідський край. — 2011. — 30 червня. — С. 10.
22. Михайлов К. Путешествие «Харьковских двориков» / К. Михайлов // Главное. — 2011. — 2 июля. — С. 5.
23. Мнішек І. Про харківські дворики — з душею / І. Мнішек // Слобідський край. — 2011. — 21 травня. — С. 15.
24. Можейко И. Чтобы не потерять / И. Можейко // Харьковские известия. — 2010. — 21 января.
25. Патлань К. Змиритись, але не забути / К. Патлань // Політехнік. — 2015. — 28 травня. (№ 9–10).
26. Соколинская А. Харьковские дворики: история любви / А. Соколинская // Caduceus: деловой журнал. — 2012. — № 1–2. — С. 44–49.
27. Спасская Н. История, преломленная через призму семьи / Н. Спасская // Время. — 2015. — 12 июня.

28. Хусточка М. «Харьковские дворики» — из настоящего в будущее» / М. Хусточка // Одна Родина. — 2011. — 30 мая. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://odnarodyna.com.ua/content/harkovskie-dvoriki-iz-nastoyashchego-v-budushchee>
29. Юр'єва І. Відкривачі таємниць харківських двориків / І. Юр'єва // Слобідський край. — 2011. — 25 січня. — С. 10.
30. Яшина Т. Харьковские дворики / Т. Яшина // Губерния. — 2011. — Июль. — С. 38.

## **Досвід використання програмного забезпечення «Хронозум» у виставковій діяльності Музею історії ХНУ імені В. Н. Каразіна**

Для європейських музеїв, які оснащені передовими мультимедійними та інформаційними технологіями, традиційним явищем стало створення поряд з постійною експозицією віртуального музейного простору, що сприяє процесу комунікації між відвідувачами та експонатами. Крім впровадження інтерактивних зон, мультимедійних систем та інформаційних кіосків безпосередньо у приміщеннях, музеї використовують інтернет-простір для збільшення своєї аудиторії. Можливість прийти до музею і подивитися на представлені там колекції у потенційного відвідувача не завжди, проте майже в кожного в наявності комп'ютер з доступом до Інтернету, і якщо з його допомогою можна працювати, спілкуватися з друзями, дивитися фільми і читати книги, то чому не зробити можливими відвідування музею?

Завдяки інформатизації суспільства, появі нових гаджетів та мобільних додатків кожен відвідувач може, не виходячи з дому, проглянути представлені в музеї колекції, подивитися, як виглядає той чи інший експонат, отримати історичну довідку [5]. Як результат, сьогодні майже кожний заклад освіти та культури має власний сайт або сторінку в соціальних мережах. Університетські музеї не є виключенням. Так, Музей історії ХНУ імені В. Н. Каразіна (далі — Музей) має у своєму розпорядженні власний сайт та сторінки в соціальних мережах (Вконтакті та Facebook), які використовуються для презентації своєї діяльності та зворотного спілкування з відвідувачами. Завдяки цьому фізичний візит відвідувачів перетворюється в нову, інтерактивну взаємодію останніх з експонатами, а Музей залишається доступним он-лайн незалежно від часу та місця перебування людини [1].

Однією з форм роботи Музею історії ХНУ імені В. Н. Каразіна є створення тимчасових виставок, присвячених університетським науковцям та окремим сторінкам з історії Харківського універси-



тету. За один навчальний рік співробітники Музею мають змогу підготувати до п'яти виставок, які доступні для університетської спільноти, гостей освітнього закладу та харків'ян. Однак аналіз результатів виставкової діяльності, у тому числі підрахунки кількості гостей Музею, реконструкція типів відвідувачів, дозволили дійти висновку, що тимчасові виставкові заходи, незважаючи на інформаційну підтримку, не завжди привертають увагу громадськості. З метою розширення аудиторії співробітники Музею змінили стратегію розвитку та звернули увагу на такі відносно нові технології в музейній справі, як віртуальні виставки.

Прийнято вважати, що «музейна виставка, яка володіє в ідеалі повноцінною музейною специфікою і розрахована на різні терміни свого існування, є універсальною формою експозиційної діяльності» та визначається «як феномен музейної комунікації, що сприяє підвищенню суспільного інтересу до музейної культури» [2, с. 13]. Віртуальні виставки, що з'явилися на сайтах вітчизняних музеїв в останні роки ХХ століття, не можуть однозначно відповідати, в силу особливості простору і представлення музейних предметів, усталеному у вітчизняному музеєзнавстві поняттю. Від самого початку вони представляли собою електронні публікації експонатів та довідковий апарат, який складається з інформації про виставковий об'єкт. Тому часто науковці в музейній справі відмовляються прирівнювати віртуальні виставки до виставок на основі реальних музейних предметів. Згідно їхньої думки, не може йти мови про виставку, якщо відсутній реальний музейний предмет, а його віртуальний образ не здатний сформувати емоційно-чуттєві враження [3].

Проте, час показав, що віртуальні виставки існують, і в них є свої реальні відвідувачі, які схильні до екранного типу культури й віддають перевагу сприйняттю й засвоєнню інформації виключно віртуально. Різноманітні за тематикою, дизайнерським рішенням, що використовують багато засобів мультимедіа, віртуальні виставки успішно виконують окремі функції реальних виставок: функцію публікації музейних колекцій і науково-просвітницьку, хоча реальний музейний предмет у них відсутній, а є лише його електронна копія [6].

У 2014 році Музей історії ХНУ імені В. Н. Каразіна за підтримки Харківської обласної організації профспілки працівників освіти і науки України та Корпорації «Бісквіт-шоколад» до 210-річниці заснування Alma Mater організував студентський конкурс електронних виставок-презентацій «Харківський університет — місту, Україні, світу!». Метою конкурсу було не тільки долучення широкого студентського контингенту до університетських традицій та історії наукових пошуків у різних галузях знань, а також ознайомлення їх з музейними колекціями але й отримання для розповсюдження на сайті Музею кінцевих проектів — віртуальних виставок у різноманітних електронних форматах. До участі в конкурсі були прийняті 15 робіт від студентів вищих навчальних закладів м. Харкова. За результатами презентації журі обрало роботи-переможці. Слід відзначити, що студенти запропонували різні форми віртуальних виставок — відеоролик, віртуальний тур та електронні презентації в комп'ютерних програмах — Power point, Prezi та Chrono Zoom (далі — «Хронозум»). Кожна з цих віртуальних виставок мала свої переваги та наразі представлена на web-сайті, присвяченому ювілею Харківського університету. У подальшому планується розмістити їх на оновленому офіційному сайті Музею історії імені В. Н. Каразіна. Одночасно силами співробітників Музею було підготовлено ще кілька віртуальних виставок.

Зауважимо, що робота над віртуальною виставкою проходить в декілька етапів: створення концепції та сценарію, збір і підготовка матеріалу, тобто написання текстів, підбір ілюстрацій, аудіо-, відео матеріалу, створення художнього проекту (макету) та програмне забезпечення [7]. Звичайно, на потенційний інформаційний вплив ресурсу та його використання споживачем впливає вибір концепції (теми виставки та ідеї втілення). Водночас не менше значення має художньо-графічне оформлення та дизайн проекту. Тому одним із найважливіших завдань є вибір комп'ютерних технологій для створення виставки.

Виходячи з цього, Музей історії ХНУ імені В. Н. Каразіна пропонує ознайомитися з досвідом використання програмного забезпечення «Хронозум» у виставковій діяльності, зокрема для створення віртуальних виставок. Наразі в програмі «Хронозум»

працівниками Музею було розроблено виставку «Корифеї фізики Харківського університету», присвячену вченим-фізікам, наукові відкриття і роботи яких привнесли світову відомість Alma Mater, Харкову та Україні: О. І. Ахієзеру, А. К. Вальтеру, І. І. Залюбовському, Л. Д. Ландау, І. М. Ліфшицю, Г. А. Мілютіну, К. Д. Сінельникову, Л. В. Шубнікову [8].

Дані науковці в різні часи поєднували педагогічну роботу в Харківському університеті та наукову діяльність в Українському фізико-технічному інституті (УФТІ, нині ННЦ «ХФТІ»). Саме в Харкові найбільш яскраво розкрилися їхні видатні здібності вчених і педагогів, які їм дозволили їм отримати наукові результати світового значення і організувати надзвичайно сильні наукові школи. За ідеєю віртуальної виставки співробітники взяли відображення «харківського» періоду життя та наукової діяльності вчених-фізиків.

Біографічний характер виставки та хронологічний принцип її створення зумовили вибір формату демонстрації проекту. Для досягнення поставленої мети було обрано комплексне програмне забезпечення «Хронозум», призначене для створення, упорядкування, візуалізації та аналізу ілюстративно-хронологічних матеріалів, що дозволяє інтегрувати в єдине ціле різноманітні інформаційні джерела основ і хронологічних взаємозв'язків. Дана програма була розроблена командою Microsoft Research Connections, до якої входять науковці Каліфорнійського університету в Берклі та МДУ імені М. В. Ломоносова. Російською стороною бета-версія програми була презентована на конференції Асоціації «Історик та комп'ютер» в 2014 році. У повідомленні анонсувалося, що це унікальна візуалізована хронологія, яка дозволяє отримати наочне уявлення про всі історичні епохи і події від Великого Вибуху до наших днів. Розробники підкреслюють: «Завдяки логічному і систематизованому розподілу контенту відповідно до фіксованих часових шкалам користувачі Chrono Zoom можуть легко звести воедино всі накопичені людством знання про минуле, а також простежити взаємозв'язки між різними історичними подіями, тобто стати енциклопедією всесвітньої історії» [9].

Унікальність проекту Chrono Zoom полягає в тому, що він до-

зволяє охопити значні часові масиви, розтягнуті нароки, століття і навіть тисячоліття, і в той же час з мікроскопічною точністю дозволяє розглядати окремі епізоди людської історії. Завдяки зумованню (наближенню-видаленню зображення) користувач може подорожувати в часі і просторі, вплітаючи розрізнені події в єдину історичну канву. Програмне забезпечення «Хронозум» стало оновленою версією комп'ютерного продукту «ОСЗ Хронолайнер», очевидною перевагою якого є можливість візуального відображення дійсності. Хронологічна система побудована та реалізована на базі HTML5, що дозволяє інтегрувати в інтуїтивно зрозумілому інтерфейсі дані в різних форматах: текст, відео, аудіо, графіку, PDF-документи [9]. Все програмне забезпечення для Chrono Zoom є вільним: вихідні коди знаходяться у відкритому доступі, і будь-хто може їх модифікувати. Сутність програми полягає у створенні певної лінії часу з встановленими хронологічними межами та нанизуванням на неї окремих подій. Для оформлення кожної події надається, умовно кажучи, «віртуальна хмара», в яку завантажуються медіафайли.

Залишається відповісти на питання: «Яким чином музеї можуть створювати свої віртуальні виставки у «Хронозумах»?». Далі, на прикладі віртуальної виставки «Корифеї фізики Харківського університету», будуть показані етапи створення такої виставки. Для початку заходимо на офіційний сайт бета-версії «Хронозума» (програма продовжує удосконалюватися), реєструємося через дані свого облікового запису Microsoft або Google. Далі для створення лінії часу визначаємо хронологічні межі. У нашому випадку хронологічна лінія обмежувалася часом початку роботи в Харківському університеті лауреата Нобелівської премії Л. Д. Ландау та сьогоднішнім [8]. Для кожного з обраних вчених-фізиків була створена «віртуальна хмара» на певному місці лінії. «Віртуальна хмара» (далі — «хмара») представляє собою експозиційну поверхню на зразок стенд, лайтбокс або шафи для показу. У центрі кожної «хмари» розміщується центральний об'єкт, а по боках — додаткові експонати, які розкривають його сутність. Звісно, центральним об'єктом нашої виставки виступає постать вченого, що розкривалося через його портретне зображення та текст, в якому подаються

короткі біографічні дані, пов'язані з «харківським» періодом його життя (роки навчання або роботи в Харківському університеті і УФТІ, посада) [8].

До додаткових експонатів ми віднесли pdf-документи, електронні копії реальних експонатів, фотографії та відеофайли. Для кожного експонату створюються електронна картка з інформацією про файл, його характеристики (тип файлу, оригінал/копія, вихідні дані), додаткові тексти та список використаної літератури до нього. Так, у кожній картці до експонату про певного фізика відзначалися назва та тип файлу (фотографії, електронні документи, фотографії предметів і речей, пов'язаних з ученим), вихідні дані — фонди Музею історії, ресурси Інтернету [8]. Також картка містить список використаних джерел та додаткові тексти, в основному пояснення і спогади колег та учнів. Таким чином створюється уявлення про окремо взятого фізика, яке відображається в поєднанні інформації та візуального ряду. Таким чином через поєднання різних видів джерел — речових, писемних, зображальних та фонічних, забезпечується інваріативність інформації.

Перевагами використання програми для музейної виставки є уніфікація даних та можливість застосування on-line інтернет-ресурсів. При заповненні картки, за необхідності, через пошукову строку можна вийти до мережі Інтернет та додати вказані файли, при цьому інша інформація (назва, тип файлу, посилання на ресурс) заповнюється автоматично. На даний момент, єдиним недоліком проекту, який був нами відмічений, є втрата якості зображень, які завантажуються зі стаціонарного комп'ютера. Однак розробники обіцяють у подальшому вирішити це питання.

Відзначимо, що інтерес до віртуальної виставки «Корифеї фізики Харківського університету» з боку університетського співтовариства зумовив розробку нового віртуального проекту у програмі «Хронозум», присвяченого висвітленню історії Харківського університету з 1991 року по сьогоднішній день. У 2014 році було підготовлено видання «Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна: хроніка подій (1991–2014)» [10], в якому у хронологічному порядку представлена історія університету — основні події, важливі досягнення, нагороди та цікаві факти з університет-

ського життя. Для цілісного сприйняття матеріалу не вистачає візуальної складової, що дозволила б відтворити час, його специфіку. Тому наразі співробітниками Музею історії проводиться підготовчий процес — збір фото-, аудіо-, відеоматеріалу, консультації з факультетами що до можливого контенту та його художньо-графічного оформлення на сайті.

Підведемо підсумки. У сучасному світі явище віртуальних проєктів у виставковій діяльності, безумовно, необхідне і важливе. Суспільство розвивається, людина отримує нові можливості сприйняття інформації, і організації, які бажають донести цю інформацію до кінцевого споживача, повинні рахуватися з цим, створюючи нові форми демонстрації музейного матеріалу. Виходом із ситуації стало створення віртуальних виставок, які масово з'явилися на сайтах вітчизняних музеїв в останнє десятиліття. Відзначимо, що на якість виконання представлених презентацій впливають не тільки ідея та зміст, але й їхнє художньо-графічне оформлення та дизайн, що напряму пов'язані з вибором комп'ютерних технологій. Одним із засобів розробки віртуальної виставки є програмне забезпечення «Хронозум», яке дозволяє візуалізувати матеріал за допомогою файлів різних форматів, інваріантизувати інформацію та представити концепцію виставки в віртуальному просторі.

### Примітки

1. Лагутин А. Музейный менеджмент в постиндустриальном обществе / А. Лагутин // Журнал «Top-Manager». — 2001. — октябрь. — С. 93.
2. Мазний Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Е. А. Музейна виставка історія, проблеми, перспективи. — М.: б. и., 1997. — 211 с.
3. Возможности виртуальных экспозиций [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://ua-referat.com/%D0%9C%D0%BE%D0%B6%D0%B> Доступ — 14.06.2015.
4. Нуль Л. Я. Інформаційні технології в діяльності музеїв / Л. Я. Нуль // Довідник керівника установи культури. — 2004. — № 12. — С. 74–90.

5. Онлайн-коллекции, iBeson и дополненная реальность: как музеи используют новые технологии — Режим доступа: <https://te-st.ru/2015/05/20/museums-and>. Доступ — 14.05.2015.
6. Принципы «дополненной реальности» и «интерактивная реконструкция в музеях» — Режим доступа: <http://sias.ru/magazine/vypusk-6-2013/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiolo> Доступ — 03.04.2015.
7. Рекомендации по созданию интернет-выставок архивных документов/ Н. В. Глищинская, И. В. Караваев. — М.: Росархив, 2012. — 36 с.
8. Семь корифеев физики Харьковского университета. — Режим доступа: <http://www.chronozoom.com/okrasko/okras> Доступ — 26.01.2015.
9. Microsoft запустила бета-версию своей энциклопедии всемирной истории Chrono Zoom. — Режим доступа: <http://www.interface.ru/home.asp?artId=28465> Доступ. — 1.05. 2015.
10. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна: хроніка подій (1991–2014 рр.) / Уклад. і авт. передмови Б. П. Зайцев, В. Ю. Іващенко, та ін. — Х., 2015. — 91 с.

**«ЛандауЦентр»: сприймаємо науку по-новому**

У рамках запропонованого напрямку роботи нашої конференції «Проблеми психології сприйняття експозиції» хотілося би поділитися своїми міркуваннями стосовно діяльності новоформатного закладу «ЛандауЦентр», що був створений на базі Каразінського університету в січні 2014 року як унікальний майданчик інтерактивної науки і став певним прикладом для наслідування іншими вишами й науковими закладами нашої держави.

Навчальний центр «ЛандауЦентр» Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна є першим в Україні приуніверситетським центром інтелектуального дозвілля, де подання і сприйняття науки осмислюються не шаблонно, а з великою мірою свободи, бо насамперед цінується індивідуальність кожного відвідувача чи організатора виставки, їх креативна участь у просвітницькій діяльності та результат, що часто змінює ставлення до науки. Приміром, 24 листопада 2014 року до нас у центр завітали учнівські команди фінального етапу турніру юних фізиків зі Львова, Києва, Рівного, Сум, Харкова, Івано-Франківська та інших міст України. Після їхнього безпосереднього спілкування з експонатами «ЛандауЦентру» ми не лише зрозуміли, що наша наука багата на юних Ландау, а й укотре побачили, наскільки важливо кожній дитині власноруч провести експеримент і відчути себе частиною наукового простору, потрапити в який, виявляється, може будь-хто. Діти, котрі лише півгодини тому офіційно й поважно доповідали на засіданні, опинилися зовсім в іншому вимірі наукових знань: не словом, а ділом, не в теорії, а на практиці. І ніхто не підкаже. Бо є лише твій, власний варіант, який ти маєш обґрунтувати і захистити. Так, один із львівських учнів одразу ж провів для своїх однолітків майстер-клас на тему «Фігури Ліссажу» (власне, тема його доповіді на турнірі). На разі не маємо на меті подати наукову основу явища, проте варто підкреслити: у цієї дитини різко виріс рейтинг. Адже після його міні-лекції майже кожен відвідувач «намалював» власну



фігуру піском і попросив пояснити фізику саме його фігури.

Інший приклад. Співробітники «ЛандауЦентру» запропонували дітям провести експеримент за допомогою двох мотузок, на кінцях яких нав'язані петельки. Ці мотузки, перехрещуючись, одягаються на руки двом учасникам. Завдання — розплутатися, не виймаючи рук із петель. Дійство було пречудовим! Проте виконати завдання учні не змогли. На допомогу прийшли вчителі. І було дуже приємно, що вчителі знали правильну відповідь і допомогли учням розв'язати задачу. Уявляєте, скільки балів додали собі викладачі в очах дитячої аудиторії (та й, чесно кажучи, у нас самих), бо ж ми готові були тишком-нишком підказати вчителеві правильний варіант, аби той не підмочив власний авторитет.

Дійсно, методи інтерактивного навчання й виховання обговорюються в наукових колах досить активно. Можна сказати, з'явилася модна тенденція — аналіз інтерактивності явища чи предмета. У матеріалах до цієї теми інтерактивним музеєм або центром, як правило, називають технічно чи технологічно оснащені майданчики, де відбувається певний діалог між аудиторією й експозицією. У цьому контексті хотілося би згадати всесвітньо відомий Центр науки «Коперник» у Варшаві, де від дня його відкриття 2010 року й до сьогодні люди, аби потрапити в зал, годинами стоять у черзі. Жоден музей чи інший культурний заклад Варшави такими чергами похизуватися не може. Чому? Знову ж таки, винайдений новий формат, який вимагає іншої участі й іншого сприйняття.

