

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2022 1 (13)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:
актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2022, випуск 1 (13)

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, російська, французька.

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

Геннадій Казакевич, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – голова редакційної колегії

Петро Котлярів, д-р іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – заступник голови редакційної колегії

Олександр Охріменко, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – випусковий редактор

Ірина Адамська, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний редактор

Стефанія Демчук, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний редактор

Анна Калугер, магістр історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – редактор розділу Арткритика

Наталія Бурдо, канд. іст. наук, Інститут археології НАН України (Україна)

Михайло Відейко, д-р іст. наук, старший науковий співробітник, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Володимир Дятлов, д-р іст. наук, професор, Чернігівський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Наталі-Сесіль Жіну, доктор філософії, старший викладач мистецтва та археології кельтів, Університет Париж IV Сорбонна (Франція)

Ростислав Конта, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Олег Машевський, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Антоній Мойсей, д-р іст. наук, професор, Буковинський державний медичний університет (Україна)

Педро Рейес Мойя-Малено, доктор філософії, Мадридський університет (Іспанія)

Анета Павловська, доктор габілітований, професор, Інститут історії мистецтв Лодзького університету (Польща)

Андрій Пучков, доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія мистецтв України (Україна)

Метью Ремплі, доктор філософії, науковий співробітник, факультет мистецтв Університету Масарика (Чехія)

Сергій Рижов, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Олександр Симоненко, д-р іст. наук, провідний науковий співробітник, Інститут археології НАН України (Україна)

Ігор Срібняк, д-р іст. наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Максим Фомін, доктор філософії, старший викладач, Університет Ольстера (Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії)

Арно Штроемер, доктор філософії, професор, Університет Зальцбурга (Австрія)

Дацін Янг, доктор філософії, професор, Університет Джорджа Вашингтона (США)

Адреса редакційної колегії: 01601, Україна, м. Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, історичний факультет, кафедра історії мистецтв; тел. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

Журнал рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол №17 від 29 червня 2016 р. Журнал включено до переліку наукових фахових видань з історичних наук (Наказ МОН України №374 від 13.03.2017)

ISSN 2519-4801

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2022, volume 1 (13)

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English, German, Polish, Russian, French.

Frequency: twice a year

Editorial board:

Gennadii Kazakevych, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief

Petro Kotliarov, Dr. of Sc., Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief

Oleksandr Okhrimenko, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – managing editor

Iryna Adamska, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Stefaniia Demchuk, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Anna Kaluher, MA, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) - editor of Art Criticism section

Natalia Burdo, PhD, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

Volodymyr Dyatlov, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National Pedagogical University of Chernihiv (Ukraine)

Maxim Fomin, PhD, Senior lecturer, University of Ulster (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)

Nathalie-Cécile Ginoux, PhD, Maître de conférences en art et archéologie des mondes celtes, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) (France)

Rostyslav Konta, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Oleg Mashevskiy, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Pedro Reyes Moya-Maleno, PhD, Universidad Complutense de Madrid (Spain)

Antoni Moysey, Dr. of Sc., Professor, Bukovinian State Medical University (Ukraine)

Aneta Pawłowska, Dr. Hab., Professor, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (Polska)

Andrii Puchkov, Dr. of Sc. Professor, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Matthew Rampley, PhD, independent scientist-researcher, Faculty of Arts, Masaryk University (Czech Republic)

Sergei Ryzhov, PhD, Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Ihor Sribnyak, Dr. of Sc., Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Arno Strohmeyer, PhD, Professor, University of Salzburg (Austria)

Oleksandr Symonenko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

Mykhailo Videiko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Daqing Yang, PhD, Associate Professor, The George Washington University (U.S.A.)

Editorial board address: 01601, Ukraine, Kyiv, Str. Volodymyrska, 60, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Faculty of History, Art History department; tel. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

The journal is published by the authority of the Academic Senate of the Taras Shevchenko National University. Decision №17. June, 29, 2016.

The journal is included in the Ukrainian list of specialized scientific publications (Ministry of Education and Science of Ukraine, decision №374. March, 13, 2017)

ISSN 2519-4801

Image on the cover: photo by Stanislav Voloshchenko, process of an evacuation at the Saints Peter and Paul Garrison Church Lviv, March 11, 2022.

DOI: 10.17721/2519-4801.2022.1

ЗМІСТ CONTENTS

PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE

Dombrowski Q., Kijas A., Majstorovic S. Digital cultural heritage under attack: Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) Домбровські К., Кіяс А., Майстровіц С. Цифрова культурна спадщина під ударом: Збереження української культурної спадщини онлайн (SUCHO).....	6
Волощенко С., Шпак А. Забезпечення збереженості культурних цінностей Гарнізонного храму та церкви Параскеви у Львові в умовах війни Voloshchenko S., Shpak A. Ensuring the preservation of cultural values of the Garrison Church and the Church of Paraskeva in Lviv during the war.....	13
Hoeniger C. Protecting portable heritage during war: a comparative examination of the approaches in Italy during World War Two and in Ukraine during the Russian invasion of 2022 Гьонігер К. Захист рухомої спадщини під час війни: порівняльний аналіз підходів в Італії під час Другої світової війни та в Україні під час російського вторгнення 2022 року.....	31
Bassett H., Harrell K., Koropecyij D., Gunter-Bassett M., Welsh W. Cultural heritage and the problem of prioritization Бассетт Г., Гаррелл К., Коропецький Д., Гюнтер-Бассетт М., Велш В. Культурна спадщина та проблема пріоритетів.....	43
Охріменко М. Охорона культурної спадщини в умовах війни в Україні: законодавство та практичні аспекти реалізації Okhrimenko M. Protection of cultural heritage during wartime in Ukraine: Legislation and practical aspects of implementation.....	51
Гануляк Л. Сучасний підхід до процесу охорони матеріальної культурної спадщини України в контексті вибраних прикладів європейського досвіду Hanuliak L. Modern approach to the process of the material cultural heritage protection in the context of the European experience' specific cases.....	67
ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART	
Hotsalo K. The ideas about Ottomans in Italy during the 15 th and 16 th centuries: the study through textiles Готцало К. Уявлення про османів в Італії в XV-XVI століттях: дослідження крізь текстиль.....	84
Безпалько В., Кузьмінський І. Півчі переяславських єпископів у XVIII столітті Bezpalko V., Kuzminskyi I. Singers of Pereyaslav bishops in the 18th century.....	99

MODERN AND CONTEMPORARY ART

Штець В., Мельник О. Архітектурні мотиви Закарпаття у творчості Золтана Шолтеса Shtets V., Melnyk O. Motives of transcarpathian architecture in Zoltan Sholtes creativity.....	123
--	-----

Чуприна Ю. Моделювання мікроісторії в наративній експозиції на прикладі виставкового проекту Національного музею Тараса Шевченка “Шевченко мовою міста” Chupryna Y. Modeling of microhistory in a narrative exposition on the example of the exhibition project at Taras Shevchenko National Museum ‘Shevchenko in the Language of the City’	133
---	-----

Самчук Т. Київський період життя і творчості Іллі Шульги (1928-1938) Samchuk T. Kyiv period of Illia Shulga’s life and work (1928-1938).....	144
---	-----

Бовтун А. Оніричні образи у творчості французьких художників XIX століття Bovtun A. Oneiric images in artworks of 19 th -century french artists.....	152
--	-----

ART CRITICISM

Левченко І. “Нічого нового”: ще раз про неможливість глобальної історії мистецтва (коментарі до “Короткої книжки про мистецтво” Дани Арнольд) Levchenko I. ‘Nothing new’: once again about the impossibility of a global history of art (comments on Dana Arnold's ‘A Short Book About Art’).....	163
--	-----