У листопаді 2014 року делегація «ЛандауЦентру» в рамках програми створення Клубів молодих винахідників відвідала «Коперник» і на свої очі переконалася в неймовірній популярності інтерактивних експозицій і виставкових майданчиків. Ми спостерігали за тим, як на території «Коперника» проводяться екскурсії. Надзвичайне захоплення і в дорослих, і в дітей викликає саме безпосередня участь в експериментах і дослідях та необмежений час того ж «діалогу». Адже вся експозиція побудована за принципом: «Не бійся експериментувати власноруч! Прояви себе. Ти вартий того». У разі потреби кожен може попросити допомоги у співробітників центру, які постійно, але ненав'язливо знаходяться поруч. Окрім того, усі експонати пройшли тести на безпеку. Тож батькам із ма-

лими дітьми можна спокійно відпочивати, гратися й учитися одночасно.

На семінарах у «Копернику» науковці, популяризатори й подвижники науки говорили про те, що люди нової епохи потребують нових просторово-емоційних змін, де процес пізнання перетворюється на квест, гру, де результат лише передбачуваний, а не фіксований, він створюється, а не створений. Тому експозиції «Коперника» саме такі, новоформатні. Таким же ми відкрили й «ЛандауЦентр».

Із чого ж має складатися сучасна експозиція в центрі науки та як вона повинна впливати на аудиторію? Формування наукової експозиції — справа нелегка. Адже кожен експонат має стовідсотково демонструвати той чи інший закон, те чи інше наукове явище. Тому роботі майстра передує копітка й сумлінна робота вченого, бо той за необхідності зробить креслення, макет, які далі передадуться майстрові, а вже останній мусить обрати матеріали, з яких виготовиться експонат, способи його тестування на міцність і безпечність, а також долучити до роботи дизайнера, який зробить експонат естетично привабливим.

Зазвичай вибір експоната обґрунтовується запитамі відвідувачів, передовсім учителів та, безумовно, самих дітей. Бо навколо експоната відбуватиметься дійство, вистава, учасниками якої буде кожен, хто дозволить собі вийти за рамки традиційного розуміння пошуку рішення. Скажімо, стіл мозколомних іграшок став чи не найпопулярнішим експозиційним міні-майданчиком завдяки варіативності розв'язання завдань. Дорослі часом доволі довго й терпляче шукали той єдиний і вірний варіант складання якоїсь фігури, на відміну від дітей, які інтуїтивно утворювали потрібну фігуру, не витрачаючи на це жодної зайвої секунди. Адже їм треба було ще стільки всього зробити!

Або, наприклад, наприкінці 2014 року ми з дітьми займалися археологією. Наші колеги з Навчально-дослідної лабораторії Германо-Слов'янської археологічної експедиції принесли в «Ландау-Центр» ящик із різноманітними уламками глиняного посуду, якому було, до речі, понад півтори тисячі років, але це, можна сказати, був відхідний матеріал. Ми ж, побачивши це добро, вирішили ви-

користати його в нашій археологічній експозиції. Яким чином? Діти з того самого ящика вибирали собі найбільш «красивий», на їхню думку, уламок, власноруч за допомогою шуруповерту й під пильним наглядом співробітника «ЛандауЦентру» просвердлювали дірочку в уламку, протягали в неї нитку з мішковини, зав'язували її й одягали такий собі кулон на шию. У них це називалося «уламок удачі, якому півтори тисячі років». Гарний приклад інтерактивності! До того ж дійство зроблене фактично з нічого. Але скільки емоційності в момент отримання результату! І який виховний ефект: повага до історії в цілому, шанобливе ставлення до минулого свого народу й сподівання на вдачу, яку обов'язково принесе шматочок чийогось щастя.

Тож хотілося б укотре наголосити: не треба боятися експериментувати, варто уникати шаблонів і рухатися вперед. Бо найціннішим у нашій діяльності є сам процес творення, який, безумовно, є найкращим проявом свободи.

## **Особливості проведення екскурсій для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку в Музеї клубу юних моряків**

Музей Харківського дитячо-юнацького клубу моряків займає особливе місце серед шкільних музеїв Харківщини, проводячи активну виставкову та дослідницьку діяльність. Оточений в житловому мікрорайоні освітніми закладами, Музей клубу юних моряків є центром патріотичного виховання учнівської молоді. Серед відвідувачів музею чисельна кількість представників суспільних організацій, учнів освітніх та вихованців позашкільних закладів, ветеранів ВМФ. Але в останні роки намітилася тенденція відвідування музею дітьми дошкільного віку як у складі сімейних міні-груп так і у складі групових екскурсій [3]. Розуміючи, що дошкільнята та школярі молодшого шкільного віку мають певні особливості сприйняття музейних цінностей, ми розробили для дітей цієї вікової категорії екскурсії та музейні заходи, виходячи з досвіду залучення музейної педагогіки в міні-музеях, які інтегровані в навчально-виховний процес дошкільних закладів [4, 5, 6].

Які ж особливості дитячої психології необхідно враховувати, готуючись до роботи з дітьми 6-го та 7-го років життя? Виходячи з того, що сприйняття музейної інформації вимагає від дошкільників великого розумового і фізичного напруження при слабкості довільної уваги, швидкої стомлюваності, що заважає їм подовгу стояти біля музейної вітрини та розглядати велику кількість експонатів, вбирати все нові і нові відомості, необхідно дуже чітко знати, який час займе екскурсія, що планується їм показати і в якому обсязі. Тому під час першої половини екскурсії необхідно зробити більш насиченою за інформацією, тоді як у другу — треба вносити елементи гри, творчої роботи дітей або рухової розрядки. Остання може бути пов'язана безпосередньо з оглядом експоната, але може стати своєрідною паузою в екскурсії. Необхідно також обмежити кількість експонатів до семи-десяти, які детально будуть вивчатися дітьми під керівництвом екскурсовода під час екскурсії.

Готуючись до екскурсії з дошкільнятами, треба пам'ятати, що діти цього віку, не володіють здатністю до абстрактного мислення, але в той же час дуже сприйнятливі до конкретики і виявляють великий інтерес до детального розглядання предмета [9]. Затримуючись біля такого експонату науково-допоміжного фонду музею як модель бригу „Меркурій”, ми усвідомлюємо, що подібних предметів діти не могли спостерігати раніше в оточуючому середовищі і пояснювати деякі деталі зовнішнього вигляду необхідно спираючись на доступні для сприйняття дітей узагальнення. Так, біля моделі бригу ми звертаємо увагу на такі поняття як військово-морські традиції, сутність яких порівнюємо з важливістю дотримання правил поведінки в дошкільному закладі, виявляємо під час опитування кого в групі можна назвати сміливим, мужнім, готовим прийти на допомогу і підводимо до розуміння важливості таких традицій для моряків як любов до Батьківщини, впевненість у свої сили, в перемозі, рішучість, кмітливість, дружба, готовність підтримати товариша в важку хвилину, повага до командира, повага до української армії та флоту, вірність державному прапору України, вивчення історії військово-морського флоту. Дітям молодшого шкільного віку біля моделі „Бригу Меркурій” ми пропонуємо взяти участь у вирішенні евристичного завдання, пошуки відповіді на яку вимагає прояву кмітливості та уважності. Звертаючи увагу на наявність неточностей в конструкції моделі, яку створювали в судномодельному гуртку клубу в середині 1980-х років, ставиться завдання прослухати розповідь про героїчний бій бригу під час російсько-турецької війни у травні 1829 р. та дати відповідь про деталь, яка відсутня на моделі корабля і яка зіграла рішучу роль під час врятування екіпажем корабля, коли після героїчного бою супротивник переслідував понівечений у бою бриг. Відповідь на подібне питання вимагає від школярів молодшої школи не тільки уважно слухати розповідь, але й використовувати власний досвід, який вони могли отримати під час перебування на базі практичного плавання Харківського дитячо-юнацького клубу моряків на Журавлівському водоймищі у Гідропарку під час літньої практики.

Зважаючи на те, що у дошкільників та школярів молодшої школи зорова інформація розвинена більшою мірою, ніж у дорослих і збагачується дотиком предмета, а засвоєння нового відбувається через маніпулювання предметами [8], ми дозволяємо розглядати деякі предмети в руках та виконувати певні маніпуляції з ними. Так запрошуючи потримати в руках справжній зуб кита ми наближаємо дітлахів до розуміння необхідності охороняти природу та захищати від знищення деяких видів живих організмів та забруднення навколишнього середовища. Дозволяючи доторкнутися до ріжків якірної підводної міни та протитанкової міни ми надаємо можливість юним екскурсантам відчувати небезпеку та вражаючу силу зброї. Надаючи можливість підняти та одягнути на себе ізолюючий апарат індивідуального дихання для підводників, ми наближаємо до розуміння мужності та героїзму тих, хто, не розгубившись, зумів вижити під час аварій на підводних човнах. Так, закликаючи дитину самій маніпулювати предметами, витягувати закладену в них інформацію, ми наближаємо її до власних висновків і власного вибору.

Найбільш поширеною формою музейно-освітньої роботи з дошкільною та шкільною аудиторією є рольові ігри та екскурсії. Саме в грі діти краще зосереджуються і більше запам'ятовують, у них розвивається здатність уявного маніпулювання з предметами, пробуджується творче начало, розвивається уява [5]. Як зазначав Л. Виготський, «Підпорядковуючи поведінку усім відомим умовним правилам, гра вчить розумній і свідомій поведінці. Вона є першою школою думки для дитини...» [1, с. 127]. В музеї під час екскурсій з дошкільнятами ми використовуємо гру «Потяг вирушає до станції», де під станціями маються на увазі експозиції, тематичні тимчасові та стаціонарні виставки в III-му найпросторішому для гри експозиційному залі, де розміщено розділ «Бойові традиції військово-морського флоту». Так, під час екскурсії в цьому залі, «потяг» вирушає до таких станцій: «Лідер Харків», «Війна», «Бойові снаряди», «Виставки». Живий потяг, який у вигляді ланцюга, що утворюється з покладених на плечі рук дітей надає можливості організовано переміщатися залами музею, відвідувати експозиції, відпочивати в разі необхідності, коли вагончики в одну мить пере-

творюються на пташок, бджілок, метеликів, яким можна відпочити сівши прямо на м'які килими що устеляють зали музею. Після того, як дітлахи відвідали ці станції і дізналися про їх експонати, проводиться нова гра — «Знайди станцію». Діти або підходять до певних експозицій за сигналом, або, якщо кількість екскурсантів не дозволяє вільно переміщатися — показують рукою на необхідну експозицію (гра «Покажи станцію»). Під час таких ігор в якості сигналу ми використовуємо великий морський дзвін, що знаходиться в III експозиційному залі і який є не тільки цікавим музейним експонатом, але й об'єктом заохочення та мотивації уважно прослухати інформацію, та провести дослідницькі дії, зберігаючи дисципліну. На початку екскурсії, коли дітлахи потрапляють в перший інформаційний зал і спостерігають малий морський дзвін і у них виникає бажання доторкнутися до нього, екскурсовод сповіщає, про те що всі бажаючі зможуть вдарити в малий дзвін після того як пройдуть інструктаж про правила поводження з ним, а для тих, хто проявив себе як уважний та активний екскурсант, надається можливість відбити «склянки», вдаривши у великий морський дзвін та загадати бажання.

В екскурсійній роботі дошкільнятами і молодшими школярам є ефективним питально-відповідний метод, діалогова форма спілкування. Це обумовлено тим, що діти цього віку особливо схильні до спілкування. Питання, які їм задають не мають риторичного характеру і передбачають конкретну відповідь, яку діти дають іноді хором, іноді поодиночі. Відповідь можна оскаржити, з ним можна погодитися, але головне — стимулюється подальший хід бесіди. Перевагу слід віддавати не питанням на знання, хоча важливість таких очевидна, а тим, які вимагають роботи уяви, звернення до власного життєвого досвіду, а головне — спонукають до детального розглядання, спостереження, до відгадування змісту і значення того, що бачить дитина. Так під час спостереження за формою моряка задаються такі запитання: «чому форма моряка підводника чорного кольору?», «що означають три білі смужки на комірці матроса?», «чому на безкозирці матроса дві чорні стрічки?», «для чого вдаряють у дзвін на кораблі?», «чому гідрокостюм водолаза має такий великий розмір?» тощо.

В останні роки ми помітили, що в роботі з дошкільнятами та школярами молодшої школи позитивне значення відіграє використання музики, танців та співів під час екскурсії, що підвищує якість сприйняття історичних подій. Ми звернули увагу на результати експериментів психологів А. В. Запорожця та М. І. Лісіної, які під час занять з дітьми раннього віку включили слухання музичних звуків та емоційне спілкування дитини з дорослим, що надавало можливість дітям наслідувати експериментаторам і позитивно впливало на швидкість вироблення звуковисотної диференціювання. Вона була тим вище, чим активніше діти поведилися на заняттях. Статистично значимий коефіцієнт рангової кореляції вказує на особливо тісний зв'язок між швидкістю диференціювання і кількістю наслідувальних рухів дитини [2]. Таким чином, під час екскурсій ми стали використовувати такий прийом як прослуховування та співання пісень морської тематики. Особливо ефектним є прийом, який поєднує часткове прослуховування пісні та співання окремих куплетів, або приспіву. Так пісня «Варяг» особливо підходить для подібної роботи, коли разом діти молодшої школи співають перший куплет, інші куплети прослуховують, підспівуючи хором останні строки кожного куплету.

В екскурсійній роботі з дітьми дошкільного та молодшого шкільного віку можна використовувати безліч різних методів та прийомів роботи, але невід'ємною складовою такої роботи є патріотичне виховання, яке повинно простежуватися в кожній експозиції та виставці музею. Так біля експозицій, які розповідають про героїчні бої «Варяга», лідера ескадрених міноносців «Харків», брига «Меркурій» ми згадуємо про українських матросів, які своїм героїзмом примножили славу російського флоту та започаткували сторінки історії військово-морського флоту України.

### **Примітки**

1. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский. — М.: Педагогика, 1991. — 480 с.



2. Запорожец А. В., Лисина М. И. Психологические проблемы развития детского восприятия: / А. В. Запорожец, М. И. Лисина. — Электронная библиотека Московского психолого-педагогического университета. — Электрон. дані. — [М], 2014. — Режим доступу: <http://psychlib.ru/mgppu/ZRv-1966/ZRv-0031.htm>
3. Кудлай Л. К. Дошкільнята дитячого садку в Музеї клубу юних моряків / Л. К. Кудлай [Електронний ресурс]: офіц. сайт Харк. дитячо-юнацьк. клубу юних моряків. Електрон. дані. — [Х], 2015. Режим доступу: [http:// dkum.edu.kh.ua/robota\\_muzeju/novini\\_muzeju/](http://dkum.edu.kh.ua/robota_muzeju/novini_muzeju/)
4. Корнева Л. Приобщение детей к музейной культуре / Лариса Корнева. [Електронний ресурс]: офіц. Сайт Междунар. Образоват. портала. Електрон. дані. [М] 2013. Режим доступу: <http://www.maam.ru/detskijasad/-priobschenie-detei-k-muzeinoi-kulture.html>
5. Майструк О. Гра як засіб навчання і виховання дітей дошкільного віку [Електронний ресурс]: Режим доступу : [library.udpu.org.ua/ library\\_files/psuh\\_pedagog.../visnuk\\_16.pdf](http://library.udpu.org.ua/library_files/psuh_pedagog.../visnuk_16.pdf)
6. Музейна педагогіка [Електронний ресурс]: офіц. сайт дошк. навч. закл. № 3 м. Вінниця / ДНЗ № 3 м. Вінниця „Перлинка”. — Електрон. дані. — [Вінниця], 2015. — Режим доступу: <http://dnz3.edu.vn.ua/museum.html>
7. Музейна педагогіка як чинник інтеркультурного виховання дошкільників [Електронний ресурс]: офіц. сайт ДНЗ № 47 «Берізка» м. Мелітополь / ДНЗ № 47 м. Мелітополь. — Електрон. дані. — [Мелітополь], 2015. — Режим доступу: [http://berizka.zp.ua/articles/18/muzeyna\\_pedagogika\\_yak\\_chinnik\\_interkulturnogo\\_vihovannya\\_doshkilnikov.html](http://berizka.zp.ua/articles/18/muzeyna_pedagogika_yak_chinnik_interkulturnogo_vihovannya_doshkilnikov.html)
8. Мысленникова Л. В. Использование музейной педагогики в воспитании и обучении детей дошкольного возраста / Л. В. Місленникова. [Електронний ресурс]: офіц. сайт соціальн. сети раб. образован. / Соц. сеть работн. образов. — Электрон. дані. — [Йошкар-Ола], 2014. — Режим доступу: <http://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/>

9. Особенности восприятия музейных ценностей на разных этапах возрастного развития [Электронный ресурс]: офиц. сайт Музея образ. Тамбовск. обл./Тамбовск. област. народн. муз. образ. — Электрон. дані. — [Тамбов], 2014. — Режим доступу: <https://musobr.wordpress.com/вопрос-ответ-2/особенности-восприятия-музейных-цен>.

*Шпорт Г. М.*

**Психологічні аспекти сприйняття відвідувачами експозиції  
(на матеріалах етнографічної виставки «...і на тім рушничкові  
оживе все знайоме...»)**

Одним із основних напрямів роботи VI-х Луцьовських читань, присвячених 60-річчю заснування Пархомівського художнього музею імені А. Ф. Луцьова, є проблеми психології сприйняття експозиції. Для сучасного музейного експонування ця тематика дуже актуальна.

У пропонованій публікації автор, куратор даної етнографічної виставки, спробує довести важливість, перш за все, саме психологічного сприйняття експозиції відвідувачами та обґрунтувати доцільність підняття таких питань на наукових конференціях з сучасної музейної діяльності. Джерелом стала Книга відгуків, а також інтерв'ювання відвідувачів та особисті спостереження — суто етнографічні методи роботи етнографа в полі.

Етновиставка «...І на тім рушничкові оживе все знайоме...» була приурочена до 210-ї річниці заснування Харківського національного університету. Згідно плану, виставка працювала у конференц-залі Центральної наукової бібліотеки ХНУ імені В. Н. Каразіна з 19-го листопада по 19 грудня 2014 р. При підготовці заходу були використані на практиці всі напрацювання із проведеного 7 жовтня 2014 р. у стінах Харківського університету тренінгу «Формуючи майбутнє: голоси відвідувачів у музеях» за участю зарубіжних та вітчизняних фахівців.

Серед учасників — Музей археології та етнографії Слобідської

України ХНУ імені В. Н. Каразіна (як організатор даного заходу), відділ народного мистецтва Слобожанщини Харківського Художнього музею, Музей культури та побуту Слобожанщини гімназії № 172 м. Харкова, Балаклійський краєзнавчий музей, Красноградський краєзнавчий музей імені П. Д. Мартинівича, Історико-археологічний музей «Верхній Салтів» та Художньо-меморіальний музей І. Ю. Репіна (м. Чугуїв).

Вишивка — це найпоширеніший і дуже давній різновид декоративно-прикладного мистецтва, корені якого сягають у глибину віків. Вишивкою прикрашали рушники, одяг, головні убори, взуття, простирадла, наволочки тощо. За задумом куратора виставки для експонування були взяті саме рушники (загальна кількість — 52 предмети), такі знайомі нам і водночас невідомі — символ привітності, гостинності, доброзичливості, наочна ілюстрація національної символіки, важлива складова культури етносу.

Ці предмети завжди вважались старовинними оберегами родини та дому, супроводжували людину протягом усього життя і в радості, і в горі, слугували образом освяти початку або закінчення будь-якої справи.

Робота з потенційними відвідувачами виставки розпочалася ще до відкриття експозиції — з продумування самої афіші — відповідної картинки-заставки та тексту об'яви. У нашому випадку необхідно було гармонійно поєднати славетну річницю Харківського університету й етнографічну специфіку виставки. Під час опитування респонденти — молодше, середнє та старше покоління — наголошували, що не останню роль у їхньому бажанні відвідати виставку зіграло зовнішнє оформлення її анонсу — Храм науки з таким, на перший погляд, всім знайомим предметом — рушником. Належить визнати, що періодичні виставки рушників — не рідкість для Харкова чи іншого населеного пункту України. Однак вказівка на суто етнографічну виставку, а з вишитих експонатів — тільки рушники із колекцій різних музеїв Харківщини, визвала зацікавленість навіть у майстринь-вишивальниць.

Ненав'язливо працювали на рекламу виставки сайти історичного факультету та бібліотеки ХНУ імені В. Н. Каразіна, місцева телерадіокомпанія. Радіо майже завжди слухають: і коли люди

збираються на роботу чи ведуть дітей до школи, під час обідньої перерви або ж за вечерею. Наші етнофори, особливо старше покоління, зізнавались, що саме завдяки радіо прийшли на виставку, ще й внуків та знайомих привели з собою.

Щоб встановлений психологічний контакт із майбутніми відвідувачами не втратився, планувалося використати на відкритті, як епіграф виставки, знайому всім нам Пісню про рушник і задіяти не виконавців-професіоналів, а студентів нашого університету. Адже за великим рахунком ми, організатори різноманітних заходів, робимо це насамперед для них, нашої зміни, у пізнавальних та виховних цілях. Тому на відкритті виставки студентки I-го курсу філфаку ХНУ імені В. Н. Каразіна, родом з Луганської області, одягнуті у національні костюми (керівник — доцент кафедри українознавства філософського факультету ХНУ імені В. Н. Каразіна Л. А. Бортник) розповіли присутнім про роль рушника у матеріальній та духовній культурі українського етносу і виконали «Пісню про рушник» на слова А. Малишка.

Не завжди музеї дістають із фондів для експонування предмети, яким до 100 або й більше років. Звичайно, це стосується й рушників. Була проведена відповідна робота по отриманню саме старовинних виробів із колекцій запрошених музеїв. Такі рушники завжди збирають аудиторію, незалежно від віку, професії чи проживання. Це також один із прийомів, розрахований на психологічне сприйняття відвідувачами експозиції.

У рамках етновиставки, крім суто музейних експонатів, демонструвалися впродовж місяця й рушники із приватних колекцій — як сімейна реліквія, як пам'ять, як символ вітчизняної культури. Започаткувала цю традицію на відкритті виставки Клименко Тетяна Іванівна, старший інспектор деканату факультету психології ХНУ імені В. Н. Каразіна, де з покоління в покоління передається рушник, вишитий на Барвенківщині, яка й до сьогодні славиться своїми майстринями-вишивальницями. Вінчальні рушники сім'ї Золотарьових та весільні іншої харківської сім'ї — Моргуль, надані для експонування в процесі роботи виставки, безумовно, вписались в загальну концепцію заходу — «Від знайомого до невідомого», визиваючи непідроблену зацікавленість навіть у фахівців.

Етнографічна виставка включала й складові наукової конференції, що також допомогло у подальшому цілісному психологічному сприйнятті виставкових предметів відвідувачами. З доповіддю про основні види техніки вишивки рушників виступила на відкритті О. Є. Євсєєва, завідувача відділом народного мистецтва Слобожанщини Харківського Художнього музею, член національної Спілки майстрів народного мистецтва України.

Крім міських музейних колекцій рушників, були продумано задіяні експонати із фондів районних музейних закладів, які органічно вписались у загальну картину експозиції, не порушуючи її цілісності. Представники запрошених музеїв знайомили присутніх зі слобожанською специфікою рушників та їх функціями, розповідали, яким чином етнопредмети надійшли та зараз надходять до музеїв.

Здавалося б, яке відношення може мати до психологічних чинників сприйняття експозиції відвідувачами підібрана співробітниками університетської Центральної наукової бібліотеки відповідна література — ілюстровані видання, монографії, статті. Якщо уважно придивитись до записів у Книзі відгуків, по побачимо, що серед відвідувачів — представники різних професій. Можливо, хтось вперше дізнався, що рушникові присвячені не тільки науково-популярні публікації, а й ґрунтовні наукові видання. Інші відвідувачі, до ознайомлення з експозицією, навіть гадки не мали про досить різноманітні функції рушників. Багато хто переписував назви праць, цікавився, з чого краще починати знайомство з вишивкою.

Як показала практика, ознайомлення з рушниками, навіть у вигляді сформованої виставки — справа нелегка для любої публіки. Тому заздалегідь були продумані аспекти такої доступності. Так, полотно виставкових рушників повинне було бути переважно домотканим: конопляним або льняним. Діти з цікавістю розглядали ці рушники, а я, сумісно зі вчителями, нагадувала їм, що природні умови Харківщини не сприяли культивуванню такої технічної культури, як льон. Однак Слобожанщина, подібно іншим регіонам України, славиться ярмарками, де можна було завжди придбати різноманітне полотно домашнього чи фабричного виробництва.

Необхідно було взяти до відома, яким чином розмістити руш-

ники із різних музеїв, що б експозиція відповідала науковим вимогам побудови і, водночас, сприймалась пересічними відвідувачами, визиваючи щире зацікавлення та пробуджуючи інтерес і повагу до вітчизняної культурної спадщини. Було вирішено розміщувати рушники за їхніми музейними колекціями — для зручності споглядання та загального уявлення про зібрання старовинних рушників. Відвідувачі підкреслювали перевагу такого експонування, а багато хто вже планував відвідати той чи інший музей для ознайомлення на місці.

Із безлічі технік вишивки рушників куратором виставки був вибраний саме хрестик, зрозумілий для сприйняття любою аудиторією. Навіть дошкільнята, які приходили на виставку з мамами або бабусями, відшукували без зусиль на вишивці «плюсик» — звичайний хрестик, «косий хрестик» чи «сніжинку» (болгарський хрестик).

Була проведена кропітка робота по підборі орнаментальної композиції на рушниках, представленої на виставці переважно «дерево життя», «мотивом квітучої гілки» та «мотивом птаха», знайомими побутовими сценками, які охоче розглядали й коментували відвідувачі.

За певних обставин доступ в Харківський університет стороннім особам був обмежений. Тому виставка залишилась майже без своїх постійних відвідувачів — учнів. Виключення було зроблено для гімназії № 172 м. Харкова, чії музейні рушники знаходились в експозиції. Ось які теплі слова залишили вчителі у Книзі відгуків: «Виставка надихнула на подальше вивчення дивовижної спадщини наших предків, дякуємо за можливість згадати наше коріння, хто ми і звідки» [1]. А в останні два дні роботи експозиції її відвідали учні ХЗОШ (Харківська загальноосвітня школа) I–III ст. № 150. Учителі Л. В. Гузенко і І. С. Бурковська дякували за «... можливість прикоснутись к традициям украинского народа, за желание сохранить память о нашем культурном наследии и донести до подрастающего поколения информацию о жизни наших предков». Змогли побувати на етнографічній виставці й учні 10-А класу Люботинської ЗОШ I–III ст. № 4. Приємно було бачити, що цим рукомеслом цікавилися також хлопці, змагаючись з дівчатами

у пізнаванні орнаментальної композиції, визначенні вишивальних ниток — заполоч, муліне або акрилові, прочитанні вишитих на рушниках фраз чи букв. Їхні враження записала О. А. Іванченко, вчитель історії та правознавства, а зі своєї сторони розцінила виставку, як місток між минулим та майбутнім, як суттєвий внесок до учнівської скарбнички по слобожанській культурі [2]. Коли читаєш такі теплі, щирі слова подяки за роботу, які залишили в Книзі відвідувачі Мереф'янського ліцею ім. Героя Радянського Союзу В. П. Мірошніченка: «Рушник — символ українського народу, де вишита доля Української землі. Це був «урок виховання» любові до рідної землі, патріотизму, національної гідності», то розумієш, що не дарма трудилася, що, незважаючи на складні часи в Україні, такі заходи потрібні людям.

Серед відвідувачів виставки домінувала студентська аудиторія: Харківський національний університет, Академія культури, Політехнічний та Педагогічний університети. Студенти приходили на виставку як самостійно (переважна більшість, чому сприяло розміщення рушників у конференц-залі бібліотеки), так і з викладачами, про що свідчать записи у Книзі відгуків. Буквально на другий день роботи експозиції завітали геологи (25 осіб) на чолі з завідувачем кафедри геології Є. С. Тхорновським, у тому числі китайці, яким допомагали перекладачі. Як підсумував Тхорновський, «... студенти, впервые быть может, узнали об истинном народном творчестве». І це стосувалось не тільки іноземців. Майбутні геологи цікавились датуванням рушників, конкретним призначенням, а отримані знання зразу ж застосовували на практиці.

Я за фахом — історик, етнограф, тому відгуки колег для мене дуже важливі. Завітала на етнографічну виставку гість історичного факультету ХНУ імені В. Н. Каразіна Ірина Ігнатенко, канд. іст. наук, доц. кафедри етнології КНУ ім. Т. Шевченка. «Неймовірна виставка добра, миру, благополуччя, любові, що зберігають українські рушники — заковдані символи мудрості нашого народу. Дякую Вам, Анна Михайлівна, за кропітку роботу та популяризацію» — такою була її оцінка. М. М. Красиков, етнограф («ХП») схвалив ідею експонування саме рушників: «Дякую за прекрасну виставку! Рушник — квінтесенція народної культури. Хочеться,

що б у кожній родині зберігався хоч один давній рушник». Знайшли час для відвідування виставки й ветерани Великої вітчизняної війни Золочівського району на чолі з В. І. Соколовським, випускником істфаку (1966 р.) ХНУ, колишнім директором Золочівського історичного музею. «Ви повернули нам молодість, хоча б на декілька годин. Це для інших поколінь рушник — історія, тоді як ми — її творці». Я бачила сльози на їхніх очах, а руки дуже бережно торкались рушникового полотна, із уст неслися спогади про таке давнє-недавнє минуле, що назавжди залишилось в їхніх серцях.

Для майбутніх істориків — студентів першого курсу історичного факультету ХНУ — стало відкриттям дізнатися стільки нового про рушники, про значення закодованих символів на вишитому полотні, вперше побачити вишивку «білим по білому» і, найважливіше, — «стать частью, пускай самой маленькой, культуры родного края» [3]. Під час спілкування на виставці зі студентами інших факультетів університету (напр., з економістами-магістрами підготовчого факультету) та інших вузів було приємно дізнатись, що відвідують цей захід за бажанням; багато хто побував із друзями декілька раз, особливо ті, хто цікавиться вишивкою, вітчизняним культурним надбанням.

Свого часу одним із важливих напрямів діяльності Харківського Палацу піонерів була краєзнавча робота, а зібрані етнопредмети стали основою солідного Кабінету етнографії. Є. М. Коломійцева, у минулому — зав. Кабінетом, відзначила своєчасність таких заходів, що об'єднують людей незалежно від національної приналежності, фаху, місця проживання [4]. «Я російськомовна, але є бажання висловитись українською! Це враження від рушників! Це справжнє! Це українське! Я хочу жити в Україні! Я пишаюсь українськими людьми!» — такий емоційний запис від відвідування виставки та спілкування зі мною записала у Книзі бібліотекар ЦНБ Ю. В. Маркова.

За всіх часів Харківщина славиться діяльністю своїх етнокраєзнавчих осередків. Один з них — гурток українського народознавства «Соняшник» ЗОШ № 12 м. Ізюма. У школі плідно працює етнографічний музей «Берегиня». Л. Ю. Славгородська, керівник гуртка, оглянувши експозицію, «дізналась дещо нове для себе



про слобожанську вишивку кінця XIX – початку XX ст.», а саму виставку назвала «рушниковим раєм, який треба побачити всім». З цікавістю оглянула виставку й гостя Харкова, народна майстриня із Дніпропетровська, Л. І. Корж, а на згадку та професійне везіння у подальших етнозаходах подарувала мені ляльку-мотанку власного виготовлення — «Благополучницю» [5]. Експонати-рушники заряджають відвідувачів тільки позитивною енергетикою — так вважає А. М. Ніколаєва, член клубу клаптевого шиття «Чарівна скринька» м. Харкова, колишня випускниця мехмату ХНУ [6]. А колеги із Музею природи ХНУ, ст. наук. співр. Н. М. Перевозчикова і С. В. Єременко, які самі чудово вишивають, назвали виставку рушників «своєрідним місточком між минулим і майбутнім» [7].

Було цікаво спостерігати та дізнаватися, що хотів знайти на виставці особисто для себе той чи інший відвідувач, з якими думками і планами залишав експозицію. Ці дані вкрай необхідні для створення нових етнозаходів «для людей та про людей». Дійсно, за кожним виробом стоїть чиясь уміння, частка життя майстра, біографія самого предмета, традиції та новації краю. Може тому більше розуміння у тих, хто працює саме на ниві збереження вітчизняної культури. «Вперше відчув усю глибину української космічної матриці наших душ. Такі виставки будуть актуалізуватися все більше і більше з кожним роком» — пише у Книзі провідний науковий співробітник відділу Зводу пам'яток Харківського науково-методичного центру «Охорона культурної спадщини» А. Т. Троян. Колектив Департаменту культури та туризму ХОДА також надіється на нові зустрічі на «не менее интересных выставках» [8].

Поліетнічність та ентічна маргінальність — типові риси сучасних мегаполісів. До таких міст, по праву, належить і наш Харків, в якому зараз налічується близько 50-ти національних громадських об'єднань. Мені вдалося поспілкуватися з представниками «Геліосу» (21 особа) — Харківського міського земляцтва греків, які були в захваті від побаченого: «Окруженный богатством великолепных творений, невольно осознаешь, сколько же нужно любви и уважения к своему народу, к его истории и его будущему, чтобы создать эти шедевры, сохранить их, делиться ими, продлевая их жизнь, обогащая нынешние поколения и даря надежду поколениям буду-

щим. Понимаешь и то, сколько нужно мастерства, труда, чтобы воплотить в рушнике печаль и любовь во всех ее проявлениях, сколько нужно знаний и мудрости, да и любви, чтобы увидеть все это и расшифровать! Выставка очень вдохновляет, вызывает восхищение, желание узнать еще больше, еще раз соприкоснуться с прекрасной душой украинского народа. С уважением, благодарностью и любовью!».

Серед відвідувачів виставки було багато таких, хто вже має професію — працівники ЦНБ, викладачі та співробітники вузів, підприємці, архітектори, банківські службовці, інженери, бухгалтери. Тому їх психологічне — суто доросле — сприйняття експозиції має свої особливості. Хтось розглядає рушники, як частку нашого минулого, як «символическую летопись жизни народа и человека — в личной судьбе и истории» [10]. Інші відвідувачі, віддавали належне філігранній майстерності вишивальниць — «дуже вражає витончена робота майстринь, їх творчість, мальована голкою» [11] і підкреслювали, що сама виставка навіває що сь особисте, сокровенне. Хотілося б навести слова зав. читальним залом № 4 ЦНБ ХНУ А. Г. Минко: «Мабуть тільки українці несуть величність, здавалось, такій побутовій речі, як рушник. Із кожного рушничка дивляться очі тієї берегині роду, яка своєю любов'ю, натхненням зберегла свою епоху. Ця виставка має історичне значення. Вона заставляє кожного відвідувача замислитись над тим, що саме я творю історію країни, в якій живу».

Ніхто із опитаних відвідувачів не сумнівався в необхідності організації подібних заходів «живого источника народного творчества» у теперішні складні часи [12]. Тому більш, ніж переконливо, звучать слова викладача мехмату ХНУ О. М. Перепелиці (побувала на виставці разом із чоловіком та донькою): «Рушники — это не только материальный дар, но и бесценный духовный источник, культурное наследие народа, каждой отдельной семьи. Мы стали забывать свои истоки, наши взгляды обращены совсем в другую сторону. Благодаря таким замечательным выставкам и неравнодушным людям необходимо знакомить молодежь и учить молодых людей ценить, уважать, любить свой край, свою землю, свою семью, свои корни. Замечательная выставка, необыкновенный экскурсо-

вод, горячий, неравнодушный рассказ! Сколько мыслей! Сколько нового узнали!».

Було приємно бачити, що виставка знайшла відвідувачів і серед підприємців, банківських службовців, архітекторів, котрі цікавилися саме історією рушника в Україні: де були знайдені археологами перші рушники, якими нитками їх вишивали, якою була орнаментальна композиція, яким чином створювались колекції рушників у районних музеях Харківщини тощо. Суто позитивне враження від рушникової експозиції склалось і в М. А. Королькова, майора прикордонних військ (Закарпаття): «Отдаю дань уважения профессионализму и увлеченности своим делом организатору и экскурсоводу Анне Михайловне. Спасибо за познавательный экскурс по истории вышивки. Успехов Вам!».

Етновиставкою зацікавились навіть в Зарубіжжі. 26 листопада 2014 р. під час проведення телемосту «Приграничное сотрудничество как фактор мира и стабильности в развитии встречных интеграций» (країни: Німеччина, Сербія, Англія, Росія та Україна) учасники (чоловіки) звернулись з проханням детальніше розповісти про експозицію, чим я і скористалась.

Усвідомленням того, що Музей — це місце, де зібрані предмети будуть належно збережені та служитимуть майбутнім поколінням, були принесені у дарунок МАЕСУ рушники, які до цього часу зберігалися вдома. Сприяла цьому сама психологічна атмосфера експозиції, «составленной со знанием дела, с большой любовью».

На превеликий жаль, у мене не було можливості постійно знаходитись на виставці, спілкуватися зі всіма відвідувачами (загальна кількість, за підрахунками ЦНБ, становила близько 2300 осіб), проводити інтерв'ювання, спостерігати за їх самостійним дослідженням унікального світу рушників. Однак записи в Книзі відгуків, результати моїх персональних опитувань та спостережень дозволяють стверджувати, що етнографічна виставка «...І на тім рушничкові живе все знайоме...» знайшла своїх відвідувачів. «Ждем с новыми выставками», «выставка просто потрясающая!», «Очень интересная выставка!!! Яркое проявление украинской культуры Слобожанщины, его надо беречь, изучать, нести людям. Организаторам низкий поклон в этом благородном деле!», побажання

наступних етнографічних виставок, «чтобы любовь к народному искусству распространялась, как круги на воде», «Продолжайте, мы с Вами» — такі слова писали і говорили мені гості. А для нас, кураторів подібних просвітницьких та виховних заходів, такі слова розуміння й подяки дуже важливі.

Як показала практика, для успішної роботи експозиції суто психологічні аспекти її сприйняття відвідувачами є надто важливими. І розпочинати роботу у цьому напрямі слід з вибору виставкової тематики та її зовнішнього оформлення, тобто афіші — відповідного тексту і заставки (ілюстрації). Дуже відповідально належить підходити до експонованих предметів. Має значення кількість експонатів, їх однорідність (чи навпаки) за матеріалом виготовлення, хронологією, формою, розмірами, призначенням, орнаментуванням (якщо таке є) тощо. Кураторам виставок не потрібно боятися залучати колекції інших музеїв. Звичайно, це потребує додаткової організаційної роботи, однак вона принесе тільки позитивні результати. Для реклами виставки слід використовувати всі наявні засоби інформації.

Експозиція повинна бути доступною не лише для фахівців, а й для середньостатистичного відвідувача, незалежно від віку, фаху, місця проживання чи національної приналежності. При цьому доступність сприйняття — це не синонім спрощення, свідоме заниження її наукової цінності.

Важливо продумати також схему розміщення предметів в експозиції, етикетаж, що б відвідувач міг самостійно оглянути виставкові експонати і скласти особисте враження. Сформована експозиція повинна пробуджувати зацікавленість, бажання дізнатися що сь нове для себе, доторкнутись до незвіданого і прекрасного.

Дуже важливо відразу встановити психологічний контакт з аудиторією, відчути, для чого і з чим вона прийшла на виставку. І, наостанок, успішне психологічне сприйняття експозиції відвідувачами залежить від того, ким і як подається виставка, тобто працює професіоналізм куратора та його вміння знаходити спільну мову з кожною аудиторією.