**DIGITAL CULTURAL HERITAGE UNDER ATTACK:
SAVING UKRAINIAN CULTURAL HERITAGE ONLINE (SUCHO)**

Quinn Dombrowski, Anna Kijas, Sebastian Majstorovic

***Цифрова культурна спадщина під ударом:
Збереження української культурної спадщини онлайн (SUCHO)***

Квінн Домбровскі, Анна Кіяс, Себастьян Майстровіц

Культурна спадщина лежить в основі війни Росії проти України, яка все ще триває через п'ять місяців після вторгнення 24 лютого 2022 року. Заяви Кремля свідчать про те, що фундаментальною метою режиму Путіна є підірвати та знищити чітку та самобутню українську національну ідентичність, культуру та мову – три поняття, які проявляються через культурну спадщину. Під час війни з таким порядком денним, міжнародно визнані рамки, такі як Гаазька конвенція 1954 року, можуть бути зруйновані, перетворивши символ блакитного щита, призначений для захисту культурних цінностей, на мішень. Хоча практики, кодифіковані Гаазькою конвенцією, створюють як можливості, так і проблеми для фізичної культурної спадщини в цій війні, найбільшою проблемою для збереження цифрової культурної спадщини є відсутність прецедентів. Збереження української культурної спадщини онлайн (SUCHO, sucho.org) розпочалося 1 березня 2022 року як реакція на надзвичайну ситуацію. Ця платформа організована трьома цифровими гуманітаріями-практиками та швидко залучила понад 1300 волонтерів. У цьому короткому есе троє співзасновників розмірковують про перші п'ять місяців SUCHO, відмінності між фізичною та цифровою культурною спадщиною, актуальність збереження цифрової культурної спадщини під час війни, і важливість цих матеріалів для майбутнього історії мистецтва.

Ключові слова: культурна спадщина, цифрова культурна спадщина, українська культура, діджитальна гуманітаристика, SUCHO.

Introduction

Cultural heritage is at the heart of Russia's war on Ukraine, still underway five months after the invasion on February 24, 2022. Statements from the Kremlin indicate that the fundamental goal of Putin's regime is to undermine and eliminate the distinct and distinctive Ukrainian national identity, culture, and language – three concepts that are manifested through cultural heritage. During a war with such an agenda, internationally recognized frameworks such as the 1954 Hague Convention can be subverted, turning the blue shield symbol meant to protect cultural property into a target. While practices codified by the Hague Convention provide both opportunities and challenges for physical cultural heritage in this war, the biggest challenge for preserving digital cultural heritage is the lack of precedent. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO,

sucho.org) began March 1, 2022 as an emergency response effort organized by three digital humanities practitioners, and quickly grew to over 1,300 volunteers. In this brief essay, the three co-founders – Anna Kijas, Sebastian Majstorovic, and Quinn Dombrowski – reflect on the first five months of SUCHO, the differences between physical and digital cultural heritage, the urgency of preserving digital cultural heritage during a war, and the importance of these materials for the future of art history.

Emergency response digital humanities

Over the last decade, scholars, developers, and others involved with the broad interdisciplinary field of digital humanities have become more engaged with current social and political issues, particularly those in the United States. Through projects such as [Torn Apart / Separados](https://xpmethod.columbia.edu/torn-apart/volume/1/) (https://xpmethod.columbia.edu/torn-apart/volume/1/) – which developed visualizations to document the extent and consequences of the Trump administration’s family separation policy at the border, and [Nimble Tents](https://nimbletents.github.io/) (https://nimbletents.github.io/), which engaged volunteers in emergency mapping work in the wake of Hurricane Maria, digital humanists applied their technical skills to advocate for social change or support humanitarian relief efforts. While these projects fall outside the usual scope of research- or pedagogy-oriented activities that are more commonly the work of digital humanists, they have nonetheless gained recognition as a significant new area of focus, and an opportunity to put digital humanities tools and methods into practice in an impactful way.

SUCHO’s origins date to February 26, 2022, when Anna Kijas, a music librarian at Tufts University in Massachusetts in the United States, posted to Twitter about a “data rescue” event she was organizing on March 5th. The initial plan was to hold the event during a conference for music librarians, and to focus specifically on digitized Ukrainian collections of music-related materials (e.g. audio recordings, sheet music, etc.) In Vienna, Austria, Sebastian Majstorovic from the Austrian Center for Digital Humanities and Cultural Heritage saw the tweet, and recommended the open-source Webrecorder tool suite (<https://webrecorder.net/tools>) for the project. In California, on the west coast of the United States, Quinn Dombrowski from Stanford University was concerned that by March 5th, many important websites may already be offline or under the control of Russian hackers. Kijas, Majstorovic, and Dombrowski met with a few other colleagues on February 28th, and launched SUCHO the following day with a much larger scope: archiving as many websites related to Ukrainian cultural heritage as possible.

Why web archiving?

Images of monuments surrounded by sandbags and museum staff carrying paintings from galleries into basements vividly illustrate the labor necessary to protect cultural heritage that exists in the form of irreplaceable physical objects. Digital cultural heritage is far more removed from public consciousness, but is no less susceptible to destruction during a war. The ubiquity of high-speed internet connectivity in the developed world, and the widespread use of cloud storage that comes with it, makes it easy for people to forget about the ultimate physicality of the digital. “The cloud” and “the internet” are not things that exist unmoored from physical reality. They depend on the existence and maintenance of servers – expensive electronics that require a steady supply of electricity, cooling, and a connection to networks of physical cables that span the globe. If any of these things are disrupted – if power goes out, if cooling systems fail, if cables are severed – websites and data become unavailable. If servers are damaged or destroyed, and no backup exists in another location, the data is gone.

For more than 20 years, cultural heritage institutions around the world have invested tremendous resources into digitizing parts of their collections, presenting their holdings to their local communities, their country's diaspora, and the world more broadly. Whether they contain 3D models of sculptures, high-resolution scans of documents, or just a handful of photographs of their physical spaces along with an online catalog of their holdings, the websites of libraries, archives, and museums are a major vehicle through which cultural heritage and cultural identity are shared with local and global publics. In many cases, these websites also include a blog-like section that documents the day-to-day life of the cultural heritage organization through prose and images that capture holidays, special events, visits from dignitaries, and other noteworthy activities. Over the last 15 years, the medium for capturing these moments has shifted from the analog to the digital, meaning that the images of events and daily life on these blogs are no longer surrogates for some physical object: these memories only exist as digital files. Perhaps the images also exist in other locations – on the original photographer's phone or personal cloud storage – but the copy on the blog is often contextualized with information about the event and the participants, making it a richer resource than the same file stored in the cloud among photos of food, pets, and selfies from the photographer's phone.

The value of web archiving, then, is threefold: first, cultural heritage websites themselves are a major communicative medium of our time, for audiences local and global, and are important to preserve as a record of our contemporary era. Second, many cultural heritage websites include digital surrogates of significant physical cultural heritage objects, and ensuring those surrogates are safe is especially important when the original physical objects are at risk. And third, cultural heritage websites often include “born-digital” materials documenting the present, which should be safeguarded because they only exist in digital form, and these websites add considerable value to the image files themselves by adding context.

SUCHO's approach to web archiving

National libraries, universities, and consortia have all adopted web archiving to varying extents as a collection-development strategy, or at least as a way to ensure that their own web-based resources are documented in some form for the long term. In the context of a large institution, web archiving is almost always undertaken with a great deal of planning and preparation. Technical resources – both servers and staff – must be allocated to the task, and processes must be established for what to collect, how often to archive those sites, and how the data will be both stored and made available to users. In short, one does not simply leap into archiving as much Ukrainian cultural heritage as possible within the context of an institutional web archiving program. While the co-organizers made early inquiries in their institutional contexts at the very beginning of the project, it was clear this would not be a productive approach.

Instead, SUCHO drew on the power of volunteer-powered web archiving and organizing. Majstorovic paid out-of-pocket for the project's domain name and initial server resources, which was crucial to establishing early momentum for SUCHO. While Dombrowski was able to secure emergency grants from the Association for Computers and the Humanities (ACH) and the European Association for Digital Humanities (EADH) – the North American and European digital humanities professional associations, respectively – it was easier to make the case for funding a project that was already underway.