## Примітки

1. Книга відгуків етнографічної виставки «...І на тім рушничкові оживе все знайоме...» // Рожнова І. І, Борисова В. О., гімназія № 172 м. Харкова.
2. Книга відгуків ... // Іванченко О. А.: «Виставка — связь между прошлым и будущим. Больше узнали о национальной культуре Слобожанщины; важна и эстетическая сторона воспитания детей. Успехов Вам в Вашем нелегком труде!».
3. Книга відгуків ... // Студенти-історики I-го курсу ХНУ (17 осіб): «Все мы раньше знали о рушниках, но никогда не подозревали, что культура так богата. Нам очень понравилось, и мы довольны, что смогли ознакомиться с такой великолепной выставкой. Мы рады, что смогли прикоснуться к культуре, ... ощутили историю, а это самое главное — стать частью, пускай самой маленькой, культуры родного края». «Теперь на тему украинской вышивки буду смотреть с большим интересом», «Я очень многое узнал для себя нового, особенно мне было интересно узнать, что означают узоры и изображения на рушниках. Спасибо большое!».
4. Книга відгуків ... // Коломійцева Є. М.: «Проведена большая работа по сбору материала к выставке. Экспозиция получилась колоритной, достаточно разнообразной. Проведенная экскурсия оставляет чувство тепла, любви, патриотизма».
5. Книга відгуків ... // Корж Л. І.: «С большой благодарностью и интересом посмотрела выставку рушников Слобожанщины, благодарю за прекрасную экскурсию».
6. Книга відгуків ... // Ніколаєва А. М.: «Спасибо за чудесную выставку, за прекрасную экскурсию. От работ идет чудесная энергия, удачи и здоровья авторам».
7. Книга відгуків ... // Перевозчикова Н. М., Єременко С. В., ст. наук. співр. Музею природи ХНУ: «Виставка рушників — це своєрідний місточок між минулим і прийдешнім. Ці українські обереги пройшли крізь віки і нині символізують чистоту

почуттів, глибину безмежної любові до своїх дітей, до всіх, хто не черствіє душею. Щира подяка Ганні Михайлівні за кропітку працю та небайдужість до свого діла».

8. Книга відгуків ... // Карапутина С. М, зам. начальника управління Департаменту культури і туризму: «Департамент культури и туризма, Центр охраны культурного наследия от всего сердца благодарит за содержательную лекцию, позитивную выставку, профессиональные консультации. Группа из 26 человек говорит: «Спасибо!» с надеждой на последующие встречи на не менее интересных выставках».
9. Книга відгуків ... // Співробітники хімічного факультету ХНУ Гайденко та Дасилець.
10. Книга відгуків ... // Поднос В. Н., зав. сектором ЦНБ: «Прекрасная этнографическая выставка рушников. Окунаешься в прошлое, жизнь наших бабушек, их мечты, которые они воплотили в свои вышивки»; НБО ЦНБ, С. Глибицька.
11. Книга відгуків ... // Голубова Р. І., бібліотекар ЦНБ: «Дуже вражає витончена робота майстринь, їх творчість, мальована голкою. Виставка рушників організована з теплом, любов'ю, відчуваєш затишок, спокій і, здається, «ожива все знайоме до болю...» у своїх спогадах; головний бухгалтер ОКЗ «ХН-МЦОКН» М. Є. Богун: «Переполняет гордость за умельцев. Огромное спасибо! Эмоции переполняют!».
12. Книга відгуків ... // Прокопеч Т. Н., співробітник ЦНБ: «Выставка поразила своей эмоциональностью, позитивом, новизной, уважением к нашим рукодельницам, это живой источник народного творчества»; Журавльов С. Г., зав. сектором ЦНБ: «Чудове і неперевершене мистецтво! Щира подяка Ганні Михайлівні за просвітницьку роботу»; Нарада директорів бібліотек вищих навчальних закладів Харківського методичного об'єднання (Харків, конференц-зал ЦНБ, 19 грудня 2014 р.): Сергієнко І. Г., зав. відділу НТБ ХНЕУ ім. С. Кузнеця: «Чудова виставка, професійна лекція про українські рушники, народну символіку»; Шикаленко Т. О., директор бібліотеки ХДАК: «Дуже сподоба-

лось, відчувається потреба у проведенні подібних заходів»; Киричок І. В., директор НБ ХНМУ та Рябченко О. С., заст. директора НБ НФОУ: «Дякуємо за збереження нашої духовної спадщини і донесення її до людей»; Голуб М. А., інженер, Хар-трон: «Спасибо за неравнодушное отношение к Украинской культуре и преданности своей профессии, которая выразилась в этой выставке. Очень впечатляет!».

13. Бондарь Л. П., провідний бібліотекар ЦНБ: «Прекрасная выставка!!! Прекрасный комментарий! ... Ждем с новыми выставками»; Є. Самко та Л. Тютюнник, деканат підготовчого факультету ХНУ: «выставка просто потрясающая, большое спасибо за увлекательный экскурс в историю нашего края»; співробітники Центру довузівської освіти: «Нам очень понравилась экскурсия. Спасибо за новые знания о нашей истории. Желаем вдохновения на хорошие дела»; інженери ХНУ: «Великолепная выставка, прекрасная экскурсия. Мы в полном восторге!»; Ільченко В. М., пенсіонерка, м. Харків: «Очень интересная выставка!!! Яркое проявление украинской культуры Слобожанщины, его надо беречь, изучать, нести людям. Организаторам низкий поклон в этом благородном деле!»; тільки підписи: «Спасибо за любовь, за энергию, за доброе сердце. Да благословит Господь Ваш труд, здоровья в Ваш дом!», «Вышивка — это код нашей украинской нации. Вам, Анна Михайловна, здоровья, оптимизма. Продолжайте, мы с Вами!».

# Біографістика



*Взимку на терасі (1926)*



**«Світ і Вітчизна» очима Петра Оссовського  
(особливості побудови експозиції відділу Кіровоградського  
обласного художнього музею-картинної галереї  
Петра Оссовського «Світ і Вітчизна»)**

Петро Оссовський — яскравий представник реалістичного мистецтва II половини XX століття, народний художник СРСР, лауреат Державної премії СРСР, міжнародної премії ім. М. Шолохова, дійсний член Російської Академії мистецтв, один з основоположників «сурового стилю» в мистецтві, народився 18 травня 1925 року в с. Мала Виска на Кіровоградщині. У 1950 році закінчив Державний художній інститут імені В. І. Сурикова. З 1956 року є членом Спілки художників СРСР.

Твори Петра Оссовського знаходяться в Національному художньому музеї України, Київському національному музеї російського мистецтва, Донецькому обласному художньому музеї, Одеському обласному художньому музеї, Харківському художньому музеї, Кіровоградському обласному художньому музеї, Кіровоградському обласному краєзнавчому музеї, Національному художньому музеї Республіки Білорусь, Державній Третяковській галереї, Державному Російському музеї та в інших музеях, галереях, приватних зібраннях України, Росії, а також в чисельних закордонних колекціях.

Петра Павловича відзначено численними міжнародними, державними, церковними, громадськими та іншими нагородами.

На початку 2000-х років Петро Павлович висловив побажання передати в дар малій батьківщині колекцію своїх творів за умови, що буде знайдене приміщення, в якому вони будуть експонуватися. Результатом тривалої та нелегкої роботи стало відкриття відділу Кіровоградського обласного художнього музею — картинної галереї Петра Оссовського «Світ і Вітчизна» 18 травня 2007 року у Міжнародний день музеїв та в день народження Петра Оссовського. Необхідно зазначити, що у 2007 році також були відкриті картинні

галереї Петра Оссовського в Російській Федерації «Псковські мотиви» (м. Псков, Псковський музей-заповідник) та «Пушкін і земля Псковська» (Пушкіногор'є, Пушкінський заповідник). У 2012 році була відкрита галерея творів художника «Ізборська палата» (м. Ізборськ, Псковська область Російської Федерації).

За словами майстра, його реалізм — образний. Узагальнення художнього образу, відмова від другорядних, неважливих деталей, лежить в основі всієї творчості Петра Павловича. В своїх полотнах художник створює узагальнюючий образ людей та природи. Узагальнення стосується і малюнку, і кольору.

Петро Павлович є неперевершеним майстром композиції, адже саме вона є наріжним каменем його творчості. Ще одна важлива риса творчості художника — створення картин серіями, що свідчить про глибину розкриття певної теми. Картини народжувалися не поодиноці. Художник вже в ескізі бачив, як полотна будуть розташовані в експозиції, яке смислове навантаження відводиться кожному з них та яке враження вони в комплексі будуть справляти на глядача. Глибина задуму — в основі кожного полотна митця, а ідея — головна рушійна сила його творчості.

Образний реалізм Петра Оссовського не з'явився сам по собі, а є результатом розвитку традицій російського реалістичного мистецтва. Він не схожий на реалізм XVIII–XIX ст., на сучасний фото реалізм, він навіть не вписується в рамки соцреалізму, в яких змушені були творити більшість сучасників Оссовського. Реалізм Петра Оссовського, що знайшов своє вираження в суворому стилі, якнайкраще розкриває «суворий» образ свого часу. Не випадково одна з персональних виставок Оссовського, що проходила у 2006 році в Російському музеї в Санкт-Петербурзі, отримала назву «Мое XX століття».

Час, який стрімко несеться вперед, не залишає людині можливості заглиблюватись у деталі, яких так багато в картинах старих майстрів. Зміни життя є глобальними. Людина виглядає маленькою та незначущою у порівнянні з величиною сучасних багатопверхівок, міццю техніки. Технічний прогрес породжує нову «сувору» естетику. Чи не тому так виразно та переконливо відображено людей праці в картинах «Бетонщиця» (1965), «Бригадир» (1965),

«Бульдозеристи» (1965), «Будівники Байкальського тунелю БАМу» (1980) та ін.

Проте «суворий стиль» — не лише спосіб відображення часу, в який випало жити митцю. Це засіб загострення уваги глядача на головній ідеї картини, спосіб постановки глобальних, загальнолюдських проблем. Не менш переконливими в даному контексті є картини «Дорога до храму» (1997), «Білі храми Пскова» (1987), «Набат» (2007), «Інокія» (2000) та ін.

Тема духовності — одна з провідних в творчості Осовського. Суворий стиль в роботах даної тематики набуває іншої якості. За допомогою узагальнення він стилістично наближає зображення до ікони.

Ідея національного різноманіття та національної єдності якнайкраще виражена в експозиції картинної галереї Петра Осовського «Світ і Вітчизна», що була відкрита 18 травня 2007 року.

Творче життя Осовського склалося таким чином, що протягом багатьох років він мав можливість відвідати багато країн світу. І в кожній країні він малював.

Галерея «Світ і Вітчизна» стала гордістю музейної експозиції. І не лише тому, що в ній представлені одні з провідних живописних циклів видатного художника-земляка. А й тому, що галерея являє собою цілісний витвір мистецтва, оскільки все в ній створено за проектом самого автора. Художником розроблено дизайн приміщення.

Експозиції усіх своїх виставок Петро Осовський будує сам. І саме експозиція відіграє велику роль у розумінні творчості митця. Такий метод роботи набуває великого значення, оскільки картини художника створюються не окремо одна від одної, а цілими серіями.

Експозицію картинної галереї «Світ і Вітчизна» Петро Павлович побудував сам. За планом приміщення він розрахував, в якому залі, на якій стіні будуть розташовані ті чи інші серії картин. По електронній пошті схеми розташування картин були переслані з Москви до Кіровограду. І тут його задум втілювався в життя співробітниками музею.

Галерея є органічним світом, створеним самим художником.

Тут все продумано до дрібниць. Стіни пофарбовано в колір слонної кістки. За ідеєю, яку запропонував Петро Павлович, система освітлення побудована таким чином, що світло ліхтарів направлене не на полотна безпосередньо, воно віддзеркалене від білої стелі. Навіть анотації, текст яких написаний самим П. Оссовським, за кольоровою гаммою відповідає загальному оформленню галереї. В цих текстах автор не менш виразно, ніж за допомогою фарб, яскраво та лаконічно висловив свої враження від перебування в тій чи іншій країні.

За задумом автора серії картин «Чехія», «Словаччина», «Болгарія», «Польща», «Куба», «Мексика» символізують собою Світ. Вітчизну уособлюють серії картин, присвячені Україні та Росії. Адже на Україні художник народився, а в Росії прожив майже все життя.

Експозиція галереї, що будувалась за ескізами художника, складається з трьох невеликих залів. У першому представлені серії картин «Чехія», «Словаччина» та «Болгарія». Серії «Чехія» та «Словаччина» розташовані в одному експозиційному комплексі, що символізує спільну історію цих країн. Серія «Болгарія» — найбільша в галереї. Це свідчення особливої любові, яку відчуває художник до цієї країни. До цієї серії входить триптих «Пам'яті героїв Шипки» (1984). Цей триптих Оссовський присвятив своєму діду, солдату російської армії Владиславу Івановичу Оссовському, який народився у 1846 році на Україні, воював у російсько-турецькій війні 1877–1878 років, а після її закінчення залишився жити в Малій Висці, де і з'явився на світ у 1925 році Петро Павлович Оссовський.

В кожній серії картин художник відображає особливості природи та людей з великою мірою узагальнення та влучною точністю, відображаючи характерні особливості національного колориту. В його картинах — чеський рибалка не просто портрет конкретної людини, він уособлює характерні риси представника чеської нації. Це стосується і інших портретів автора.

Кольорова гама полотен — не просто відображення настрою художника. Це результат уважних спостережень.

Ось як сам автор пише про свою працю:

«Кожна слов'янська країна має свій характер, як по кольору, так і по формі, і спирається на традиції в народному мистецтві. Там,

де народ виразив себе, те, що пройшло випробування часом і залишилось як духовне надбання, визначає його неповторні особливості. Народна душа — це тонкий і чуттєвий інструмент, чудово розуміючий, які можливості дає багатюща природна скарбниця. Невідомі майстри, захоплюючись та надихаючись природою, створювали шедеври краси і сформували смак народу. Культура краси в і оточуючій дійсності. Якщо в Словаччині її народні кольори будуються на цегляно-червоних, білих і золотих кольорах в поєднанні з тепло-зеленими, в Чехії — більш холодні, трохи суворі, похмурі темно-червоні, у поєднанні з синє-сіро-зеленими кольорами, при обов'язковій присутності жовтого, то в Болгарії переважають, звичайно, кольори коричневі з найрізноманітнішими відтінками. Тут дуже велика різноманітність цих відтінків, від охристо-золотих, до темно-коричневих у поєднанні з глибоким синім. Обличчя слов'ян — болгар, смугляві і гарні по малюнку, зовсім інші, ніж у Чехії і Словаччині. Білу, до сині, шкіру обличчя тут не побачиш. Південне сонце робить свою справу. Взагалі, для болгар характерний смак до теплих фарб — густих і сильних».

У другому залі представлені серії картин «Україна», «Польща» та «Сказання про Байкал». За задумом автора серії картин, присвячені Росії та Україні розташовані одна навпроти іншої, що об'єднує дві батьківщини художника. Серія «Польща» також не випадково представлена саме в цьому центральному залі, адже поїздка саме до цієї країни спонукала Оссовського, що має польське коріння, до вивчення свого родоводу.

У третьому залі, що отримав назву «Латиноамериканський», представлені серії картин «Куба» та «Мексика» — дві яскраві сторінки у творчій біографії Оссовського.

В рамках вищезазначених серій також виділяється серія «Слов'янські портрети». Про працю художника неможливо сказати більш точно, ніж висловився сам Оссовський:

«Так, відкриваючи характерні барви Болгарії, Чехії і Словаччини, вивчаючи тип, який складався століттями і жіночих, і чоловічих облич, в малюнках і етюдах з натури, копіюючи середньовічні скульптури, я поступово осягав колорит і неповторну красу кожної слов'янської країни...

Це лише спроба відбити характерні особливості пейзажу слов'янських земель і представників народів цих країн, гідних дійсно королівського зображення».

Варто відзначити, що окрім галереї у Кіровограді в 2007 році також були відкриті галереї творів художника в Пскові та в Пушкіногор'ї. Проте саме галерея «Світ і Вітчизна», за свідченням самого автора, є найкращою і за тематикою представлених картин, і за рівнем технічного оснащення.

## **Музейная коллекция Афанасия Лунёва: феномен меценатства или общественно-личностных отношений**

Выступая в 1995 году на торжествах по случаю 40-летия Пархомовского историко-художественного музея, Афанасий Фёдорович Лунёв сказал такую фразу: «Я до сих пор не перестаю удивляться, почему мне, простому сельскому учителю, люди давали бесценные произведения искусства для сельского школьного музея, просто веря мне на слово». И действительно, ведь стоит задуматься над тем, как и почему происходило то, что в течение многих десятилетий известные художники, деятели культуры, крупнейшие музеи страны и Германии, союзные и региональные творческие организации, государственные фонды, Министерство культуры СССР, народные художественные промыслы из самых отдалённых уголков Советского Союза дарили экспонаты для Пархомовского музея.

Как нам кажется, анализируя эту проблему, её следует разделить на два аспекта. Первый заключается, несомненно, в самой личности создателя музея, который своей искренней бескорыстностью подкупал, «обезоруживал», если можно так сказать, самых искушённых скептиков и они всецело становились на позиции того, что Лунёв, возможно, и чужак, но ему стоит помочь в его стремлении создать в сельской глубинке настоящий профессиональный музей. То есть, это можно определить, вне всякого сомнения, как феномен самой личности Афанасия Фёдоровича, отдав должное его таланту организатора и подвижника.

Другой аспект нам видится в том, что всё это происходило в условиях советской действительности, где общественно-личностные отношения сложились таким благоприятным образом, что в обществе возник своеобразный феномен культурного взлёта, как это не парадоксально может звучать в общем хоре нынешнего нашего осуждения всего, что было в нашем «проклятом» коммунистическом прошлом. А на самом деле, произошло то, что устремления и деятельность А. Ф. Лунёва, как нам думается, легли на благодатную почву общественного бескорыстия, которое сформировалось

в условиях советского общества периода хрущёвской оттепели и брежневской эпохи так называемого «застоя». Вот эту взаимосвязь и хотелось бы как-то поподробнее проследить.

Поэтому нам представляется необходимым несколько глубже коснуться такого понятия как меценатство, увязав это явление с исследуемым нами временном историческим отрезком.

Известно, что меценат — лицо, способствующее на добровольной и безвозмездной основе развитию науки и искусства. Соответственно, меценатство — покровительство развитию науки и искусства.

В Российской империи меценатство имело давние традиции. Это явление в России, а в том числе, и на Украине, началось ещё с конца XVII, а во второй половине XIX века наступил его расцвет. В загородных дворянских усадьбах, в городских дворцах собирались замечательные коллекции памятников отечественного и западноевропейского искусства, обширные библиотеки.

Среди известных русских меценатов значатся Шереметьевы, Бутурлины, Демидовы, Третьяковы, а также меценаты с украинскими корнями Н. А. Терещенко, Б. И. Ханенко, отец и сын Харитоненки, В. В. Тарновский, О. Н. Антонович, Андрей Разумовский, И. М. Скоропадский и другие.

Помощь русских меценатов в разное время получали Г. Р. Державин, И. А. Крылов, И. П. Мартос, К. П. Брюллов, Т. Г. Шевченко, Академия наук, университеты и научные школы, отдельные научные проекты, экспедиции, музеи и театры. Они обогатили страну, создавая театры и библиотеки, музеи и картинные галереи, собирая и передавая в государственное владение грандиозные коллекции, поддерживая ученых, художников и литераторов. Меценатство в России получило масштабы, не сравнимые с никакими иными. В конце девятнадцатого — начале двадцатого веков оно было существенной, заметной стороной духовной жизни общества. Число меценатов в России на рубеже двух веков, наследование добрых дел представителями одной семьи, альтруизм благотворителей, высокая степень личного участия отечественных меценатов удивляют и восхищают. Их личные качества, интересы и духовные потребности, уровень



образования, воспитания говорят о том, что перед нами подлинные интеллигенты.

Великие традиции отечественного меценатства были порушены после Октябрьской революции 1917 года. Вот как писал в своём идейно выдержанном «научном» труде один из советских исследователей проблемы: «Октябрьская революция экспроприировала нетрудовые классы, выделявшие меценатов. Глубокие воззрения на писательский труд, установленные нормы гонорара, организованная помощь литературным организациям препятствуют у нас проявлению меценатства. Но всего важнее здесь идейное, морально-политическое влияние социалистической революции на деятелей литературы и искусства, обуславливающие их идейный переход на позиции пролетариата. Именно это влияние социалистической революции и делает невозможным существование меценатства в условиях советской действительности».

И вот в этих-то условиях официального духовного мракобесия, вопреки, а не благодаря им, появились и развивались ростки нового для совковой жизни явления, которое можно было бы назвать советским меценатством. Оно было основано, в силу исторически обусловленных экономических реалий, не на финансовой основе и финансовых возможностях людей, которые стремились воплотить в жизнь идеи меценатства, а зиждилось на духовном фундаменте. В качестве своеобразного инструментария для поддержки подвижничества, в том числе, и в сфере развития культуры и искусства, советские меценаты способствовали реализации различных социально-духовных проектов, каким, в частности, был и Пархомовский музей, используя свой служебный или партийный статус, личные связи в госаппарате и в госучреждениях, в партийных органах и творческих союзах советского образца.

Другая категория меценатов советских времён — это непосредственно сами деятели культуры и искусства, которые понимали, что для реализации их профессиональных творческие задач, воплощения в жизнь культурно-духовных и нравственно-эстетических проектов их собственные усилия необходимо объединять с титаническими, и отнюдь, не конъюнктурными, устремлениями энтузиастов из народа. Иными словами, произошла некая транс-

формация внутреннего содержания самого понятия меценатства, оно наполнилось новым смыслом, не исчезнув, как об этом заявляли советские идеологи, а приспособившись к новым историческим условиям.

Именно с таких позиций, как нам кажется, можно объяснить, в определённой мере, почему основателю провинциального сельского музея передавались для школьников шедевры искусства. Люди жертвовали, понимая, что, в народный музей, к народу попадёт то творческое наследие, которое собственно и создавалось художниками для этого же народа. И позволим себе повториться, что этот вид меценатства ни в коей мере не подпадает под классическое определение данного понятия, ибо основывалось оно, как мы уже ранее отмечали, не на денежных возможностях жертвователя, а на твёрдом убеждении в праведности дела, на которое их подвигла как исторически сложившаяся отечественная практика, так и понимание, возможно, даже подсознательное, того, что у них есть именно такой шанс и способ эту традицию сберечь и приумножить.

Советская действительность создала тот феномен общественно-личностных отношений, который позволял осуществлять и воплощать в жизнь альтруистские проекты на совершенно некоммерческой основе, ибо конкретика производственно-общественных отношений того исторического периода определяли сознание людей, мотивы их поступков, а также оценки тех или иных жизненных явлений. Именно исходя из этих утверждений, мы можем давать оценку и подвижничеству деятельности Афанасия Лунёва.

Какое же место мы можем отвести его личности в контексте наших рассуждений о явлении советского меценатства, опираясь на огромный багаж фактажа о его полувековом, возможно, уместным будет применить такое слово, музеетворчестве? На первый взгляд, его деятельность не подпадает непосредственно под определение понятия меценатства, о котором мы говорили выше, ибо выходит так, что он был, как бы, получателем того, что жертвовали для Пархомовского музея дарители. То есть, лицом, если можно так выразиться, пассивно пользующимся плодами этого самого меценатства, пожинаящим его плоды и покоясь на лаврах славы.

Это было бы, возможно, и так, если бы сам создатель сельской сокровищницы искусства выступал бы в качестве некоего стороннего созерцателя данного процесса. Но именно ему принадлежала роль непосредственного вдохновителя и организатора данного проекта. Он то как раз тоже был жертвователем. Если хотите, жертвоприносителем своего таланта, своей энергии, своего времени, своего личного благосостояния и благополучия, в том числе и семейного, своих, пускай и весьма ограниченных, финансовых ресурсов, в конце концов, своего здоровья. Не следует забывать и то, что ему не единожды приходилось тратить усилия на борьбу за утверждение своего личного социально-творческого статуса, противостоя провинциальной серости и неприятию его педагогических и нравственных позиций.

Продолжая анализировать проблематику исследуемого нами явления, следует отметить ещё несколько, на наш взгляд, важных моментов, характеризующих меценатство создателя Пархомовской музейной коллекции. На всём протяжении своей педагогической и музеетворческой деятельности, А. Ф. Лунёв создавал вокруг себя среду активного творчества, делания добра, созидания, стремился, чтобы его личный вклад начал самостоятельно работать на умножение блага. Он ни в коей мере не тяготел к тому, чтобы получить выгоду от своей деятельности и, если и пропагандировал свои добрые дела, то отнюдь, выражаясь современными категориями, не в рекламных целях, а с тем, чтобы вовлечь в делание добра как можно больше людей.

Таким образом, всех, кто окружал Лунёва-мецената, участвовал и способствовал его деятельности, все крепче объединяла идея общего дела. Меценатство Афанасия Фёдоровича неразрывно всегда было связано с духовностью, оно зиждилось на прочных морально-нравственных устоях, на православной вере.

Соизмеряя, что было первично, а что вторично в процессе такого вот своеобразного переплетения двух, можно сказать, встречных потоков меценатства — личного и общественного — следует отметить, что это было движение взаимодополняющих друг друга факторов, которые в итоге и смогли привести к искомому результату — созданию музея. Но всё же, отправной точкой в процессе

этого музеетворчества, позволим себе и в дальнейшем использовать этот термин, введя его в научный оборот, была, вне всякого сомнения, личность самого инициатора — Афанасия Фёдоровича Лунёва.

А теперь давайте несколько отвлечённо задумаемся над вопросом, а было бы возможным в наше сверх демократическое время создание такого вот Пархомовского музея в такой вот именно способ, какой мы только что сделали попытку проанализировать? Думается, что ответ на этот вопрос вполне может быть очевиден. Вряд ли.

Почему? Да потому, что всеобщее падение нравственных устоев во многих сферах функционирования общественных механизмов, которые регулируют процессы взаимодействия между людьми сегодня, к огромному сожалению, сводятся к единому знаменателю: всё измеряется деньгами, критерием нужности и ценности человека есть его финансовый, а отсюда ещё плюс его политический статус. Всё другое в расчёт не принимается. Так называемые рыночные механизмы регулирования общественных отношений сегодня определяют, что имеет право на существование, а что нет, какие общественные движения, институты, духовные ценности нужны в таком государстве. Это самое государство, хотя бы для видимости, ныне даже не пытается культивировать истинные моральные ценности на почве, где произрастают теперь только зелёные доллары, которые, как карантинный сорняк, продолжают уничтожать всё живое и нравственно значимое вокруг.

Истинная культура, наука, образование на наших постсоветских территориях ныне существуют лишь благодаря той небольшой социальной прослойке настоящих интеллигентов, которых «демократическое» государство продолжает, как бульдозер, подминать под себя, тем самым перемещая планку показателя на шкале нравственных ценностей в общественном сознании в сторону противоположную этим самым ценностям.

Конечно, много было спорного и неоднозначного и в советской истории. Но вот чего нельзя отрицать, так это того, что в рассматриваемое нами время социалистического прошлого начался и происходил процесс самоочищения в среде интеллигенции, суть кото-

рого заключалась в том, что постепенно сформировался и окреп тот идейно-нравственный (не следует путать с терминологией официальной партийной пропаганды времён КПСС) своеобразный общественный фундамент, на котором, образно говоря, выросло дерево, которое начало приносить цивилизационные плоды истинных общечеловеческих ценностей. С точки зрения сегодняшнего отрицания всего нашего «проклятого» прошлого, подобное утверждение, возможно, звучит парадоксально, ибо оно на общем агрессивном фоне явно диссонирует с нынешней пропагандистско-информационной партитурой, которую исполняет сводный хор нынешних апологетов «демократии». Но в качестве примера, существование явления советского меценатства мы можем наглядно подтвердить даже одним фактом создания Пархомовского историко-художественного музея. А это и есть не что иное, как одно из ярких проявлений феномена общественно-личностных отношений, которые сформировались и утвердились в условиях советской действительности.

Нам могут возразить, что это было, скорее, исключением из правил советского образа жизни, но мы не можем отрицать того, что именно в исторических условиях той прежней действительности получили мировое признание советское изобразительное искусство, литература писателей-диссидентов, кинематограф, театральные жанры, наука, образование... И во всём этом как раз и было проявление тех качественных изменений в среде советской интеллигенции, благодаря меценатской деятельности которой был создан в далёкой сельской провинции и музей такого уровня как Пархомовский.

И в заключение. Неоценимый вклад в создание Пархомовской сокровищницы в то далёкое время внёс, в том числе, и ленинградский Эрмитаж с директором, академиком Борисом Пиотровским, с которым А. Ф. Лунёва связывала многолетняя дружба. Сейчас как-то не принято у нас говорить о России. Но о чём всё-таки, думается, уместным было бы сказать. По инициативе Эрмитажа в лице нынешнего директора всемирно знаменитого музея академика Михаила Борисовича Пиотровского (сына Бориса Борисовича) с 2005 года в России 13 апреля ежегодно отмечается замечатель-

ный праздник — День благотворителя и мецената. Дата приурочена ко дню рождения Гая Мецената, римского покровителя поэтов и художников, чье имя и стало нарицательным словом «меценат». Хотелось бы, чтобы в нашей стране был такой вот праздник. Но, к сожалению, на сегодня в Украине даже существующее в сфере благотворительности законодательство не отражает в полной мере реальную ситуацию с меценатством.

Конечно, сейчас на постсоветском пространстве, в том числе, и в Украине, наблюдается двусмысленное отношение к меценатству. Одной из главных причин этого является неоднозначное отношение к состоятельным людям в существующих сегодня условиях все более сильного расслоения общества. Никто не оспаривает того, что зачастую богатство наживается не совсем приемлемыми для большинства населения способами. Но, хочется надеяться, что есть в Украине среди числа богатых людей и те, кто отдает миллионы на развитие и поддержание науки и культуры и другие благотворительные цели. И было бы замечательно, если бы наше родное государство озаботилось хотя бы тем, чтобы имена современных отечественных меценатов стали известны широкому кругу населения. Возможно, их пример поспособствовал бы тому, чтобы кто-то и в наше рыночно-демократическое время заразился бы их энтузиазмом и захотел бы создать музей, подобный Лунёвскому.

### **Примечания**

1. Аронов А. А. Золотой век русского меценатства / А. А. Аронов. — М.: Издательство Моск. ун-та культуры и искусств, 1995. — 116 с.
2. Боханов А. Н. Коллекционеры и меценаты в России / А. Н. Боханов. — М.: Наука, 1989. — 192 с.
3. Гавлин М. Л. Меценатство в России: научно-аналитический обзор / М. Л. Гавлин. — М.: Юнион, 1994. — 50 с.
4. Лопухина Е. М. Самые знаменитые меценаты России / Е. М. Лопухина. — М.: Вече, 2003. — 378 с.

5. Минченков Я. Д. Меценаты искусства и коллекционеры. — М., 2004.
6. Предпринимательство и предприниматели России: От истоков до начала XX века / ред. А. К. Сорокин. — М.: РОССПЭН, 1997. — 334 с.
7. Харькова Е. П. История предпринимательства и меценатства в России: Учебное пособие / Е. П. Харькова. — М.: ПРИОР, 1998. — 496 с.
8. Щербаков С. А. Московские меценаты / С. А. Щербакова // Современные записки. — 1938. — № 3.

**Герой Украины академик Л. Т. Малая в экспозиции Музея истории харьковского национального медицинского университета**

Современный этап в развитии нашего общества характеризуется отказом от старой идеологии, переоценкой ценностей, переосмыслением истории. Это трудный процесс, и участие в нем молодежи — неотъемлемое условие успеха. А привлечение к этому студентов высших учебных заведений подразумевается само собой. В связи с этим особенное значение приобретает нравственное воспитание молодых людей, и большую роль в этом могут и должны сыграть вузовские музеи.

В университетской жизни работа музеев приобретает большое и важное значение. Ведь именно здесь первокурсники получают первые сведения о своем вузе, о профессии, которой решили посвятить жизнь, о людях, оставивших в этой профессии значительный и яркий след, о вкладе учебного заведения в развитие науки и служение обществу.

В свое время известный русский философ М. Ф. Федоров сказал: «Музей есть высшая инстанция, которая должна и может возвращать жизнь, а не отнимать ее». И наш музей в своей деятельности стремится соответствовать этому определению. Мы хотим, чтобы наши студенты увидели профессоров и студентов прошлых лет живыми, чтобы узнали и почувствовали, что волновало их, что двигало ими: одних — в должности учителей и наставников, других — в положении учеников, начинающих врачей. Это особенно важно для медицинского вуза, который отличается своей спецификой, ибо медики — это особая категория людей, которым должны быть присущи совершенно определенные черты человеческого характера: милосердие, гуманизм, ответственность за жизнь человека, обратившегося за медицинской помощью. И воспитывать эти черты в студентах помогают примеры из жизни представителей харьковской высшей медицинской школы всех периодов ее суще-



ствования.

В качестве одного из таких примеров мы называем имя Героя Украины академика Любови Трофимовны Малой. Какими только определениями ни награждали ее современники: женщина — легенда, чудо, герой, а была она обыкновенным человеком, который сделал себя, свою судьбу сам, который сотворил выдающуюся личность благодаря качествам своего характера: трудолюбию, целеустремленности, настойчивости, воле.

Л. Т. Малая родилась в январе 1919 г. в семье крестьянина в с. Копани Ореховского района Запорожской области. В родном селе она окончила начальную школу, но в 1930 г., спасаясь от голода, отец перевез семью, где было трое детей, в Запорожье и устроился на работу на железнодорожной станции. Несмотря на голод и холод, Любовь Трофимовна продолжала учиться, закончила семилетку и полугодичные курсы подготовки к учебе в высшем учебном заведении (была отличницей) и в 1934 г. поступила в железнодорожный медицинский институт, который через год был упразднен и слит с ХМИ. Любовь Трофимовну всегда отличала огромная тяга к знаниям, трудолюбие и настойчивость в достижении цели, она никогда не жаловалась, не пасовала перед трудностями. Днем училась, вечерами работала, устроившись уборщицей в одном из учреждений, посещала студенческие научные кружки.

В 1938 г. она окончила институт и получила назначение в районную больницу с. Петровеньки теперешней Луганской области. Ей было около 20 лет, и она сама строила свою судьбу, очень скоро завоевав авторитет у односельчан знаниями, внимательным, заботливым отношением к больным. Но началась Великая Отечественная война, и 22 июня 1941 г. капитан м.с. Л. Т. Малая получила предписание явиться в Ворошиловград к месту своей службы. Впоследствии она рассказывала, что этот день был для нее одним из счастливейших — она гордилась тем, что будет защищать страну, да и верили все, что война вскоре будет завершена победой. Но для Л. Т. Малой война продлилась до сентября 1946 г., и за это время она прошла путь от помощника начальника небольшого сортировочного госпиталя до заместителя начальника лечебного отдела Харьковского военного округа, объединявшего 8 областей.

Остались интересные воспоминания Л. Т. Малой о ее военной страде: разгрузке и погрузке санитарных поездов, сортировке раненых по степени тяжести и месту ранения, своевременной отправке их в специализированные госпитали, оказании медицинской помощи в боевой обстановке, о людях, которые окружали ее и выполняли свои обязанности на грани человеческих возможностей. Вот отрывок из наградного листа о событии 10 октября 1941 г., происшедшем с санитарным поездом, стоявшим под разгрузкой, в котором после налета немецких самолетов загорелся последний вагон с ранеными. «Тов. Малая, пренебрегая опасностью, с помощью дружинниц лично организовала вынос тяжелораненых из охваченного пламенем вагона через двери и окна, благодаря чему было спасено 17 человек тяжелораненых. Мобилизовав далее рабочих, произвела отцепку горящего вагона, чем предотвратила возгорание соседних вагонов...». Любовь Трофимовна рассказывала, что никогда впоследствии не могла объяснить себе, откуда у нее взялись силы, чтобы сделать это.

Демобилизовавшись в 1946 г., Л. Т. Малая вернулась в родной институт и поступила в клиническую ординатуру. Спустя много лет один из ее многочисленных учеников скажет о ней: «Любовь Трофимовна — действующее лицо и свидетель огромной эпохи». И это действительно так. Ведь к этому времени ей было всего лишь 27 лет, но она пережила уже такие события, как голодомор, учебу в институте, войну. Теперь ей надо было найти свое место в мирной созидательной жизни, и она знала, что эта жизнь будет неразрывно связана с медициной. И не только с врачеванием, но и наукой.

Руководителем Л. Т. Малой на кафедре терапии ХМИ стал прекрасный врач-клиницист, замечательный диагност ученик академика Н. Д. Стражеско — профессор Соломон Яковлевич Штейнберг. Он дал ей старт в науку, и Любовь Трофимовна всегда вспоминала его с благодарностью, подчеркивая, что «в ее творческой судьбе ему принадлежит огромная роль». Темой ее кандидатской диссертации, которую Л. Т. Малая защитила в 1950 г., стала «Туберкулино-диагностика в клинике внутренних болезней», а в 1954 г. состоялась защита докторской — «Об изменениях сердечно-сосудистой системы при туберкулезе». Остается поражаться

тому, насколько интенсивной, упорной и целеустремленной была деятельность этой небольшой, внешне ничем не примечательной женщины, сумевшей за 8 лет подняться от простого ординатора до доктора медицинских наук. В 1955 г. ей было присвоено звание профессора. Современники отмечали ее необыкновенное трудолюбие, целеустремленность, настойчивость в достижении поставленной цели, волю к победе, невероятную организованность и точность. В ней постоянно присутствовало желание знать как можно больше, искать и находить новое, уметь использовать это для улучшения работы коллектива. Человек проницательный, обладающий аналитическим умом, она умела «ориентироваться в себе, во времени и в пространстве» и учила этому своих учеников.

Она считала, что в науке правильная постановка задачи составляет половину ее решения, а успех зависит от накопления знаний по изучаемому вопросу и трудолюбия. В музее экспонируются читательские билеты Л. Т. Малой и харьковских, и московских библиотек, где она работала. В Харьковской научной медицинской библиотеке она была постоянным посетителем, объем заказываемой ею литературы поражал. Специальной литературы на русском языке ей было мало, она отслеживала выходящие за рубежом издания, поручала перевести и знакомилась, а также знакомила со свежей информацией сотрудников кафедры, института, студентов да и всех, кого считала нужным. И до конца жизни она постоянно следила за публикацией в прессе новинок, связанных с темами научных работ, которыми занималась.

Впервые в Украине ею создана была система поэтапного лечения больных инфарктом миокарда, включая сеть специализированных кардиологических отделений с блоками интенсивной терапии, отделениями реабилитации и санаторно-курортной реабилитацией. В 1962 г. при 27-й больнице была создана проблемная кардиологическая лаборатория, руководителем которой стала профессор Л. Т. Малая. В 1980 г. «за разработку и внедрение в медицинскую практику современных методов диагностики начальных стадий сердечной недостаточности, механизмов ее развития, профилактики и лечения» Л. Т. Малой была присуждена Государственная премия СССР в области науки и техники. В 1981 г. в продолжение

развития работ, связанных с лечением сердечных заболеваний, в Харькове по ее инициативе был открыт филиал Киевского НИИ кардиологии им. Н. Д. Стражеско, а через 5 лет встал вопрос о превращении филиала в самостоятельный институт терапии.

Важной частью научных исследований, которые проводились на кафедре госпитальной терапии и клинической фармакологии ХМИ, руководимой Л. Т. Малой, было изучение эпидемиологии и возможностей предупреждения болезней внутренних органов, в связи с чем кафедре пригласили к сотрудничеству с Всемирной Организацией Здравоохранения. Директором Регионального центра была назначена академик Л. Т. Малая. Это первая в Украине база, которая сотрудничает с ВОЗ.

В 1986 г. в Харькове был открыт Институт терапии, единственный в Украине, который ведет большую лечебную и научную работу в разных направлениях терапии. Для института было построено отдельное здание, за строительством которого Л. Т. Малая следила сама, стремясь к тому, чтобы в его процессе предусмотрены были все условия для успешной работы коллектива врачей и ученых и для лечения и реабилитации больных. Многие помнят, каких волнений и трудов стоило для Любови Трофимовны устройство в институте зимнего сада. Вскоре после создания Институт терапии был включен в международные многоцентровые испытания тромболитических средств, так как исследования гемостаза при инфаркте миокарда, которые проводила Любовь Трофимовна, получили международное признание.

Л. Т. Малая была активным участником всех съездов терапевтов и кардиологов Украины и СССР в период с 1950 по 1995 г., она была выбрана председателем X съезда терапевтов Украины, президентом Национального конгресса кардиологов Украины. 39 раз она выступала с научными докладами на европейских и международных конгрессах.

Л. Т. Малая автор более 600 научных трудов, 26 монографий. Под ее руководством защищено около 38 докторских и 187 кандидатских диссертаций. Она была учителем в истинном значении этого слова и учила не только специальным знаниям, а и человечности, жизни во всем ее многообразии. Любовь Трофимовна учи-

ла, требовала, способствовала, чтобы каждый из ее учеников и сотрудников искал и внедрял новое, прогрессивное в своей отрасли знаний и деятельности, опережал в научном плане коллег других учреждений и видел в этом интерес. И вела за собой личным примером.