From the beginning, SUCHO decided to use a distributed approach to web archiving: rather than running or adopting a centralized platform for doing the archiving, volunteers would use their own laptops, servers, extra computers, or any other devices they had available to capture websites using whichever component of the Webrecorder tool suite was most comfortable for

them. Coordinators attempted to segment the submitted links by what tool would make the most sense – e.g. 3D tours would be sent to the Webrecorder browser plug-in so that volunteers could navigate through the tour and capture all the constituent images, while simple sites with little or no user interactivity would go to Browsertrix, which could navigate through all the pages in an automated fashion. This sorting proved to be too much overhead for a project operating at the speed and scale of SUCHO, and ultimately all links were added to a list to be captured using Browsertrix, with sites only moving to other tools if issues arose with the Browsertrix capture. Simultaneously, all links were also added to a list to be submitted to the Internet Archive’s Wayback Machine and – crucially – to have the Wayback Machine capture manually checked by volunteers, who could then submit any missing sub-pages to be captured.

The advantages of SUCHO’s distributed approach became evident on March 4th when a power outage at the Internet Archive made their web archiving infrastructure – which powers both the Wayback Machine and the ArchiveIt platform used by many institutions – unavailable for a large portion of the day. Particularly at the beginning of the war, when the pace of Russia’s attack and Ukraine’s defense was still unclear, the prospect of losing an entire day of work due to infrastructure downtime was unacceptable. Fortunately, even though the Wayback Machine tasks to be temporarily put on hold, archiving work continued with the Webrecorder tool suite, where there was no single point of failure. Every volunteer, wherever they were in the world, was using a slightly different arrangement of power and network connectivity. Furthermore, the widely-distributed network of volunteers, spanning from Sweden to the west coast of the United States, meant that the Slack workspace that coordinated SUCHO’s work was active around the clock, with volunteers in California going to bed just as colleagues in western Europe were logging on for the day.

Expanding beyond web archiving

SUCHO’s initial focus on web archiving had numerous advantages: volunteers could go about creating archives without having to coordinate with staff at the libraries, archives, and museums, and everything that volunteers captured was, by definition, already publicly available on the web. At least in the United States, this circumvented legal issues around copyright, as the legality of archiving public websites was affirmed by the U.S. Ninth Circuit of Appeals in the early days of SUCHO. Working with partners at the University of Alberta (Ukraine - Archives Rescue Team), SUCHO was also able to offer unlimited private storage for individuals and organizations in Ukraine, for instance, to safely store private administrative files from archives that were not part of the public web presence. Multiple institutions have received access to storage through this arrangement, and continue to upload data.

The fact that SUCHO was only able to offer support for digital or digitized documents limited the scope of its impact. Not all institutions had a robust digitization program in place before the war, and the risk to institutions’ physical collections meant that wartime digitization was one of many competing priorities. Nonetheless, as early as May 6th, we received emails from cultural heritage institutions requesting donations of digitization equipment. SUCHO was initially reluctant to get involved with physical-world logistics, as that would open up logistical and security complications that organizers were unprepared to handle while also coordinating large-scale web archiving work. But as the number of newly identified sites dwindled, SUCHO expanded its scope to include connecting cultural heritage institutions with digitization equipment and training. This initiative, led by Andreas Segerberg (University of Gothenburg) and Lars Ilshammar (Deputy National Librarian of the National Library of Sweden), in collaboration with NFDI4C, is in the process of connecting organizations with the equipment they have requested, while volunteers

prepare and translate instructions for high-quality digitization. The Swedish Academy has funded multiple high-end pieces of equipment for the project, with additional support coming from Amazon Web Services. Another SUCHO sub-project, a [gallery](https://gallery.sucho.org/) (<https://gallery.sucho.org/>) curating particularly striking finds from the web archives that volunteers have created, also serves as a fundraising venue for more digitization equipment. The band Pearl Jam donated some of the proceeds from their charity concert for Ukraine to SUCHO's digitization equipment fund through their Vitalogy Foundation, and Amazon Web Services has been another major donor.

While the web archiving, digitization equipment, and gallery fundraising initiatives have been focused on Ukrainian cultural heritage institutions, another project is collecting memes with an eye towards scholars and a future Ukrainian national digital library. Memes – created by ordinary people who combine familiar templates or news images with often-humorous commentary on current events – tell the story of the moment, documenting the churn of news cycles and shifting ground of battles waged both through military and media. Memes are often visually arresting, and draw on language- and culture-specific references, making them compelling pedagogical tools in addition to their documentary value. Anna Rakityanskaya (Harvard University) has been organizing a team of volunteers that has been capturing memes primarily in English and Ukrainian, and enriching the images with metadata and a transcription of the text. The memes are viewable as part of the SUCHO “meme wall” (<https://memes.sucho.org>) and will be made available as a downloadable data set, for use in future teaching and research.

Next steps

SUCHO's work is not over until the Ukrainian cultural heritage sector is in a position to rebuild, and we can work to reunite librarians, archivists, and museum staff with any data lost during the war. In addition, we hope that the archives we have created can serve as an inventory of the holdings of these institutions before the war, and be used in prosecuting war crimes against cultural property in violation of the 1954 Hague Convention. While the size of our active volunteer pool grows and shrinks with the news cycles, the co-organizers and a cadre of long-term volunteers remain committed to the cause, however long it takes. We hope that SUCHO not only plays a role in protecting Ukraine's digital cultural heritage, but that it can serve as a model for a more expansive view of wartime cultural heritage protection that gives digital materials the same standing as physical objects, wherever the next crisis emerges.

Список джерел та літератури

ArchiveIt platform. Режим доступу: <https://archiveit.com/>. Дата звернення 1 червня 2022 року.
 Association for Computers and the Humanities (ACH). Режим доступу: <https://ach.org/>. Дата звернення 1 червня 2022 року.
 Browsertrix. Режим доступу: <https://github.com/webrecorder/browsertrix-crawler>. Дата звернення 1 червня 2022 року.
 European Association for Digital Humanities (EADH). Режим доступу: <https://eadh.org/>. Дата звернення 1 червня 2022 року.
 Nimble Tents. Режим доступу: <https://nimbletents.github.io/>. Дата звернення 1 червня 2022 року.

Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO). Режим доступу: <https://www.sucho.org/>. Дата звернення 1 червня 2022 року.

Torn Apart / Separados. Режим доступу: <https://xpmethod.columbia.edu/torn-apart/volume/1/>. Дата звернення 1 червня 2022 року.

Wayback Machine. Режим доступу: <https://archive.org/web/>. Дата звернення 1 червня 2022 року.

Webrecorder. Режим доступу: <https://webrecorder.net/>. Дата звернення 1 червня 2022 року.

References

Archivelt platform. Accessed June 1, 2022: <https://archiveit.com/>.

Association for Computers and the Humanities (ACH). Accessed June 1, 2022: <https://ach.org/>.

Browsertrix. Accessed June 1, 2022: <https://github.com/webrecorder/browsertrix-crawler>.

European Association for Digital Humanities (EADH). Accessed June 1, 2022: <https://eadh.org/>.

Nimble Tents. Accessed June 1, 2022: <https://nimbletents.github.io/>.

Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) Accessed June 1, 2022: <https://www.sucho.org/>.

Torn Apart / Separados. Accessed June 1, 2022: <https://xpmethod.columbia.edu/torn-apart/volume/1/>.

Wayback Machine. Accessed June 1, 2022: <https://archive.org/web/>.

Webrecorder. Accessed June 1, 2022: <https://webrecorder.net/>.

Digital Cultural Heritage Under Attack: Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO)

Cultural heritage is at the heart of Russia's war on Ukraine, still underway five months after the invasion on February 24, 2022. Statements from the Kremlin indicate that the fundamental goal of Putin's regime is to undermine and eliminate the distinct and distinctive Ukrainian national identity, culture, and language – three concepts that are manifested through cultural heritage. During a war with such an agenda, internationally recognized frameworks such as the 1954 Hague Convention can be subverted, turning the blue shield symbol meant to protect cultural property into a target. While practices codified by the Hague Convention provide both opportunities and challenges for physical cultural heritage in this war, the biggest challenge for preserving digital cultural heritage is the lack of precedent. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO, [sucho.org](https://www.sucho.org/)) began March 1, 2022 as an emergency response effort organized by three digital humanities practitioners, and quickly grew to over 1,300 volunteers. In this brief essay, the three co-founders – Anna Kijas, Sebastian Majstorovic, and Quinn Dombrowski – reflect on the first five months of SUCHO, the differences between physical and digital cultural heritage, the urgency of preserving digital cultural heritage during a war, and the importance of these materials for the future of art history.