Несколько слов о Л. Т. Малой — врачевателе. По свидетельству современников, у нее было потрясающее чутье врача. К ней на прием как в последнюю инстанцию приходило множество больных, их родственников и для каждого у Любови Трофимовны находилось доброе, обнадеживающее слово, дельный совет, практическая помощь. Древние говорили: «Слово лечит» — и это присуще было Л. Т. Малой. Она расспрашивала больного не только о самочувствии, но и о его жизни, его проблемах и заботах, никто не мог, как она, вселить в больного веру в выздоровление.

Экспонаты, подтверждающие то, о чем я рассказала, сопровождают посетителей музея во всех его экспозиционных разделах, рождая в них удивление, восхищение, уважение, желание в чем-то походить на эту замечательную женщину. Любовь Трофимовну Малую можно отнести к тем немногим, кто не на словах, а на деле исповедовал постулаты христианства, обязывающие людей делать добро и избегать зла. Немало прожив и повидав, она ценила и чувствовала быстротечность времени, стремилась с толком использовать чуть ли не каждую минуту — спешила делать добро. Тем, в общем-то, и запомнилась всем, кто знал, кто сегодня вспоминает и поминает ее добрым словом.

## **Из опыта установления мемориальных и указательных досок в Харькове. К вопросу музеефикации улиц и площадей города**

Актуальность данной темы обусловлена стремительным ростом мемориальных и указательных досок в городах и других населённых пунктах Украины. Параллельно с этим, весьма позитивным явлением, возрастает количество разнообразных ошибок, неточностей и других погрешностей. Авторы поставили перед собой задачу попытаться проанализировать эти недостатки и не только дать им объяснение, но и провести их систематизацию. Прделанная работа позволила выделить типичные из них.

Объектом нашей работы является мемориальные и указательные доски, а предметом — погрешности на них. Основных источников для написания послужили мемориальные и указательные доски Харькова, которых насчитывается не менее 500. Большинство из них — это указательные доски, информирующие о том, когда и в честь кого была названа улица, площадь и т. д.

Работа обладает новизной т. к. в таком ракурсе проблема никогда не ставилась в Харькове, и, как нам известно, в Украине в целом. Историография данной проблемы включает в себя публикации в местной прессе посвящённые открытию тех или иных мемориальных досок. Как правило, это малоинформативные заметки. Некоторую часть литературы составляют труды по краеведению и памятникоохранной деятельности. Отдельные факты были обнаружены нами в литературе биографического характера. Общая оценка литературной базы должна нами характеризоваться как недостаточная. Эту особенность в значительной мере искупает широкая (можно сказать, 100%) источниковая база.

Основной целью авторов было проанализировать комплекс вещественных памятников, представленный мемориальными и указательными досками г. Харькова с точки зрения корректности их формы и содержания. Исходя из поставленной цели, решались следующие задачи:

- составить источниковую базу исследования;
- проанализировать полученный материал с точки зрения его оформления и подачи;
- сделать выводы и обобщения, на основе которых предложить меры по уменьшению числа некачественных мемориальных и указательных досок.

Хронологические рамки исследования охватывают вторую половину XX — начало XXI ст. ст., а географические рамки территории города Харькова в современных границах.

В конце XX столетия мир и Украину охватил музейный бум, быстрыми темпами стал развиваться туризм, человечество, чем дальше — тем больше, приходит в движение. Леонардо да Винчи утверждал: *«Познание стран мира — украшение и пища человеческих умов»*.

Интерес к чужим краям, новым странам, иным культурам и цивилизациям стал приметой последних десятилетий. Параллельно с этим развиваются и совершенствуются пути сообщения, инфраструктура туризма и, в том числе, объекты туристической деятельности — памятники, памятные места, музеи и др. Среди этих объектов своё место занимают мемориальные и указательные доски. Центральные улицы многих городов, в полном смысле этого слова, стали напоминать гигантские музеи под открытым небом, в котором такие доски играют своеобразную роль паспарту к «экспонатам» — зданиям, паркам, памятным местам и другим объектам городских и сельских ландшафтов. Среди украинских городов наибольшие достижения в данном направлении были в Киеве и Одессе.

В последние два десятилетия к ним стали присоединяться другие населённые пункты в т. ч. и Харьков. Статистика показывает, что если в 60-е годы XX века в городе открывалось в среднем одна мемориальная доска в год, в 70–80-е годы прошлого столетия — две-три, то в последние десятилетия, иногда по десять таких досок в год. Таким образом, до рубежа 80-х–90-х годов мы имели перед собой достаточно редкое явление в городской хронике, а в последние 20 лет такие события стали приметой времени.

В центре нашего исследования не столько мемориальные

и указательные доски, а типичные ошибки, которые встречаются при их создании и установлении, которые, к сожалению, не только не уменьшаются, но и возрастают с увеличением таких объектов исторической памяти.

Мы попытались разобраться в корнях этого явления и сформулировать причины и характер ошибок, наметить пути выхода из создавшегося положения.

Само собой разумеется, что и в другие времена на памятных досках встречались неточности. Многие из них носят, если так можно выразиться, «естественный» характер.

Например, встречаются механические ошибки, связанные с невнимательностью скульпторов. Так на одном из зданий старого университетского комплекса в Харькове по ул. Университетской, 23 установлена мемориальная доска в честь выдающегося историка, этнографа, археолога и писателя Д. И. Яворницкого (1855–1940). На этой доске сделана ошибка в дате его рождения: вместо ноября (11-й месяц) указан сентябрь (9-й месяц). В римских цифрах это выглядит так: «IX» вместо «XI». Как видим, скульптор поставил «единицу» с другой стороны от цифры «X».

Среди ошибок, которые встречаются на мемориальных досках города и такие, что связаны с неверной пространственной ориентацией. На мемориальной доске посвящённой великому биологу, лауреату Нобелевской премии И. И. Мечникову (1845–1916) на бывшем Главном корпусе старого университета висит мраморная доска, свидетельствующая, что здесь учился Илья Ильич Мечников. Но в наше время здание занимает другое учебное заведение — Украинская инженерно-педагогическая академия (УИПА). У некоторых прохожих может сложиться впечатление, что И. И. Мечников учился в УИПА.

Точно также, на мемориальной доске в честь Героев Советского Союза Г. В. Балицкого и И. М. Филипповского на здании Главного корпуса Академии культуры указано, что они учились в «Харьковском государственном институте культуры». На самом деле такое название Академия носила с 1964 года, а до этого называлась «Харьковский библиотечный институт».

Бывают и уникальные случаи, связанные с ошибками при уста-



новлении мемориальных досок. Мемориальную доску знаменитому языковеду Я. М. Эндзелину (1873–1961) изготовил в Латвии выдающийся скульптор современности Янис Струпулис. Спешка в создании доски, которую нужно было срочно смастерить и перевезти из Риги в Харьков, привела к тому, что мастерская, изготавливавшая эту доску, искажила шрифт, который хотел использовать автор. Никто этого не заметил, и только после установления доски, в присутствии посла этого прибалтийского государства, а также других лиц, директор Латвийской академической библиотеки В. Я. Коцере обратила внимание, что шрифт не совсем тот, который она видела в проекте. Когда скульптору показали доску — то он сам, за свой счёт, изготовил новую, которой хотел бы заменить ныне существующую.

Примером неудачного оформления мемориальной доски может служить доска врачу В. В. Перепаде на медицинском учреждении, в котором он работал. Доска выполненная в форме сердца ориентирует зрителя на тему любви, а не кардиологии, а надпись: «В этой больнице с 1987 по 2004 гг. работал главным врачом Перепада Виталий Витальевич» удручает. Не сказано, что за больница, чем отличился этот врач.

Излишняя информация содержится на мемориальной доске главному конструктору двигателя танка Т-34 К. Ф. Челпану. На доске указана дата, когда он был репрессирован, когда — реабилитирован. Такая информация вполне уместна для политического, государственного или общественного деятеля, т. к. это имеет отношение к их прямой деятельности, но не для учёного или конструктора. С другой стороны, например, на мемориальной доске академику И. А. Даниленко, наоборот, указана суженная информация: он указан лишь как организатор науки. Вместе с тем, этот крупный учёный был автором фундаментальных работ в области зоотехники.

Нельзя согласиться с авторами мемориальной доски профессору А. И. Мещанинову, который спас сотни советских бойцов во время немецко-фашистской оккупации Харькова. Этот врач прятал у себя в больнице раненых солдат и снабжая их фальшивыми документами, по выздоровлению помогал скрыться. На доске

написано «Мещанинов Александр Иванович (16.08.1876–01.01.1968) лікар-підпільник працював на окупованій території міста Харкова 1941–1943 рр.».

К чисто оформительским ошибкам мы относим мемориальную доску в честь первооткрывателя многих технологий в авиации В. Г. Кононенко (1920–1983). Скульптор создал оригинальную композицию, в которой пояснительную надпись, представляющую собой полосы металла, на которых в виде штамповки нанесён пояснительный текст. Задумка была оригинальной, но в результате — текст не читается даже с близкого расстояния.

Таким образом, как видим, многие ошибки проистекают из умозрительности авторов мемориальных и указательных досок. Они, видимо, считают, что прохожие сам должны догадаться или о подробностях жизни героя доски, его профессиональной деятельности, или же о времени и принадлежности данного лица к конкретному объекту. Отмеченные нами недостатки — типичны. Они встречаются не только в Харькове, но и в других городах нашей страны и исправление их, а вернее их профилактика, не допущение в будущем — задача не только специалистов-историков, краеведов, но и долг широкой общественности, которая должна быть в курсе при установлении этих знаков. Нет сомнения, что мемориальные доски носят не только служебный характер — они украшают наши улицы и площади. Тем более досадно, что давно известно о том, что хороший вкус — это чувство и знание красоты в произведениях искусства.

Мы хотим, чтобы наши улицы и площади стали эталоном благоустроенности, порядка и красоты.

Среди ошибок обращают на себя ошибки в пояснительных надписях. К ним мы относим такие, как неточности в датах, написании имён и т. п., связанные с погрешностью при переводе, отсутствием достоверных дат жизни и деятельности, тех или иных исторических личностей. К таким неточностям мы относим особенности транскрипции деятелей, имеющих иностранное происхождение. Например, на мемориальной доске, посвящённой заведующим (директорам) университетской обсерватории в Харькове выбиты имена заведующих этим подразделением старейшего высшего

учебного заведения на Востоке Украины. Среди них мы видим имя Иоганна Гута. Однако это местная традиция так писать и произносить фамилию астронома. До приезда в Харьков и после отъезда его в Дерпт (Тарту, Эстония) его фамилии писалась как Хут. Поэтому, отыскать его имя в указателях словарей и справочников сложно.

Ещё одной неточностью, которая постоянно встречается на мемориальных досках, это путаница в переводе со старого на новый стиль (или же наоборот). Иногда же, вообще трудно определить к какому стилю относится указанная на доске дата.

Встречаются неточности, связанные с искажением первоначального текста или же с его неудачным расположением. «Классическим» примером здесь долгие годы служил памятник основателю университета Василию Назаровичу Каразину (1773–1842). После революции часть надписей на пьедестале монумента работы скульптора И. И. Андреолетти (1869–1912) была сбита. В итоге, на памятнике после фамилии имени и отчества основателя, шли цифры: 1805–1905. Для многих людей это было поводом считать, что Каразин прожил сто лет! На самом деле памятник планировалось открыть к столетию университета, т. е. в 1905 году. В наше время эта неточность в значительной мере устранена. Однако такие примеры малочисленны.

Среди ошибок на мемориальных досках выделяются так называемые «интеллектуальные». Эти ошибки связаны с заведомым стремлением заказчиков доски подчеркнуть своё значение. Например, на мемориальной доске члену-корреспонденту АМН Украины В. А. Белоусову (1895–1971) обозначено, что здесь работал выдающийся врач, который в 1917 году окончил Харьковский медицинский институт. На самом деле медицинский институт был образован в 1920 году, после реформирования старого университета. Он был создан на основе медицинского факультета университета.

В последние годы массовой характер приняло стремление руководства многих структур всячески «удревнить» свой возраст. Отсюда — постоянное стремление «приписать» не только годы, но и десятилетия, а порой и столетия к своей истории.

Иногда туманные и неясные формулировки на мемориальных досках способны сбить с толку прохожих. Например, мемориальная

доска на бывшей Харьковской публичной библиотеке, а ныне, библиотеке им. В. Г. Короленко известному библиографу Л. Б. Хавкиной (1871–1949) подписана инициатором — Комитетом «Дробицкий Яр». Создается впечатление, что Л. Б. Хавкина погибла в этом месте массовой гибели харьковчан в годы Великой Отечественной войны.

Трудно объяснить ошибку на мемориальной доске И. Я. Франко на бывшем здании Харьковского историко-филологического общества (ул. Университетская, 21), а ныне — городском архиве. На мемориальной доске указано, что великий писатель был избран почётным доктором философии Харьковского университета. На самом деле И. Я. Франко (1856–1916) был избран почётным членом Университета по кафедре русской словесности. По нашему мнению, произошла досадная ошибка из-за неверной расшифровки в подготовительном тексте слов «доктора фил. наук», которые прочитали как доктор философских наук, вместо филологических, как можно было предположить. Сейчас данная ошибка устранена.

На мемориальной доске медику-хирургу В. Т. Зайцеву такая надпись: «В цьому будинку з 1981 до 1999 року жив видатний хірург сучасності академік Зайцев Володимир Терентійович». Термин «сучасність» весьма расплывчатый и через десять, через двадцать и тридцать лет надпись сохранится такой же. Что считать современностью?

Странная доска висит на здании, в котором работал учёный-механик А. П. Филиппов. На ней такая надпись: «Видатний вечний-механік, академік АН України, завідуючий кафедрою динаміки та міцності з 1949 по 1960 роки». Что это означает? То, что учёный жил в этом доме? Работал или же возглавлял в эти годы кафедру? Не ясно.

На мемориальной доске, установленной в честь композитора И. Ковача на ул. Лермонтовской, содержится маловразумительная надпись: «У цьому будинку жив видатний композитор та педагог, заслужений діяч мистецтв України, професор Ігор Ковач». Не понятно — когда жил?, сколько жил?, сколько лет он прожил?

Если одни мемориальные доски страдают излишней лаконичностью, можно сказать лапидарностью, то другие не в меру «раз-

говорчивы». Так на мемориальной доске, которая установлена на здании Харьковского художественного музея в честь норвежского учёного и общественного деятеля Ф. Нансена содержится информация, которую можно разместить в энциклопедии. Даже если отстраниться от содержательной части доски кто такой Нансен? Чем он знаменит? И что он делал в этом здании? То информация о том, кто автор самой доски (скульптор О. Табатчиков), эпиграф и некоторые другие аксессуары доски представляются излишними. В итоге, мало у кого найдётся сил и времени для того чтобы прочитать всю надпись.

Излишняя информация содержится и на мемориальной доске академику Л. Т. Малой на здании Харьковского медицинского университета по пр. Ленина, 4. На доске не только перечислены её многочисленные знаки отличия: Героя Социалистического Труда, Героя Украины, лауреата Государственной премии, академика НАН и АМН Украины, РАМН, Почётного гражданина города Харькова, но и указано, что она — выдающийся учёный. Совершенно очевидно, что само перечисление её наград и достижений свидетельствует об этом.

Путём выхода из создавшегося положения: наличие большого числа неточностей, других погрешностей на мемориальных и указательных досках может быть новая процедура правил их установления. Эти правила должны включать в себя не только конкурсную составляющую при их изготовлении, но и широкую общественную экспертизу. В этом случае различные упущения, ошибки, несоответствия и пр. будут на виду, и их можно будет устранить на самом раннем этапе изготовления таких мемориальных объектов. Камерность и негласность в установлении памятников, мемориальных досок создают предпосылки для появления таких погрешностей. В Харькове имеется положительный опыт гласного обсуждения будущих объектов музеефикации, которые приводили к положительным результатам. Сошлёмся в этом случае на весьма показательную историю установления памятника известной актрисе Людмиле Гурченко.

Этой уроженке нашего города был создан памятник, который подвергся справедливой критике общественности, в результате

чего сам памятник не только не занял не принадлежащее ему место у входа в Академический театр оперы и балета имени Н. В. Лысенко, но и поменял своё название. Он стал считаться памятником народной артистке Л. М. Гурченко в образе её знаменитой героини Леночки Крыловой из фильма «Карнавальная ночь».

Таким образом, подводя итоги нашего экскурса, мы можем сделать вывод о том, что с увеличением интереса к прошлому, памятникам истории и культуры возрастает число туристов, экскурсий и вообще путешествующих людей. Их запросам отвечают музеи и мемориалы, памятники, и памятные доски. Однако с увеличением таких объектов музеефикации наших городов и сел, возрастает число и ошибок, связанных с их установкой (в посвянительных надписях и др.). Мы попытались проанализировать неточности на мемориальных досках Харькова и предложить группировку наиболее типичных из них. По-нашему мнению, такая работа может помочь скульпторам, дизайнерам, историкам, краеведам, членам топонимических, и геральдических комиссий, управлениям культуры, другим заинтересованным лицам и организациям учесть эти негативные примеры во избежание их в своей дальнейшей деятельности. Нужно отметить, что уже допущенные ошибки исправить крайне сложно и только в отдельных случаях удаётся изготовить и установить новую такую доску.

Мы можем разделить все погрешности на две группы: изобразительные и пояснительные. Из каждой из этих групп мы можем также, соответственно, выделить подгруппы. Например, в пояснительных надписях недостатки в указательных датах, стилистические и прочие филологические, интеллектуальные и другие ошибки. Авторы выражают надежду, что данная работа может оказать помощь во избежание подобных негативных казусов в будущем.

Ошибки на мемориальных досках, конечно же, исключение из правила, но задача заключается в том, чтобы таких исключений стало как можно меньше. Великий немецкий поэт и мыслитель, почётный член Харьковского университета В. Гёте писал: «Ошибка относится к истине, как сон к пробуждению. Пробуждаясь от ошибки, человек с новой силой обращается к истине».

## Примечания

1. Бабенко И. Наша славная землячка Клавдия Ивановна Шульженко: [Подборка материалов] / И. Бабенко // Событие. — 1991. — 16 окт.
2. Безхутрий М. На полотні, в мармурі, в графіці: Сучас. тема в творах харк. художників // Прапор. — 1958. — № 6. — С. 99–103.
3. Бондаренко Б. А. Каменная летопись. Архитектурные памятники Харьковщины. Очерк-путеводитель / Б. А. Бондаренко. — Харьков: Прапор, 1972. — 123 с.
4. Вихованці Харківського університету. Біобібліогр. довідник / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна; Автори-укладачі: Б. П. Зайцев, В. І. Кадеєв, С. М. Куделко, Б. К. Мигаль, Ю. Ю. Полякова, С. І. Посохов. — Х.: Видавництво «Авто-Енергія», 2004. — 250 с. з фото.
5. Власов В. Они переходят в память: [В Харьк. ун-те открыта мемор. доска к 10-летию со дня смерти физика, декана физ.-техн. фак. Г. А. Милютин] / В. Власов // Панорама. — 2000. — № 46. — С. 12.
6. Дунаевский и Харьков: (Памят. места, связан, с жизнью и деятельностью выдающегося совет, композитора И. О. Дунаевского): Метод, рекомендации лекторам к 85-летию со дня рождения композитора / [Сост. Ю. Т. Калачов]. — Х.: Б. и., 1985. — 38 с.
7. Дяченко Н. Т. Улицы и площади Харькова. Очерк / Н. Т. Дяченко. — 4-е изд. — Харьков: Прапор, 1977. — 272 с.
8. История города Харькова XX столетия / А. Н. Ярмыш, С. И. Посохов, А. И. Эпштейн и др. — Харьков: Фолио, Золотые страницы, 2004. — 686 с.
9. Калашник П. Михайло Дмитрович Тиц: [Творч. портр. комп., проф. Харк. ін-ту мистец. М. Д. Тица (1898–1978)] / П. Калашник // Музична Харківщина: Зб. наук. пр. кол. авт. Харк. ін-ту мистец. ім. І. П. Котляревського. — Х., 1992. — С. 70–76.