Key words: cultural heritage, digital cultural heritage, Ukrainian culture, digital humanities, SUCHO.

Quinn Dombrowski, Academic Technology Specialist, Stanford University (USA)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5802-6623>

Квінн Домбровскі, спеціаліст академічних технологій, Університет Стенфорду (США)

Anna Kijas, Head of Lilly Music Library and Music Librarian, Tufts University (USA)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7450-5093>

Анна Кіяс, очільниця Музичної Бібліотеки Ліллі, музичний бібліотекар, Університет Тафтса (США)

Sebastian Majstorovic, IT Consultant, Austrian Center for Digital Humanities & Cultural Heritage (Austria)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6133-3699>

Себастьян Майстровіц, консультат з інформаційних технологій, Австрійський центр діджитальної гуманітаристики та культурної спадщини (Австрія)

**ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЗБЕРЕЖЕНОСТІ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ
ГАРНІЗОННОГО ХРАМУ ТА ЦЕРКВИ ПАРАСКЕВИ У ЛЬВОВІ В УМОВАХ ВІЙНИ**

Станіслав Волощенко, Арсен Шпак

***Ensuring the Preservation of Cultural Values of the Garrison Church
and the Church of Paraskeva in Lviv During the War***

Stanislav Voloshchenko, Arsen Shpak

The proposed article is devoted to the issue of preservation from possible damage to the national heritage of the Garrison Church of the Holy Apostles Peter and Paul (Jesuit Church or Society of Jesus), as well as the Church of St. Paraskeva Friday in Lviv during the Russian-Ukrainian war (2014 – present). Circumstances of the full-scale military invasion of the Russian Federation into Ukraine on February 24, 2022, necessitated the immediate need to protect the country's cultural heritage. The urgency of the security component of the preservation of art objects was dictated by missile attacks in almost all regions of Ukraine, including the Lviv region. The security measures in which the authors of the article took part were conditioned by the possibility of rocket attacks on sacred monuments of Lviv and the possibility of their damage by fire or mechanical damage. These cultural values include altars, wooden sculptures, decorative elements, organs, and objects on the canvas of the Garrison Church, as well as a six-row wooden iconostasis of the Church of St. Paraskeva. The specifics of the material of art objects, their size, location, and in part restoration work, made it difficult to evacuate and preserve them in new circumstances. The authors characterize the newly acquired experience of securing the heritage of the 17th – 20th centuries. refractory materials in the outlined Lviv religious buildings. The article deals with artifacts that have been protected from the effects of missile damage. The stages of monument protection work are covered, which first of all consisted in the selection and classification of refractory and heat-resistant materials, team involvement, photo-fixing, marking, inventory of objects, direct security of art objects. The authors express their recommendations for practical solutions in uncertain conditions, since, for the first time since the restoration of Ukraine's independence, such a practice has been used in architectural monuments of national importance in Ukraine.

Keywords: cultural values, preservation of national heritage, the Russian-Ukrainian war, the Garrison Church, the Church of St. Paraskeva, Lviv.

Вступ

Військова агресія Російської Федерації супроти України, починаючи від 2014 р. й, особливо, до сьогодні, породила небезпеку життю та здоров'ю її захисників, цивільних громадян, викликала масову міграцію, руйнацію міст і сіл, їхньої інфраструктури, а також спричинила нищенню культурного надбання нашої нації. За даними ЮНЕСКО, в період між 24 лютого і 23 червня 2022 р., російські війська зруйнували або завдали значного пошкодження 152

культурним об'єктам: 70 церквам, 30 історичним будівлям, 18 культурним центрам, 15 пам'ятникам, 12 музеям та 7 бібліотекам (Mallard 2022). Не маємо на меті подавати їхній вичерпний перелік, однак вважаємо за доцільне згадати кілька: Іванківський історико-краєзнавчий музей на Київщині, Музей українських старожитностей Василя Тарновського у Чернігові, Охтирський міський краєзнавчий музей та Васильківський історико-архітектурний музей-заповідник "Сабиба Попова" на Запоріжжі (Андрєєва 2022; Кречетова 2022). Потужні обстріли згаданих музейних інституцій спричинили до втрати чи пошкоджень музейних артефактів, які у них знаходилися та становили національний музейний фонд України. Чого тільки вартує приклад знищення Музею в Іванкові з унікальною колекцією картин Марії Примаченко, які завдяки героїзмові співробітників вдалося врятувати з палаючої будівлі закладу (Андрєєва 2022; Кречетова 2022). Із особливим болем світ дізнався про знищення прямим влученням російської ракети у Національний літературно-меморіальний музей Г. С. Сковороди у Сковородинівці на Харківщині, в ніч проти 7 травня. Варто зауважити, що саме на 2022 р. припадає 300-літній ювілей видатного українського філософа Григорія Сковороди, який відзначатиметься на загальнонаціональному рівні в Україні (Глуценко 2022b).

Окрім музеїв, атак ворога зазнали знакові пам'ятки архітектури: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Драмтеатр Маріуполя, будинок "Слово" в Харкові та ін. (Андрєєва 2022; Кречетова 2022). Ракетними обстрілами було пошкоджено церкви Чернігова, закрема, – Іллінську (XI–XII ст.), Успенський собор (XVIII ст.) Харкова, храми і монастирські споруди Святогірської лаври (XVIII–XX ст.) на Донеччині, церкву Різдва Богородиці (1862 р.) на Житомирщині (Андрєєва 2022; Кречетова 2022) та ін.

Десятки ракетних ударів росіян, якими атаковано Україну 24 лютого 2022 р. дістались й Львівщини. У перший день відкритого вторгнення Російської Федерації до України було атаковано військову інфраструктуру в Бродах, Новому Калинові та Кам'янці-Бузькій (Рощіна 2022a). 13 березня відбулися ракетні удари Міжнародного миротворчого та безпекового центру в Старичах Яворівського району, внаслідок чого загинуло 35 осіб і ще 134 отримало поранення (Bachega 2022). Через кілька днів росіяни почали атакували безпосередньо й Львів. 18 березня чотирма крилатими ракетами уразили Львівський державний авіаційно-ремонтний завод – одна людина поранена (Петренко, Тищенко 2022). 26 березня Львів піддався серії ракетних ударів: нафтобази (місцевість Великі Кривчиці) і Львівського бронетанкового заводу, внаслідок чого постраждали п'ятеро людей, а місто накрило густим димом, спричиненого масштабною пожежею, яку вдалося локалізувати лише наступного дня (Романенко 2022). 18 квітня від кількох прицільних ударів об'єктів військової та цивільної інфраструктури – станції технічного обслуговування автомобілів, загинуло 7 осіб й 11 отримали поранення (Рощіна 2022b). 3 травня ворог знищив ракетами три електростанції міста, відповідно двоє людей постраждало (Кізілова 2022). Востаннє Львів атакувався 17 травня, у різних локаціях лунало чимало потужних вибухів, однак, спрацювала система протиповітряної оборони – місто цього разу не постраждало (Глуценко 2022a).

Можливість прицільного ураження крилатими ракетами ворога історичної частини Львова, занесеної до списку світової спадщини ЮНЕСКО, вимагала негайної реакції в забезпеченні охорони культурної спадщини. Завдячуючи фундації Національного інституту польської культурної спадщини закордоном Полоніка Міністерства культури і національної спадщини Республіки Польща (Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą Polonika Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej), команда реставраторів і волонтерів, протягом березня 2022 р., убезпечила артефакти Гарнізонного храму та церкви Параскеви.

У цій статті ми порушили три основні проблематики: культурні цінності Гарнізонного храму та церкви Параскеви; охорона спадщини в умовах війни; практичні рішення у невизначених умовах. Виділення цих трьох аспектів, на наш погляд, дозволяють якнайповніше висвітлити увесь процес, пов'язаний із забезпеченням збереженості культурного надбання в окреслених сакральних спорудах Львова під час повномасштабного військового вторгнення Російської Федерації до України. У першому розділі йдеться про мистецькі об'єкти обох церков, які було вирішено убезпечити. Другий розділ стосується характеристики етапів пам'ятко-охоронної діяльності, яка полягала у підборі охоронних матеріалів, залученні команди, фотофіксації, маркуванні, описі, інвентаризації об'єктів і безпосередній роботі над вогнетривкою та термотривкою безпекою відібраних пам'яток. У третьому розділі ми висловлюємо власні рекомендації, які на нашу думку, стануть в нагоді музейним, бібліотечним, архівним працівникам і всім небайдужим, хто має стосунок до об'єктів культурної спадщини.

1. Культурні цінності Гарнізонного храму та церкви Параскеви П'ятниці

Під культурними цінностями ми розуміємо об'єкти матеріальної культури, які є носіями історичної, мистецької, духовної й наукової складових. До цих цінностей відносяться предмети церковно-богослужбового характеру, що знаходяться в Гарнізонному храмі та церкві Параскеви. Культурними цінностями згаданих культових будівель є вівтарі, скульптури, елементи декору, орган, мистецькі полотна й іконостас.

Гарнізонний храм і його артефакти

Гарнізонний храм святих апостолів Петра і Павла у Львові є пам'яткою архітектури, історії та монументального мистецтва. Він віднесений до об'єктів культурної спадщини національного значення в 2012 р. Цей храм міститься за № 130028-Н у Державному реєстрі нерухомих пам'яток України як “костел єзуїтів” (Постанова 2012). Його заклали у першій третині XVII ст. ченці Товариства Ісусового, яких часто називають єзуїтами за польськими відповідниками – Towarzystwo Jezusowe, jezuici. Храм побудований у 1610–1630 рр. під керівництвом ченців-архітекторів Себастьяна Ламхіуса і Джакомо Бріано. Гарнізонний храм звели у формі базиліки і він належить до споруд барокового стилю (Мельник 2011, с. 220-221). Цей храм у 40 рр. XVIII ст. оздоблено фресковими ілюзорними розписами Франциска та Себастьяна Екштайнів (Рибчинський 2008, с. 127-128). Від 1946 р. і до 2010 р. храм не використовувався за своїм безпосереднім призначенням. Спершу, його перетворили на складське приміщення, а згодом – на книгосховище Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника НАН України. Лише 8 квітня 2010 р. Львівська міська рада прийняла рішення віддати храм у користування Української греко-католицької церкви (Мельник 2011, с. 222). Із передачею пам'ятки для потреб Центру військового капеланства Курії Львівської архієпархії УГКЦ, він став доступним не лише для богослужінь, а й наукових досліджень і реставраційних робіт під проводом професора Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейка у Кракові (Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie) доктора Павла Болінського (dr Paweł Boliński) (Друздєв 2021, с. 25).

Стан збереження інтер'єрів храму у 2011 р. характеризувався катастрофічним, що пояснювалося тривалим його занедбанням у XX ст. – використання як складського приміщення та фондосховища бібліотеки. Внаслідок цих обставин зазнали руйнування унікальні розписи XVIII ст., скульптури, вівтарі, полотна, орган та інші предмети. Ці реалії зумовили постання міжнародного польсько-українського проекту “Wspólnie dla ratowania

piękna przeszłości” для порятунку Гарнізонного храму (Boliński & Forczek-Sajdak 2013, s. 49-53). Із 2012 й до нині триває його ґрунтовна багатоетапна комплексна реставрація за участі українських і польських фахівців. Протягом окресленого часу реставраторам вдалося повністю врятувати фресковий розпис Екштайнів, розміщений на склепінні, заввишки 26 метрів від підлоги споруди (Boliński 2017, s. 47-51). У другій половині 2022 р. планується реалізація реставраційних процесів у головному вівтарі храму, з цієї мети монтується рештування. Саме реставрація, послужила тому, що вибір порятунку від можливих наслідків війни випав на культурні цінності Гарнізонного храму. Для Інституту Полоніка було важливо докласти усіх можливостей аби забезпечити пам'ятки цього об'єкту, адже понад 10 років вони виділяли кошти для його відновлення. Після початку великої війни в Україні для інституції було вкрай вагомим зберегти артефакти храму для світу, а в подальшому їх відреставрувати.

Вибір об'єктів для забезпечення від можливої руйнації в умовах повномасштабної війни відповідав кільком важливим критеріям: культурна і мистецька цінність, автентичність та матеріал створення. Якщо перші три критерії не викликали особливої проблематики, то останній пояснювався легкістю руйнування матеріальної основи об'єктів. До кожної пам'ятки, яку обрано для першочергового захисту, був індивідуальний підхід з точки зору збереження. Він диктувався функціональним їх використанням при богослужіннях.

Керуючись цими критеріями, у Гарнізонному храмі, визначено дев'ять об'єктів:

- 1) розп'яття Ісуса Христа 1616 р., авторства Яна Пфістера (дерево, різьба);
- 2) портал каплиці св. Бенедикта XVII ст. (дерево, ліпнина);
- 3) полотно із зображенням св. Бенедикта XVIII ст. (тканина, дерев'яний підрамник);
- 4) головний вівтар 1744–1746 рр., можливого авторства Фаустина Ґродзицького (Рибчинський 2008, с. 128) (скульптури, дерево);
- 5) вівтар Пресвятої Богородиці (дерево, метал);
- 6) триптих Богородиці Утішительки (дерево, різьба);
- 7) бічні вівтарі (скульптури, дерево, метал);
- 8) орган (скульптури, дерево);
- 9) автентичні дерев'яні елементи галерей.

Церква преподобної Параскеви П'ятниці та її іконостас

П'ятницька церква на Підзамче (історична ділянка Львова), подібно Гарнізонному храмові, відноситься до пам'яток національного значення за охоронним № 365 (Постанова 1963). Ця культова споруда, за матеріалами археологічних досліджень, походить з кінця XIII – першої половини XIV ст. Для архітектури церкви притаманні поєднання романсько-готичного та ренесансного стилів, що пояснюється її реконструкціями. Вона піддавалася пожежі 1623 р., відтак реконструювалася до 1644 р., завдяки щедрій фундації молдовського господаря Василя Лупула, про що свідчить пам'ятна таблиця на фасаді. Сучасного вигляду храм набув після реставрації 1908 р. за проєктом архітектора Міхала Лужецького (Могитич 2008, с. 53-54).

Головною культурною цінністю церкви св. Параскеви є її автентичний іконостас. Постанови цього шедеву відводять роботі львівських іконописців початку XVII ст. Він вважається одним із ключових етапів становлення ренесансного мистецтва в Україні (Могитич 2008, с. 53-54). Варто відзначити, що П'ятницький іконостас є монументальним комплексом, який від 1645 р. постійно перебуває у цьому ж храмі. Іконостас трактується дослідниками мистецтва як розкішний мистецький ансамбль, позаяк складається з великої

кількості першорядних ікон, вмонтованих у продуману кількочисну архітектонічну конструкцію й обрамлених майстерною декоративною різьбою (Свенціцька, Сидор 1990, с. 21). Іконостас загалом складається з 70 ікон, розміщених у шість рядів. До його складу, окрім ікон, належать головні царські врата та двоє бічних – дияконських. Особливої довершеності йому надають різьблені дерев'яні елементи та позолота.

Забезпечення збереженості іконостасу XVII ст. церкви Параскеви було реалізовано через особливе прохання її настоятеля, спрямоване до доктора Болінського, адже реставраційних заходів у цьому об'єкті, на сучасному етапі, не здійснюється. Тим паче Інститут Полоніка не має жодного стосунку до цієї пам'ятки, що можна вважати винятковим жестом доброї волі польських колег у забезпеченні охорони цього важливого для України храму.