10. Куделко С. М., Тарасова Л. И. Харьков: хроника столетий / С. М. Куделко, Л. И. Тарасова. — Х. : САГА, 2011. — 394 с.
11. Лосиевский И. Улица Чичибабина: [Об увековечении памяти поэта в Харькове] / И. Лосиевский // Лит. газ. — 1995. — № 21. — С. 3.
12. Почесні члени Харківського університету. Біографічний довідник. — Х.: Тимченко, 2008. — 312 с.
13. Путятін В. Скульптурна шевченкіана у Харкові // Матеріали науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу та аспірантів інституту за підсумками науково-творчої роботи за 1996 рік / Харк. худож.-пром. ін-т / В. Путятін. — Х., 1997. — С. 74–75.
14. Савченко Г. Академік Микола Сумцов — історик Харкова // Краєзнавство / Г. Савченко. — 1995. — № 1–4. — С. 39–41.
15. Харків ХХ століття: Бібліогр. покажч. у 2 вип. / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка; Уклад.: В. О. Ярошик та ін. — Х.: Східно-регіональний центр гуманітарно-освітніх ініціатив, 2003. — 800 с.
16. Харьков в газетном репортаже и рекламных объявлениях / Г. В. Ижицкий; худож.-оформитель О. Н. Артеменко. — Харьков: Фолио, 2011. — 126 с.
17. Харьков в зеркале мировой литературы / Авт. — сост. К. А. Беляев, А. П. Краснящих; худож.-оформитель И. В. Осипов. — Харьков: Фолио, 2007. — 399 с.
18. Харьков: справочник по названиям: 7000 улиц, площадей, скверов, районов... / Составители: Е. Н. Дмитриева, Е. В. Дьякова, Н. М. Харченко; под. общ. ред. С. М. Куделко. — Харьков: «Издательство САГА», 2011. — 432 с.
19. Христоев В. Возвращение академика: [В Харькове открыта мемор. доска в честь акад. АН УССР, конструктора авиадвигателей, основателя и генер. конструктора КБ «Прогресе» А. Г. Ивченко] // Слобода. — 1998. — С. 16.



20. Шевченко В. Становлення та розвиток харківської графічної школи // Науково-методична конференція професорсько-викладацького складу та аспірантів інституту за підсумками науково-творчої роботи за 1995 р.: Тези доп. / Харк. худож.-пром. ін-т. — Х., 1996. — С. 92-94.
21. Шкодовский Ю. М., Лаврентьев И. Н., Лейбфрейд А. Ю., Полякова Ю. Ю. Харьков вчера, сегодня, завтра / Ю. М. Шкодовский, И. Н. Лаврентьев, А. Ю. Лейбфрейд, Ю. Ю. Полякова. — Харьков: Фолио, 2002. — 206 с.
22. Это важно для народа: [Совещание представителей общест-венности Харькова по вопр. улучшения худож. облика горо-да и повышения эстет. уровня пром. продукции] // Декоратив. искусство СССР. — 1959. — № 4. — С. 1-5.

# Memoria



*Зимовий краєвид (1916)*

**Музей у духовному становленні суспільства.  
До 100-річчя від дня народження академіка П. Т. Тронька**

Постать Петра Тимофійовича Тронька є знаковою в історії України ХХ – початку ХХІ ст. Державницька, наукова та громадська діяльність П. Т. Тронька завжди була пронизана повагою до історії і культури українського народу, непереборним прагненням бути його гідним сином. Тож цілком зрозуміло, що, не зважаючи на політичні та ідеологічні перестороги радянського часу, Петро Тимофійович наполегливо втілював в життя важливі для кожного українця унікальні проекти державних масштабів. Перебуваючи на посаді заступника голови Уряду УРСР (а це сімнадцять років), згодом на науковій та громадській роботі, він ініціював і невтомно здійснював справи національно-патріотичного змісту: проведення на державному рівні ювілеїв видатних особистостей української культури Григорія Сковороди, Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, Олександра Довженка та інших велетів української нації, фестивалів народної творчості, декад української культури в ближньому та дальньому зарубіжжі, пропагуючи глибоке і самобутнє історико-культурне надбання українського народу, створив, відродив і очолив Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Національну спілку краєзнавців України, Всеукраїнський фонд з відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини ім. Олесея Гончара, сприяв відродженню Михайлівського Золотоверхого Собору, Успенської церкви Києво-Печерської лаври та інших українських святинь.

Особливу увагу приділяв Петро Тимофійович музейництву як не лише важливій галузі культури, але і як дієвому засобу її розвитку, вбачаючи в музеях засіб духовного вдосконалення громадянського суспільства. Створені за його участю музейні заклади, комплекси, заповідники складають безцінну скарбницю національної та світової культури. Вони стали для українців сим-

волами національної самоідентифікації, духовною скарбницею збереження традицій та звичаїв своїх попередніх поколінь. Серед культурницького доробку державника широка пам'яткоохоронна програма 1965 р., яка охоплювала історичні події козацької доби всієї України, де головне значення надавалось колиці українського козацтва — Хортиці. Як на той час, це був доволі відважний крок — заговорити про козацтво, увічнити його героїчну славу у монументальних формах, домогтися прийняття урядової постанови, яка передбачала встановлення гранітнихobeliskів на місцях восьми січей та впорядкувати понад 150 пам'ятних місць, що розповідали про славу боротьбу і мужність українських козаків. За особистим втручанням Петра Тронька в 1966 р. на острові Журавлиха у верхів'ї річки Стир, що на Рівненщині, започатковано музей-заповідник «Козацькі могили», біля села Пляшевої поховані останки 300 козаків, які відважно боролись і загинули в нерівному бою з польською шляхтою [20, с. 60–65]. Петро Тимофійович часто згадував, як вперше довелося побачити ті козацькі могили, в якому жадливому стані вони перебували і скільки докладено зусиль, що б не зникли з пам'яті народної подвиги героїв. Козацька тематика традиційно вважалась закритою, замовчувалась, або спотворювалась історія Козацької держави, викреслювались імена українських гетьманів та ватажків, але громадянська мужність допомагала П. Т. Троньку у високій справі національного самоствердження на роду.

Особливим періодом у житті академіка були роки, коли він очолював Українське товариство охорони пам'яток історії і культури. Протягом 22-х років здійснено багато проектів із збереження минувшини України. Одним з яких став Меморіальний комплекс «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр.», урочисто відкритий 9 травня 1981 р., на спорудження якого товариство передало 10 млн. крб. народних пожертв [20, с. 114–115]. Петро Тимофійович особисто брав участь у виборі місця під музей та був за словами одного із авторів проекту Є. В. Вучетича мудрим радником на період будівництва меморіалу.

П. Т. Тронько велику увагу приділяв музеям, чітко усвідомлю-

ючи їх роль у культурному житті країни, щільно опікувався їхніми проблемами. Так, на початку 1960-х рр. доля збереження Полтавського краєзнавчого музею, унікальної пам'ятки українського модерну, одного із кращих музейних зібрань України опинилася під загрозою. Керівництво з Москви звинувачувало в марнотратстві Тронька, який витрачає кошти на музеї та церкви. І лише принципи, впевненість у власній правоті Петра Тимофійовича допомогли відстояти музей, реставрувати його після руйнації в роки воєнного лихоліття [15]. Історія створення меморіального музею Лесі Українки в 1971 р. у м. Новоград-Волинському Житомирської області яскраво засвідчує особисту відповідальність П. Т. Тронька у збереженні історичної пам'яті народу. Після звернення до нього житомирян про місце народження української поетеси, за активної підтримки Петра Тимофійовича в стислі терміни на малій батьківщині Л. Українки вже постав меморіальний музей, нині широко пошанований відвідувачами [10]. За участі Петра Тронька було відбудовано та збережено перший народний музей Тараса Шевченка в Каневі, на Чернечій горі. Він опікувався облаштуванням музею Олеса Гончара в селі Суха Кобеляцького району на Полтавщині, який відкрили 28 серпня 2000 р. на садибі письменника [24, с. 11].

У 2009 р. Петро Тронько та Роланд Франко, онук Івана Франка, український вчений-математик, дипломат, громадський діяч підтримали ініціативу краєзнавчої громадськості Обухівщини про створення Літературного музею І. Я. Франка на Дніпрі. Задля привернення уваги суспільства до вшанування пам'яті українського генія у вересні 2009 р. академік Тронько, як очільник Національної спілки краєзнавців України, провів публічну акцію що до створення в с. Халеп'я громадського музею. Здійснити проект взявся талановитий краєзнавець і активний музейник, голова Обухівської районної ради А. Шафаренко [23]. Науковець долучився до історичної події в житті культурної громадськості України, коли 26 лютого 2010 р. в приміщенні Музею видатних діячів української культури виступив на зустрічі української інтелігенції з нагоди 125-річчя перших відвідин Києва І. Франком. Лейтмотивом широкого спілкування стала ще одна визначна подія — створення музею І. Я. Франка у Києві, в приміщенні відомого музейного закладу.

Вочевидь, що ця подія на майбутнє буде гідно поцінована суспільством, та вона яскраво засвідчує далекоглядність Петра Тимофійовича, його розуміння істинних цінностей для сучасників.

Вивчаючи практичний доробок П. Т. Тронька в музейній галузі України, можна простежити його внесок у розробку теоретичних засад музеєзнавства. Пильна увага до діяльності музеїв, особиста активна участь у створенні унікальних музейних закладів підтверджують думку Петра Тимофійовича про музей як соціальний інститут, що співзвучно сучасним підходам у музеології. Музей є одним із інструментів самоусвідомлення культури, самоідентифікації у співвідношенні з іншими культурами. Сучасний музей є концентрованим вираженням духовних устремлінь не тільки минулої, але і сучасної культури. Він розсуває межі замкнутого музейного простору, через висвітлення історичних подій та явищ формує суспільний світогляд та сприяє відродженню національної свідомості, деформованої колоніально-тоталітарним режимом. У наш час музей не обмежений вузьким профілем спеціалізації чи полем своєї діяльності, які постійно змінюються і урізноманітнюються, його роль в суспільстві зростає, активно реалізується його широкий потенціал. Розвиваючи свої форми, музей всебічно сприяє демократизації суспільства, його духовному становленню, збереженню національної історико-культурної спадщини.

П. Т. Троньку належить вагома роль у розвитку нового для України типу музею. В Європі перший музей на спеціально виділеній території — скансен, створив у 1891 р. під Стокгольмом етнолог А. Газеліус. Музеї під відкритим небом формувались на основі нерухомих пам'яток і архітектурно-ландшафтних комплексів, що відтворювали їх автентичне середовище, а місцем збереження виступала музейна територія. На сьогодні в Європі нараховується близько двох тисяч таких музеїв, лише у Швейцарії їх — одна тисяча. Вони поділяються на дві категорії: ті, що формуються із пам'яток, перевезених з різних місць, і ті, що музеєфіковані в їхньому історичному середовищі [12, с. 393–394]. В Україні музеї під відкритим небом набули поширення в 1960–70-х рр. та створювались за принципом моделювання етнокультурного, історико-архітектурного надбання окремого краю. Важливим доповненням до збережених архітек-

турних споруд є використання предметів народного побуту, формування аграрного ландшафту, відтворення традиційних народних промислів, етнографічних свят.

Троньківкою називають унікальну скарбницю культури українського народу — Національний музей народної архітектури і побуту України поблизу с. Пирогів. Зводився він задля збереження, відтворення і популяризації самобутніх зразків українського народного зодчества, прикладного мистецтва, промислів, народного побуту. Рішення про створення цього унікального закладу уряд прийняв 26 лютого 1969 р., а 17 липня 1976 р. було відкрито першу чергу музею [21, с. 74–77]. Та цей шлях не був безхмарним. Постійні нарікання та звинувачення у «патріархальщині» не зупинили Петра Тронька. Не зважаючи на несправедливі нападки, він взяв на себе основну організаційну роботу. Необхідно було задіяти фахівців різних професій, провести колосальну пошукову роботу, розробити методику відбору експонатів, технології їх передислокації, консервації та реставрації, створити концепцію структури та експозиційного показу музею, основним принципом якого пропонувалось представлення пам'яток народного зодчества окремими поселеннями, або фрагментами поселень в органічному поєднанні з навколишнім ландшафтом. Колектив відданих ентузіастів і подвижників створив самобутній осередок української культури. Серед фундаторів музею В. Сікорський, Я. Петрусенко, М. Ходаківський, С. Смолінський, Л. Орел, С. Щербань, Н. Зозуля, Н. Зяблюк та інші. Напружена робота не припинялась ні на день, в усіх областях України працювали науково-етнографічні експедиції з виявлення історико-етнографічних пам'яток, після чого їх доставляли до Києва. Під час однієї з таких операцій, коли повз вікон робочого кабінету В. В. Щербицького проїжджала вантажівка з фрагментами вітряка, він зателефонував Петру Тимофійовичу і обурився: що за мотлох перевозять? На що заступник голови Ради міністрів відповів: «Ви ще дякуватимете за цей «мотлох». І вже 9 червня 1976 р. музей відвідали керівники уряду України, а в книзі почесних відвідувачів той же Щербицький записав: «Колектив музею зробив велику, корисну справу. Сердечне вам спасибі за це, дорогі товариші» [23]. Проте, висока оцінка керівництва держави

в майбутньому не вберегла співробітників музею від утисків влади, яка вбачала в діяльності музею підґрунтя «буржуазного націоналізму» та «ідеалізацію патріархальщини», вимагаючи сконцентрувати увагу на створенні експозиції соціалістичного села.

Музей, який обіймав територію 147 гектарів, нині, обрізаний сучасними бізнесменами, займає лише 90 гектарів. Тут зберігається понад 80 тис. експонатів, перевезено і встановлено понад 300 пам'яток народного зодчества XVI–XX ст. Історичною прикрасою музею є Троїцька церква 1773 р., збудована на кошти останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського. Скansen облюбували для відпочинку кияни і гості міста. Для Петра Тимофійовича музей завжди був місцем особливим. У червні 2010 р. неподалік від центрального входу музею він посадив молодого дубка як знак пам'яті про тих, хто стояв біля витоків музею [23]. Широка громадськість України, долаючи бюрократичні перешкоди та людську байдужість, декілька років поспіль просуває ідею присвоєння імені Петра Тронька його дітищу. Нині заклад переживає не дуже сприятливі часи. Багаторічна дослідницька діяльність музейників, їх високий фаховий рівень, сприяли тому, що музей недовгий час був науковою установою в складі НАН України, однак через відсутність коштів згодом його передали у відання Міністерства культури України.

Новітні тенденції в музеології отримали поширення на українському ґрунті, до розвитку яких теж долучився П. Т. Тронько. Наприкінці ХХ сторіччя в західноєвропейській музейній практиці все більше утверджується ідея збереження пам'яток народної архітектури безпосередньо в їхньому історичному середовищі. За кордоном отримали розвиток екомuzeї, поле діяльності яких вийшло за межі комплектування, вивчення, консервації та експонування фондів. У сучасних підходах музей виступає не лише сховищем і науково-дослідним центром, яким він був в традиційній концепції, але й інструментом соціальних і культурних перетворень. Він розглядається як впливова частина соціо-культурного простору, яка допомагає суспільству через історико-культурні надбання усвідомити власну самобутність, крізь призму минулих подій знайти відповіді на сучасні проблеми. Для другої половини ХХ століття



характерною стала тенденція поступової інтеграції музеїв у культурні процеси окремого краю, що виявилось у зміні типологічного спектру музейних закладів.

Виникнення екомuzeїв безпосередньо пов'язано з посиленням суспільного інтересу до проблем місцевого культурного розвитку і охорони навколишнього культурно-історичного середовища. Екомuzeй — тип музею, що вирізняється від інших активною взаємодією із соціально-природним середовищем, максимальним залученням музейної діяльності в інші суспільні (економічні, культурні) процеси, які відбуваються на конкретній території. Цей термін, запропонований французьким музеологом Югом де Варіном в 1971 р., не розшифровується як екологічний музей. Його зміст значно ширше і пов'язаний з комплексним відтворенням і охороною культурно-історичного середовища людини [26, с. 457]. Ще один музейник Ж. А. Рів'єр порівнює екомuzeй із дзеркалом, у якому люди можуть побачити і впізнати себе, а також набути знань про край, де вони проживають [17, с. 3]. Діяльність екомuzeю полягає не тільки в музеєфікації об'єктів, але й в збереженні навиків, технічної майстерності, ремесел, промислів. Про екомuzeй можна говорити тоді, коли він починає складати єдине ціле з оточуючим соціальним середовищем, і виступає у відношенні до нього як життєво-необхідний компонент, як механізм його самозбереження і саморозвитку. Екомuzeї отримали поширення в 1970–1980-х рр. у Франції, Канаді, Португалії, Швеції, Бразилії тощо. На сьогодні в світі нараховується десятки екомuzeїв. Перший екомuzeй Ле Крьозо, створений в 1971 р. у департаменті Сени і Луари на території Франції [26, с. 456].

У сучасному житті України назва екомuzeй не зустрічається в номенклатурі її музейних закладів. Проте, якщо враховувати не назву, а основні принципи діяльності, характеристики, особливості екомuzeю (територію розміщення, тісний зв'язок з господарським і культурним життям населенням), то до цієї категорії можна віднести низку українських музейних закладів, до створення яких долучився П. Т. Тронько. Яскравим прикладом може слугувати досвід Переяслав-Хмельницького у збереженні історико-культурного середовища в міській місцевості. З 1972 р. в ньому здійснювалася

цілеспрямована програма охорони міського і природного середовища. В одному із найдавніших міст України збереглась значна кількість пам'яток археології, історії, архітектури, також частково середньовічні земляні укріплення [2, с. 64]. У 1979 р. в місті було створено Державний історико-культурний заповідник, а згодом, в 1999 р., йому надано статус національного. Охоронна зона охоплює територію 297 гектарів, куди входить долина річки Трубіж в межах міста і територія навколо Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». Давня частина міста зберегла своє природне оточення і понині. Її охорона полягає у збереженні природного ландшафту, який є органічною складовою пейзажів історичного міста. Забудова історичної частини не дуже змінила місто за минуле століття, а в деяких місцях збереглись риси і більш ранньої забудови. Таке міське середовище допомагає сприйняттю історичного центру як своєрідного цілісного стародавнього в своїй основі містобудівного утворення. Рельєф заповідної частини міста і прилеглої до неї місцевості і зараз такий же, як і в давнину. Менше збереглись міські оборонні вали, які можуть бути відтворені як і річище Альти [2, с. 65].

П. Т. Тронько тісно опікувався створенням музею під відкритим небом у Переяславі-Хмельницькому, всіляко сприяв збереженню унікального історичного середовища древнього міста. Плідні роки дружби пов'язували його з видатним музеєзнавцем, Героєм України М. І. Сікорським, який перетворив Переяслав-Хмельницький у місто-музей. Руками і завзяттям Михайла Івановича за підтримки однодумців та справжніх ентузіастів-пам'яткоохоронців створено 29 музеїв.

Ще однією особливістю екомузею є участь місцевого населення у відтворенні традиційних промислів та ремесел. Слід зауважити, що в Україні саме завдяки не байдужості громади відроджено і створено значну кількість музейних об'єктів. Яскраво проявилась ця тенденція у розбудові самобутнього осередку традиційної культури в «столиці» українського гончарства — Опішні на Полтавщині. Витоки цієї гончарної культури сягають в добу Київської Русі, упродовж століть вона є високим взірцем національного самовираження у прадавньому матеріалі — глині.

У 1985 р. заслужені майстри народної творчості УРСР, члени Спілки художників СРСР В. Омеляненко, І. Білик, О. Селюченко та 20 мешканців Опішні звернулись з листом до редакції журналу «Пам'ятники України», яку очолював на той час П. Т. Тронько, про створення в Опішні, в будівлі першої на Лівобережній Україні губернської гончарної майстерні музею гончарства [23]. Підтримка академіка сприяла появі у серпні 1986 р. музею гончарства, також Петро Тронько допоміг вирішити питання про відкриття в Опішні філіалу Решетилівського професійно-технічного училища та дитячої школи народних мистецтв, згодом планувалось створити ландшафтний етнографічний парк, який мав відтворювати середовище побутування стародавнього промислу і традиційний побут гончарів історико-етнографічного краю України. Йшлося про запровадження в Опішні державного музею-заповідника українського гончарства як центру дослідження і популяризації мистецтва кераміки. Сучасна Опішня продовжує славиться своїми майстрами: традиції І. Білика, подружжя Г. та Є. Пошивайлів, В. Нікітченка, М. Китриша, В. Омеляненка, Г. Киричка, Н. Білик-Пошивайло, Г. Тріпич, М. Дугельної, О. Селюченко живуть у творах їх учнів та послідовників.