2. Охорона спадщини в умовах війни

Реалізація пам'ятко-охоронних заходів об'єктів національного надбання в обставинах воєнного стану вимагала рішучості в прийнятті рішень, швидкому реагуванні та неухильному дотриманні черговості дій. Поетапність нашої праці полягала у відборі та типологізації охоронних матеріалів, в залежності до характеристик пам'яток, формуванні команди, фотофіксуванні та документуванні визначених об'єктів, безпосередній роботі із забезпечення вогнетривкої та термотривкої безпеки предметів національної спадщини. Охоронна діяльність розпочалась 10 березня 2022 р. – 15 день повномасштабного вторгнення російських військ в Україну. Семе у цей день доктор Болінський власною автівкою з причепом доставив із Кракова до Львова необхідні матеріали для убезпечення культурних цінностей.

Матеріали

Процес закупівлі та доставлення необхідних матеріалів для убезпечення культурної спадщини відбулася завдяки фінансуванню Інституту Полоніка. З Республіки Польща прибула велика кількість вогне- і термо- тривких матеріалів, які відповідали основним характеристикам на випадок пожежі:

- а) термічна стабільність;
- б) низький коефіцієнт теплопровідності;
- в) низька акумуляція тепла;
- г) стійкість тепловим змінам;
- д) стійкість термічним ударам;
- е) механічна міцність;
- є) зберігання міцності при дії високих температур;
- ж) легкість у монтажі і демонтажі.

Переліченим властивостям найперше відповідали керамічні ізоляційні матеріали VITCAS, виготовлені з вогнетривкого керамічного волокна. Неорганічний продукт, попередньо відпалений у процесі виробництва, безпечний у використанні, позаяк не містить азбесту. Ми використовували VITCAS Ceramic Fibre Blanket – керамічне волокно в рулоні з термостійкістю до 1430° С. Його щільність дорівнює 128 кг/м³. Товщина цього волокна становить 50 мм, а ширина – 610 мм. Воно використовується для теплоізоляції та протипожежного захисту. Волокно не містить азбесту, йому властиві низька теплопровідність, стійкість високим температурам і швидке монтування.

Другу групу матеріалів складали ізоляційні матеріали з нетканого текстилю VITCAS – повністю виготовлені із скловолокна. Ми використовували два основних продукти цього спрямування: перше – повністю складається з скловолокна (товщин 10 мм), друге – скловолокна й алюмінію (товщина 12 мм). Ці ізоляційні мати виготовлені із скловолокна типу Е – вони м'яккі та гнучкі. Мати ідеально підходять для нарізання та подальшої обробки. Цей вид ізоляції має коефіцієнт теплопровідності λ 0,076 W/mK при 300° С. Вони не токсичні, що дозволяє використанню в людних місцях. Окрім цього, вони характеризуються високою термостійкістю, стійкістю до корозії, хімічних речовин, розчинників, а також цвілі і бактерій, що є вкрай важливим у реставраційній практиці з мистецькими об'єктами. Покриття культурних цінностей із однієї сторони алюмінієвою фольгою запобігає зношуваності та покращує механічну міцність, а також вона виконує роль екрану для відбиття теплових ударів. VITCAS нетканий текстиль з скловолокна у рулоні, покритий алюмінієвою фольгою з однієї з сторін – легко ріжеться, безпечний для навколишнього середовища, покращує циркуляцію повітря, захищає від теплових ударів. Його термостійкість становить 550° С. Він має товщину 12 мм і ширину 1000 мм. VITCAS нетканий текстиль – скловолокно в рулоні з термостійкістю до 600° С (короткочасний тепловий удар) та 550° С (довготривалий). Цей матеріал легкий, гнучкий та безпечний для навколишнього середовища. Термостійкість скловолокна 600° С, товщина дорівнює 10 мм, ширина – 1000 мм.

Третю групу об'єднують матеріали високотемпературного технічного текстилю VITCAS – розробленого витримати дуже високі температури в діапазоні між 550° С і 1260° С. Ці тканини виготовляють з керамічних, скляних або кремнієвих волокон без обробки. Вони покриті алюмінієвою фольгою, вермикуліту чи графіту. VITCAS текстиль, покритий поліуританом у рулоні – непроникна тканина для газів, з високою стабільністю. Вона пожежобезпечна і витримує температуру до 600° С за короткочасної експлуатації. Матеріал можна використовувати у місцях схильних до вогню та диму. Його товщина становить 0,45 мм, а ширина – 1000 мм. VITCAS кармелізований текстиль з скловолокна в рулоні – характеризується додатковою термічною обробкою, витримує температуру до 600° С. Матеріал стійкий до стирання, хімічних речовин, водонепроникності і погодніх умов. VITCAS текстиль кальцієво-кремнієвий – стійкий до температури 750° С з короткочасною дією. Він має стійкість до стирання, хімічних речовин і різних погодніх умов, а ще водонепроникний. VITCAS текстиль з скловолокна у рулоні Loomstate 600° С – найбільш гнучка тканина, яка витримує температуру до 550° С при безперервній роботі. Вона негорюча, має високу механічну міцність і високу термостійкість. VITCAS текстиль зі скловолокна з алюмінієвим покриттям у рулоні – одностороння ламінована склотканина, виготовлена з волокон типу Е, які мають високу механічну міцність і алюмінієвою фольгою з одної сторони, товщиною 0,45 мм. Володіє чудовою хімічною стабільністю, є стійкою більшості розчинників. Вона не гниє, не піддається грибам і бактеріям. Покриття фольгою дозволяє зменшити тепловтрати і механічну стійкість текстилю. Використовується для пошиття рукавиць/захисного одягу. VITCAS текстиль керамічний у рулоні, армований інконелем 1000° С – виготовлений із біологічно розкладних керамічних волокон, армованих дротом з нержавіючої сталі. Матеріал стійкий температурам 1100° С при безперервній праці та 1650° С за короткочасного температурного впливу. Текстиль безпечний у використанні, оскільки має низьку класифікацію небезпеки. Окрім того, він екологічно чистий і стійкий високим температурам і більшості хімічних речовин, біорозкладний та безпечний при використанні.

Для оберігання культурних цінностей застосовувалася протипожежна двошарова

кошма – полотно, яке є одним із найпростіших та найдешевших засобів боротьби з осередками загоряння об'єктів. Особливо, вона актуальна для тих пожеж, які не можна гасити водою чи іншими рідинами. Головною її функцією є перекриття доступу кисню до полум'я. Кошма є шматком брезента прямокутної форми з вогнетривким просоченням. З одного боку цієї тканини пришито кілька ручок, які дають змогу зручно її діставати з упаковки і використовувати в часі пожежі. Головні характеристики виробу, які дозволяють його задіювати під час пожежі, наступні:

- 1) негорючість;
- 2) не є провідником електрики;
- 3) не виділяє токсичних газоподібних продуктів під час нагрівання;
- 4) володіє високою механічною міцністю;
- 5) стійкість хімічним речовинам і матеріалам.

Протипожежна кошма не піддається гниттю, на її поверхні не утворюється грибок та колонії мікроорганізмів при зберіганні в умовах високої вологості. Ці параметри дозволяють використовувати згадане полотно на транспортних засобах, включаючи морські та річкові судна. Варто відзначити й технічні характеристики кошми:

- 1) вага виробу становить 1,5 кг;
- 2) її розміри 1,4×1,9 м;
- 3) максимальна температура застосування складає 1000° С (менше 15 хв.) і 350° С (більше 15 хв.).

Кошму можна застосовувати для гасіння відкритого вогню та для запобігання процесу формування вогнищ загоряння.

Іншу групу матеріалів становлять термостійкі скловолоконні шнури VITCAS – в основному використовуються для герметизації та стиків, зв'язування текстилю між собою, а також обв'язування об'єктів. VITCAS жаростійкий шнур еластичний білий – термостійка мотузка Soft White, нещільно сплетена зі скловолокон. Його стійкість температурі до 550° С. Ми використовували шнури цього типу, діаметром у 15 мм. VITCAS квадратний шнур для ущільнення, шириною 20 мм – стійкий до полум'я та хімічних речовин, безпечний при використанні. Матеріали, з яких виготовлені мотузки, не становлять загрози для здоров'я користувачів.

Охоронну роботу важко уявити без високотемпературного алюмінієвого скотча – алюмінієва стрічка, товщиною в 50 мікрон з потужною механічною міцністю. Для нього властива термостійкість до 350° С. Він забезпечує захист від вологи і забруднення, що є перешкодою для передачі тепла. Йому характерна еластичність, завдяки чому добре прилягає нерівним поверхням, що було один з головних критеріїв при його виборі. Його адгезійний шар містить спеціальний акриловий клей, який забезпечує вдалу адгезію і стійкість до старіння. Його постійна робоча температура складає до 200° С, а короточасна робоча температура – 350° С (до 30 хв.). Його застосовували для з'єднання між собою текстилю з алюмінієвим покриттям.

Для охорони вогне- і термо- тривкої безпеки пам'яток культури використовували допоміжні матеріали. Вони пов'язані з монтажем, це кріпильні елементи такі як: самонарізи, і скоби. Їх закріплювали в місця, які не несуть мистецької і культурної цінності об'єктів. Згадані додаткові монтувальні матеріали покривалися алюмінієвим скотчем, позаяк при пожежі вони піддаються дії плавлення.

Команда

Важливим аспектом пам'ятко-охоронної роботи був людський компонент. Він стосувався підбору команди, яка мала реалізовувати забезпечення збереженості культурних пам'яток. На цьому етапі виникли проблеми, позаяк в перші дні великої війни, частина реставраторів, які працювали на базі Гарнізонного храму були відсутні у місті, що зумовлювалося їхньою евакуацією, участю у волонтерському русі чи долученні до територіальної оборони й лав Збройних сил України.



Іл. 1. Учасники команди із охорони П'ятницького іконостасу (зліва на право: Ян Гжебовський, Надія Ключковська, Арсен Шпак, Марія Щербак, Станіслав Волощенко).

© Ян Гжебовський

Співатор цієї статті, Арсен Шпак, попри ці обставини зумів у найкоротші терміни сформувати команду з 12 осіб. До її складу увійшли реставратори, які раніше працювали у Гарнізонному храмі: Соломія Біганич, Анна Барабаш, Катерина Типчишин і Надія Ключковська. Окрім реставраторів, були залучені, на засадах волонтерів: Роман Оrobeць (скульптор, викладач Львівського фахового коледжу декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша), Юліан Оrobeць (скульптор, магістрант Національного університету "Львівська політехніка"), Християн Оrobeць (студент Львівського фахового коледжу декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша), Ян Гжебовський (керівник проєктів інформаційних технологій

компанії Ciklum у Києві), Марія Щербак (магістранка катедри історії мистецтв історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка, старша наукова співробітниця Національного музею Тараса Шевченка), Андрій Павлишин (доктор філософії, асистент катедри історії, музеєзнавства та культурної спадщини Інституту гуманітарних та соціальних наук Національного університету "Львівська політехніка") та Станіслав Волощенко (доктор філософії, кодиколог) (Іл. 1).

Усі учасники порятункової команди стали перед великим викликом, який полягав у тому, що ніхто раніше не займався практикою забезпечення пожежо- і термо- тривкої безпеки мистецьких об'єктів в Україні. Однак, завдяки згуртованості, відчутті великої місії й відповідальності, а також багаторічному досвідові та практичних навиках реставратора Арсена Шпака вдалося не гаючи довго часу приступити до роботи. Учасники команди були проінструктовані, отримали чітко окреслені обов'язки, знали, хто за який аспект відповідає та, що мають конкретно робити. У перші дні роботи, члени команди були розподілені на дві групи: перша працювала в Гарнізонному храмі, друга – церкві Параскеви П'ятниці. Це пояснювалося доцільності використання часу, адже головним завданням було якнайшвидше убезпечити історичну спадщину, позаяк тоді ніхто не мав певності чого чекати від дій агресора. Після завершення обєрігання П'ятницького іконостасу, обидві групи команди продовжували працювати у Гарнізонному храмі, що зумовлювалося великим числом об'єктів.



Іл. 2. Головний вівтар Гарнізонного храму
© Арсен Шпак



Іл. 3. Обгортання захисними матеріалами верхів'я головного вівтаря Гарнізонного храму (зліва на право: Арсен Шпак, Станіслав Волощенко).

© Марія Щербак

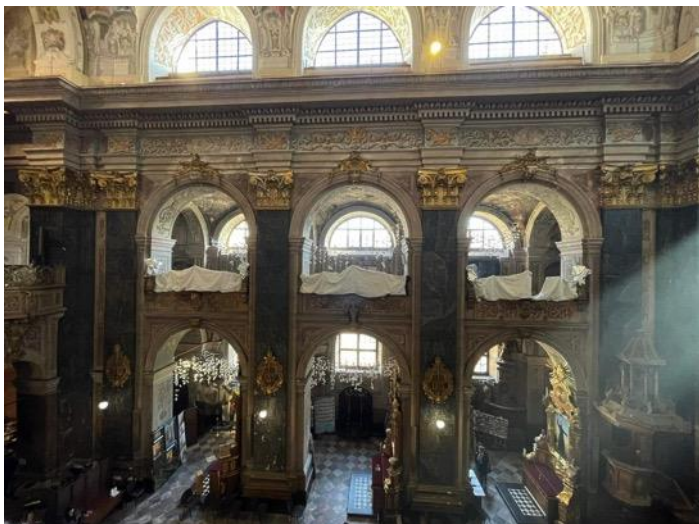
Безпека пам'яток

Кожна мить навчання, здобута в практиці, породила неоцінений новий досвід, яким варто поділитись. Першим етапом безпосереднього забезпечення збереженості предметів культурної спадщини від можливих руйнувань і загоряння була їх фотофіксація. Цей етап був украй важливим, позаяк на деяких об'єктах наявними були пошкодження у вигляді тріщин, втрат матеріальної основи, лущення, потертостей та ін., тому ці дефекти були задокументованими до процесу узабезпечення їхньої збереженості. Кожен об'єкт було детально сфотографовано з багатьох ракурсів, адже певні об'єкти було дематовано, доприкладу, – скульптури ангелів, які містились на вівтарях Гарнізонного храму.

Одночасно фотофіксації, об'єкти маркувалися – першочергово демонтовані предмети. Маркування здійснювалося на малярській стрічці маркером. Позначення кріпилися безпосередньо на об'єкт – його частину, яка не мала мистецького навантаження, переважно зворотня сторона. Відповідно маркуванню культурні цінності описувалися та інвентаризувалися.

Опісля підготовчих процесів команда приступила до демонтування тих об'єктів, які до цього надавалися. Цими предметами були скульптури ангелів, які містилися на вівтарях Гарнізонного храму. Їх обгорнуто вогнетривкою фольгою, поміщено до безпечного місця. Долівку, на якій їх розкладено, покрито вогнестійким полотном, а також кошмою додатково покрито й уже обмотані скульптури. Межі ділянки, на якій вони розташовані обгороджено мішками з піском, які мають убезпечити від ударної хвилі та доступу вогню.

Інший приклад убезпечення культурних цінностей пов'язаний зі скульптурами головного вівтаря. Чотири великі скульптури святих Станіслава Костки, Ігнатія Лойоли, Франциска Ксав'є, Алозія Гонзага не демонтовувалися (Іл. 2). Їх безпеку реалізовано за допомогою обмотування



Іл. 4. Убезпечення огорожі арок галереї Гарнізонного храму. © Арсен Шпак



Іл. 5. Вівтар Пресвятої Богородиці та триптих Богородиці Утішительки Гарнізонного храму. © Арсен Шпак

керамічним волокном і його фіксацією спеціальними негорючими мотузками. Скульптури щільно обгорталися, що виключає доступу повітря в середину, оскільки воно може бути причиною загоряння. Горішні скульптури чотирьох ангелів головного вівтаря, а також декоративні елементи, які їх оточують, покрито вогнетривкими тканинами, які зафіксовано за допомогою мотузок згаданого типу (Іл. 2, 3).

Схожим методом було покрито декоративну решітку зі скульптурами ангелів арок галереї храму (Іл. 4). Вони не піддавалися демонтунню, тому прийнято рішення покрити їх в огнетривкими матеріями. Цим же способом забезпечено охорону органу та його балкону.