Характеризуючи стан і розвиток українських музеїв з врахуванням критеріїв, притаманним екомuzeю, ми відзначаємо, що в Україні це явище частково існувало і розвивалось з 1970-х рр., як наслідок об'єктивних процесів і змін, що торкнулися українського суспільства, галузей культури і музеїв зокрема. За своїм змістом екомuzeй як специфічний тип музейного осередку зберігає і відтворює, живить і надихає культурне надбання в історичному середовищі, між тим чуттєво реагує на суспільні трансформації в окремому регіоні, активізує місцеву громаду, тому повноцінно може розвиватися в демократичних умовах. Підкреслимо роль фахівців і ентузіастів музейної справи, серед них і Петро Тимофійович. Вони за тоталітарних часів прагнули зберегти культурне надбання народу для нащадків, впроваджуючи європейські новації у музейництві.

Як державний і громадський діяч, П. Т. Тронько, опікуючись питаннями культури, розвиваючи музейну галузь, особливу увагу

приділяв громадським музеям. На українських теренах сформувалась своя історія народних музеїв. Зауважимо, що в Східній Європі саме в Україні з'явився перший громадський музей [22]. Значний розмах громадське музейництво отримало в 1920-х рр. у зв'язку з підйомом краєзнавчого руху, але «бумом» появи громадських музеїв стала друга половина 1950–80-і рр. Вони виникають при закладах культури, школах, на виробництві, створюються з ініціативи громадськості, яка обирає раду музею, керівника, охоронця фондів, діють на громадських засадах. Працюють вони під науково-методичним керівництвом державних музеїв і є важливою складовою музейної мережі, джерелом поповнення Музейного фонду України, але практично не були включені до нього. У 1950-х рр. в Україні нараховувалось понад 30 музеїв на громадських засадах [1, с. 13], на початку 1960-х рр. їх вже діяло понад 400 [1, с. 16]. Саме тоді вперше починають проводитись семінари, науково-практичні конференції, курси з підготовки громадських екскурсиводів, стажування на базі державних музеїв. У 1963–65 рр. відбулося три Всесоюзні наради, присвячені проблемам удосконалення роботи громадських музеїв, дві з них — в Харкові та Павлограді. З середини 1960-х рр. народні музеї пройшли першу паспортизацію, і в 1971 р. їх кількість становила 2278 громадських осередків [23].

Дбайливе ставлення Петра Тронька до народного музейництва засвідчують його багаторічні дружні стосунки із засновником і директором Торчинського народного історичного музею на Волині Григорієм Гуртовим та ініціатором створення музею у Пархомівці на Харківщині, вчителем місцевої школи Опанасом Луньовим. Петро Тимофійович завжди, навідуючи свою малу батьківщину село Заброди, заїздив за 40 км від неї до «Пархомівської Третьяківки». Унікальну колекцію із понад шести тисяч художніх творів мистецтва, скульптури, старовинних ікон, фарфорових виробів XVIII століття, зброї та знарядь праці епохи неоліту і бронзи, предметів побуту, починаючи з часів Київської Русі і закінчуючи XIX століттям, впродовж майже п'ятдесяти років збирав з дітьми місцевої школи Опанас Федорович. Музей відомий далеко за межами України, він вражає творами Пікассо, Ренуара, Бенуа, Малевича, Кандінського, Верещагіна, Шишкіна,

Репіна, Левітана, є ескізи Володимира Маяковського, рисунки Тараса Шевченка та ін. [3]. П. Т. Тронько турбувався про гідне відзначення подвижницької праці вчителя — присвоєння почесного звання «Заслужений працівник культури України», нагородження орденом «За заслуги» III ступеня, присудження йому та музею премії імені Дмитра Яворницького Національної спілки краєзнавців України. Востаннє Петро Тимофійович попрощався із земляком влітку 2004 р. на його могилі, вшановуючи світлу пам'ять друга [16, с. 196]. Згодом опікувався реставрацією приміщення музею та збереженням колекції, оформленням музею як відділення Харківського художнього музею, присвоєння закладу імені О. Ф. Луньова.

Не полишав П. Т. Тронько поза своєю увагою громадські музеї наприкінці 1980 – початку 90-х рр., коли зміни в суспільно-політичному житті країни суттєво вплинули на їх стан, зокрема, звужилась їх мережа, змінилися профілі спеціалізації збірок. Та ці проблеми хвилювали лише окремі громадські організації, науковців, музейників, які постійно підіймали ці питання на Всеукраїнських, регіональних конференціях, круглих столах, у місцевій пресі [4, 8, 9, 11, 13, 14, 18, 19]. Очолюючи Національну спілку краєзнавців України, академік постійно звертався до питання народного музейництва на VIII, IX, X, XI Всеукраїнських краєзнавчих конференціях [5, 6, 7, 20]. Усвідомлюючи відсутність достатньої уваги до громадських осередків державних структур, наголошував на необхідності аналізу їх сучасної мережі, підкреслював значення народного музейництва в духовному розвитку суспільства, говорив про необхідність повноцінного використання просвітницького, культурознавчого, виховного, пам'яткоохоронного потенціалу цих закладів. З ініціативи П. Т. Тронька у вересні-грудні 2009 р. Національна спілка краєзнавців України провела Перший Всеукраїнський конкурс громадських музеїв. Метою такого масштабного заходу було привернути увагу української громадськості до проблем збереження історико-культурної спадщини і місцевої історії, поживлення діяльності громадських музеїв. Із шести тисяч громадських музеїв в Україні, з яких понад чотири тисяч шкільних, у конкурсі взяли участь понад 2 тисячі осередків з усіх регіонів країни,

103 музеї вийшли переможцями і були відзначені дипломами. Заключні урочистості відбулися у Національному музеї літератури України [23]. Вперше в Україні ентузіасти громадського музейництва зібрались, що б поділитись досвідом і проблемами. Атмосфера загального піднесення особливо яскраво проявилась у виступі вчительки із Донеччини, яка щиро дякувала Петру Тимофійовичу за увагу до їхньої громадської праці, після прочитання вірша про український Донбас, вона шанобливо поцілувала руку корифею. Петро Тронько вбачав у музеях на громадських засадах можливість суттєво впливати на духовні засади сучасного суспільства і пов'язував їх розбудову з розвитком демократичних процесів. Можна стверджувати, що громадський музей, як невід'ємна складова громадянського суспільства, демонструє ставлення окремо взятої громади до минулого народу, історії і культури рідного краю, власне, до оточуючого світу, прагнення змінити його на краще. Водночас, він є засобом впливу на суспільство, важливим інструментом його вдосконалення.

Внесок Петра Тимофійовича, як авторитетного державного діяча, визначного вченого, відомого громадського очільника у розвитку української культури, збереження національної спадщини є неocenним надбанням нашої історії. Доробок вченого ще потребує всебічного дослідження та наукового осмислення, але конкретні справи П. Т. Тронька вже працюють на користь держави і народу. Досвід науковця у музейній справі збагатив і зміцнив українське музейництво, переконливо засвідчив його європейський вимір. Нині відомих музейників України відзначають Премією імені академіка Петра Тронька, заснованої у 2013 р. Національною спілкою краєзнавців України. Маємо надію, що Національний музей народної архітектури та побуту України по вулиці академіка Петра Тронька теж носитиме його ім'я. Краєзнавці у 100-літній ювілей академіка провели науко-краєзнавчу експедицію «Пам'ятні місця Петра Тронька на Слобожанщині», відвідали його малу батьківщину село Заброди, село Кленове, де учителював Петро Тимофійович, Богодухів, у якому він навчався і з роками став його почесним громадянином. Музейні експозиції, присвячені видатному державному, громадському, науковому діячеві, діють у Харкові, Богодухові,

Забородах, на часі створення меморіального музею Петра Тронька.

### Примітки

1. Буланый И. Т., Явтушенко И. Г. Народные сокровищницы. О деятельности народных музеев Украинской РСР / Буланый И. Т., Явтушенко И. Г. — К.: Мистецтво, 1984. — 188 с..
2. Водзинський Є. Переяслав-Хмельницький. Ландшафт історичного міста / Євген Водзинський // Відлуння віків. — 2004. — № 1. — С. 64–67.
3. Воронцова Ю. Пархомівський історико-художній музей ім. П. Ф. Луньова. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://ua.dorogovkaz.com/stati\\_parhomovskij\\_musej.php](http://ua.dorogovkaz.com/stati_parhomovskij_musej.php).
4. Збереження пам'яток науки і техніки в музеях: історія, досвід, перспективи. Зб. наук. ст. (під ред. С. З. Заремби). — К., 2001. — 118 с.
5. Історія України. Маловідомі імена, події, факти. — К. — Донецьк, 1999. — Вип. 6, 7, 8.
6. Історія України. Маловідомі імена, події, факти. — К.-Дніпропетровськ, 2001. — Вип. 16, 17, 18, 19.
7. Історія України. Маловідомі імена, події, факти. — К. — Хмельницький, 2005. — Вип. 24, 25, 26.
8. Крук О. І. Розвиток музейної справи в Україні (к. 1950–1980-ті рр.) Автореферат дис. на ступінь канд. іст. наук / О. І. Крук. — Х., 2000. — 20 с.
9. Культурна спадщина Слобожанщини: зб. наук. ст. — Х., 2003. — 94 с.
10. Матеріали фондів Новоград-Волинського музею Лесі Українки.
11. Музей і майбутнє. — Дніпропетровськ, 1998. — 105 с.
12. Никишин Н. А. Музеи под открытым небом // Российская музейная энциклопедия. — М., 2005. — С. 393–394.
13. Новіцькі читання. — Запоріжжя, 2002. — 146 с.

14. Омельченко Ю. А. Розвиток учбових музеїв: Навч. посіб. / Ю. А. Омельченко. — К.: НМК ВО, 1988. — 194 с.
15. Особистий архів П. Т. Тронька.
16. Павлова О. Г. , Куделко С. М. П. Т. Тронько и А. Ф. Лунёв (к 100-летию со дня рождения П. Т. Тронько) / О. Г. Павлова, С. М. Куделко // *Луньовські читання». Матеріали науково-практичних семінарів (2010–2014 рр.)*. — Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2014. С. 196.
17. Ривьер Ж. Эволюционное определение экомuzeя / Ж. А. Ривьер // *Museum*. — 1985. — № 148. — С. 2–3.
18. Скарби музеїв // *Матеріали обласної наукової конференції*. — Дніпропетровськ, 2005. — 156 с.
19. Сумцовські читання. — Х., 2004. — 104 с.
20. Тронько П. Т. Історичне краєзнавство: крок у нове тисячоліття / П. Т. Тронько. — К.: Інститут історії України, 2000. — 271 с.
21. Тронько П. Т. Краєзнавство у відродженні духовності та культури: Досвід. Проблеми. Перспективи / П. Т. Тронько. — К.: Рідний край, 1994. — 108 с.
22. Український музей. Збірник 1. — К., 1927. — С. 2.
23. Фонди Національної спілки краєзнавців.
24. Хата, де виріс Олесь Гончар. Путівник. — Полтава, 2008. — С. 1.
25. Шкільні музеї. Посібник для вчителів. — К.: Радянська школа, 1991. — 110 с.
26. Юрєнева Т. Ю. Музей в мировій культурі / Т. Ю. Юрєнева. — М.: Русское слово, 2003. — С. 536.



## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- АМН України** — Академія медичних наук України
- МАЕСУ** — Музей археології та етнографії Слобідської України
- ХНУ імені В. Н. Каразіна**
- НДІ** — науково-дослідний інститут
- ННЦ «ХФТІ»** — Національний науковий центр «Харківський фізико-технічний інститут»
- НТД** — науково-технічна документація
- НАФ** — національний архівний фонд
- НБ ХНМУ** — наукова бібліотека Харківського національного медичного університету
- НБ НФОУ** — наукова бібліотека національного фармацевтичного університету (м. Харків)
- НТБ ХНЕУ ім. С. Кузнеця** — науково-технічна бібліотека Харківського національного економічного університету імені Семена Кузнеця
- НТУ «ХПІ»** — науково-технічний університет «Харківський політехнічний університет»
- РАМН** — Російська Академія медичних наук
- УПА** — Українська інженерно-педагогічна академія
- УФТІ** — Український фізико-технічний інститут
- ХДАК** — Харківська державна академія культури
- ХНАДУ** — Харківський національний автомобільно-дорожній університет
- ХНПУ ім. Г. С. Сковороди** — Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

**ХНУ** — Харківський національний університет імені  
В. Н. Каразіна

**ХНУРЕ** — Харківський національний університет  
радіоелектроніки

**ЦДНТА України** — Центральний державний науково-технічний  
архів України (м. Харків)

**ЦНБ** — Центральна наукова бібліотека ХНУ імені В. Н. Каразіна

## Відомості про авторів

**Алексєєнко Анна Олександрівна** — начальник відділу використання інформації документів Центрального державного науково–технічного архіву України.

**Брижицька Світлана Анатоліївна** — кандидат історичних наук, заступник генерального директора з наукової роботи Шевченківського національного заповідника.

**Григор'єва Марина Віталіївна** — кандидат історичних наук, директор Музею історії фармації України.

**Дворкін Ігор Володимирович** — кандидат історичних наук, доцент кафедри політичної історії НТУ «ХПІ».

**Денисенко Ольга Йосипівна** — завідувача відділом українського та російського мистецтва XVI — поч. XX ст. Харківського художнього музею.

**Іванова Дарина Олександрівна** — молодший науковий співробітник Музею археології ХНУ імені В. Н. Каразіна.

**Кімнатний Анатолій Дмитрович** — завідувач відділу Кіровоградського обласного художнього музею — картинної галереї Петра Оссовського «Світ і Вітчизна».

**Красиков Михайло Михайлович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри етики, естетики та історії культури НТУ «ХПІ», директор Етнографічного музею «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХПІ».

**Красько Ольга Іванівна** — молодший науковий співробітник Музею історії ХНУ імені В. Н. Каразіна.

**Круглова Вікторія Володимирівна** — директор навчального центру «ЛандауЦентр» ХНУ імені В. Н. Каразіна, голова секції «Розвиток молодіжних освітянських проєктів» Північно-Східного наукового центру НАН і МОН України.

**Кудлай Людмила Костянтинівна** — старший вчитель, методист Харківського дитячо-юнацького клубу моряків Харківської міської ради Харківської області, відмінник освіти України.

**Ликова Оксана Григорівна** — науковий співробітник відділу сучасної художньої кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; молодший науковий співробітник відділу керамології новітнього часу Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України.

**Лобенко Сергій Валерійович** — аспірант Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут», старший лаборант Центру краєзнавства імені академіка П. Т. Тронька ХНУ імені В. Н. Каразіна.

**Луньов Петро Афанасійович** — історик, син А. Ф. Луньова.

**Маньковська Руслана Вікторівна** — кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Інституту історії України НАН України.

**Павлова Ольга Григорівна** — кандидат історичних наук, доцент кафедри історіографії, джерелознавства та археології історичного факультету ХНУ імені В. Н. Каразіна.

**Перцева Жаннета Миколаївна** — директор Музею історії Харківського національного медичного університету.

**Сошнікова Ольга Миколаївна** — кандидат філософських наук, заступник директора з наукової роботи Комунального закладу «Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова» Харківської обласної ради.

**Трубчанінов Владлен Олександрович** — аспірант Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, старший лаборант Центру краєзнавства імені академіка П. Т. Тронька ХНУ імені В. Н. Каразіна.

**Чечель Жанна Анатоліївна** — Національний музей-заповідник українського гончарства, старший науковий співробітник Відділу «Етнографії українського гончарства».

**Шпорт Ганна Михайлівна** — кандидат історичних наук, начальник відділу етнографії Центру краєзнавства імені академіка П. Т. Тронька ХНУ імені В. Н. Каразіна.

**Щербань Олена Василівна** — кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Комунального закладу «Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова» Харківської обласної ради, етнолог, керамолог, музеолог.

## Зміст

Передмова.....	3
----------------	---

### Проблеми сучасної експозиції та музейної справи

<i>Алексєєнко А. О.</i> Сучасні вимоги до оформлення експозиції науково-технічної документації при проведенні архівних заходів.....	8
<i>Брижицька С. А.</i> Музей Тараса Шевченка в Каневі як віддзеркалення культурної політики влади.....	17
<i>Дворкін І. В.</i> Музеї в українському національному русі другої половини XIX – початку XX ст.....	29
<i>Денисенко О. Й.</i> «Казенна тема» у творчості В. О. Серова: Харківський портрет Олександра III з родиною.....	36
<i>Ликова О. Г.</i> Музейна експозиція кераміки як джерело української культурної керамології.....	44
<i>Павлова О. Г.</i> Листи як засіб музейної комунікації (на матеріалах епістолярної спадщини А. Ф. Луньова).....	54
<i>Сошнікова О. М.</i> Предметно-експозиційний простір як провідна форма музейної комунікації.....	60
<i>Чечель Ж. А.</i> Музейні колекції етнографічної кераміки як джерело керамологічних студій 60-х років XX століття.....	70
<i>Щербань О. В.</i> Проблеми експонування обрядового глиняного посуду в сучасній музейній практиці.....	75

### Експозиційний досвід та перспективи розвитку вузівських музеїв Харківщини

<i>Григор'єва М. В.</i> До 210-річчя фармацевтичної освіти: експонати Музею історії фармації України.....	84
---	----

<b>Іванова Д. О.</b> Віртуальна експозиція — невід’ємна частина сучасного музею.....	89
<b>Красиков М. М.</b> Нове «Передвижництво»: Виставкова діяльність Етнографічного музею «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХПІ» (з досвіду роботи).....	93
<b>Красько О. І.</b> Досвід використання програмного забезпечення «Хронозумер» у виставковій діяльності Музею історії ХНУ імені В. Н. Каразіна.....	103
<b>Круглова В. В.</b> «Ландау Центр»: сприймаємо науку по-новому... 111	
<b>Кудлай Л. К.</b> Особливості проведення екскурсій для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку в Музеї Харківського клубу юних моряків.....	115
<b>Шпорт Г. М.</b> Психологічні аспекти сприйняття відвідувачами експозиції» (На матеріалах етнографічної виставки «...І на тім рушничкові, оживе все знайоме...»).....	121

### Біографістика

<b>Кімнатний А. Д.</b> «Світ і Вітчизна» очима Петра Оссовського (особливості побудови експозиції відділу Кіровоградського обласного художнього музею — картинної галереї Петра Оссовського «Світ і Вітчизна»).....	136
<b>Луньов П. П.</b> Музейна колекція А. Ф. Луньова: Феномен меценатства чи громадсько-особистісних відносин.....	142
<b>Перцева Ж. М.</b> Герой України академік Л. Т. Малая в експозиції Музею історії Харківського національного медичного університету.....	151
<b>Трубчанинов В. А., Лобенко С. В.</b> Из опыта установления мемориальных и указательных досок в Харькове. К вопросу музеификации улиц и площадей города.....	157

## Memoria

<i>Маньковська Р. В.</i> Музей у духовному становленні суспільства. До 100-річчя від дня народження академіка П. Т. Тронька.....	170
Список скорочень.....	184
Відомості про авторів.....	186



Науково-популярне видання

**VI Луцьовські читання**

**Сучасна музейна експозиція: вимоги часу та нові можливості  
(до 60-річчя заснування Пархомівського художнього музею  
імені А. Ф. Луцьова)**

Матеріали науково-практичного семінару  
*27 березня 2015 року*

*Друкується у авторській редакції*

(Укр. та рос. мовами)

Відповідальний за випуск: О. Г. Павлова  
Комп'ютерне верстання та макет обкладинки: В. О. Трубочанінов

Підписано до друку 22.03.2016. Формат видання 60x841/16.  
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 10,0  
Тираж 100 пр.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,  
61022, м. Харків, майдан Свободи, 4.

Надруковано ТОВ «Тім Пабліш Груп»  
61035, Україна, м. Харків, пр-т Гагаріна, 129  
Тел.: (057) 755-38-01  
E-mail: [tpgtim@gmail.com](mailto:tpgtim@gmail.com)  
[tpg.in.ua](http://tpg.in.ua)

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного  
реєстра видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 4252 від 29.12.11 р.