Окрім цього команді вдалося забезпечити від наслідків пожежі та пошкоджень вівтар Богородиці, який покрито полотном з керамічними волокнами (Іл. 5). Тут же і забезпечено триптих Богородиці Утішительки (Іл. 5). Його було спершу покрито вогнестійким волокном, а поверх нього додано тканину з алюмінієвим покриттям, його стики обклеєно алюмінієвим скотчем. За цим принципом забезпечено охорону Розп'яття Ісуса Христа (Іл. 6), портал каплиці св. Бенедикта й велетенське полотнище, присвячене цьому святому (Іл. 7).

Вогнетривкі та термостійкі пам'ятко-охоронні заходи проведено з іконостасом церкви Параскеви П'ятниці (Іл. 8, 9). Лицевий бік іконостасу було покрито 15 рулонами керамічного волокна у вертикальному розташуванні (Іл. 8). Його закріплено над іконостасом до стіни за допомогою металевих скоб і саморізів. Поверх волокна додано 10 смуг тканини із металевою обгорткою, які між собою скріплено металевими

скобами та алюмінієвим скотчем (Іл. 9). Зворотню частину іконостасу – вівтарну частину, покрито тканиною із металевим покриттям скобами і алюмінієвим скотчем. Покриття іконостасу із двох сторін мало на меті перешкодження потрапляння повітря і доступу вогню.

3. Практичні рішення в невизначених умовах

Пам'ятко-охоронні заходи, реалізувалися з особливої уваги на час створення об'єкта, його функціонал, мистецькі та матеріальні характеристики. Забезпечення вогне- і термо- тривкої



Іл. 6. Вівтар із Розп'яттям Ісуса Христа Гарнізонного храму. © Арсен Шпак

безпеки культурних цінностей не повинна негативно на них впливати. Для забезпечення кожної пам'ятки має враховуватися індивідуальний підхід, адже деякі об'єкти і під час війни повинні були виконувати свої функції. Доприкладу, іконостас церкви Параскеви покрито повністю: від гори до підніжжя. При цьому передбачено, що ікони намісного ряду, царські та дияконські врата залишились відкритими. За допомогою скручування покривних матеріалів і фіксації їх мотузками згадана частина іконостасу є мобільною, однак у момент небезпеки на вказану ділянку опускався захист (Іл. 8, 9). Цього ж принципу дотримано в Гарнізонному храмі з Розп'яттям і триптихом Богородиці Утішительки, які в разі необхідності швидко закриваються вогнестійким покриттям (Іл. 5, 6). Ці обставини зумовлені доступом до об'єктів вірян і священнослужителів, адже культурні цінності, окрім історичної, мистецької складових є важливими релігійними артефактами – невід'ємними атрибутами молитви і богослужбової практики сакрального простору (Іл. 6).

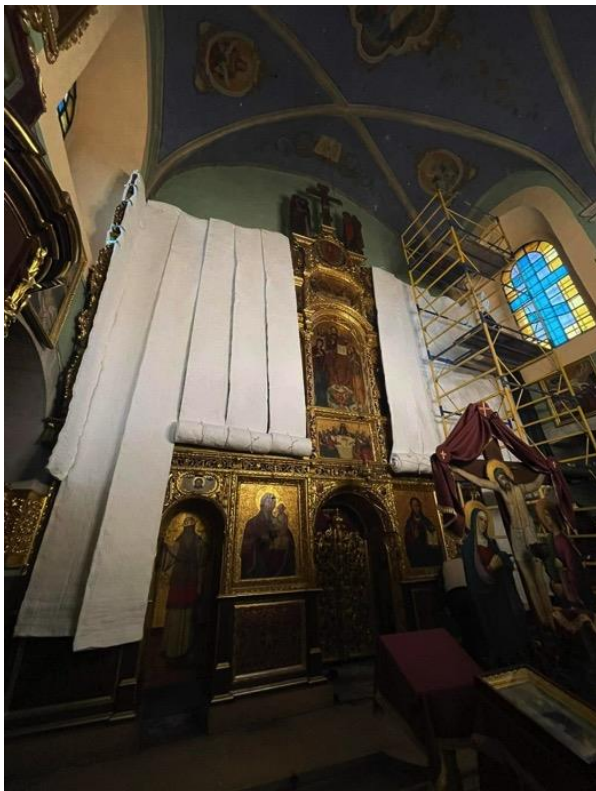


Іл. 7. Портал каплиці св. Бенедикта та полотнище із зображенням св. Бенедикта Гарнізонного храму. © Арсен Шпак

Процеси із забезпечення культурних цінностей відбувалися без скасування богослужінь у церквах, тобто усі заходи з безпеки реалізовувалися між проведенням молінь. Доприкладу, в будні у Гарнізонному храмі звершується, в середньому, чотири літургії, до цього числа не враховано інших богослужінь: молитов на вервиці, молебнів чи панахид. Варто зауважити, що на березень припадав час Великоднього посту, що зумовлювало наявність ще більшої кількості церковних служб. Окрім звичайних богослужінь за розкладом, у храмі щоденно відбувалися відспівування українських захисників – воїнів

Збройних сил України, які поклали своє життя, оберігаючи волю, незалежність і суверенітет Батьківщини на фронтах. Під час вказаних молей праця з охорони цінностей не здійснювалась, аби не завадити релігійним практикам і зневажити цим почування вірян. Ці обставини, характерні для духовних інституцій, розтягували у часі узабезпечення об'єктів до місяця часу. Гарнізонний храм і церква Параскеви між богослужіннями були відкритими для потреб людей, тобто наша праця не завадила доступі вірян до сакрального. Тут варто додати, що відкритість церков і присутність людей при узабезпеченні об'єктів додавала присутнім надію в тому, що святині будуть збережені. Члени команди надавали інтерв'ю міжнародним ЗМІ, які масово базувалися в той час у Гарнізонному храмі, розповідаючи про нашу місію та важливість справи з порятунку від можливих пошкоджень унікальної спадщини України. Журналісти з особливою цікавістю документували нашу пам'ятко-охоронну діяльність для історії, а також аби це побачила широка громадскість в Україні та закордоном.

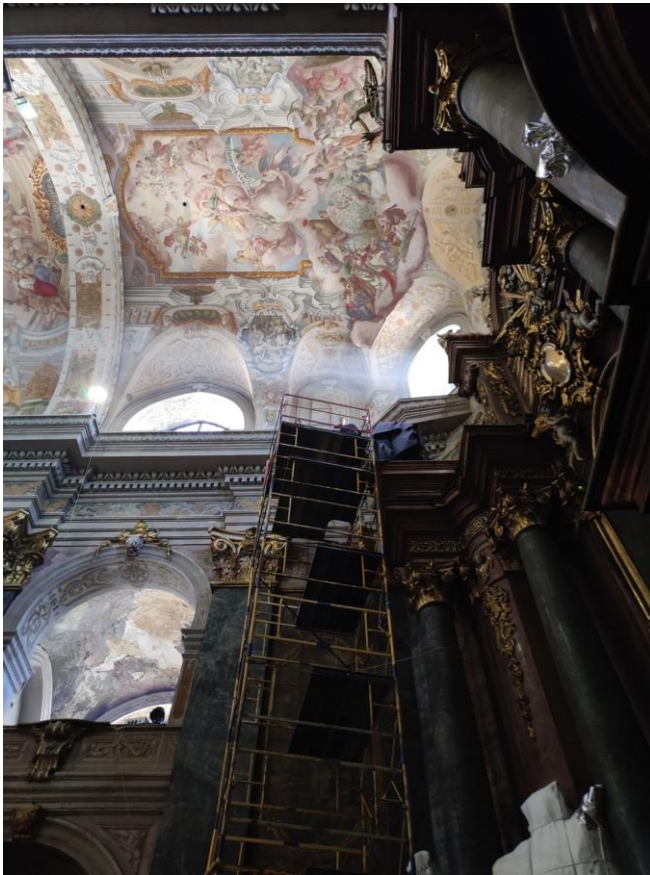
Певні труднощі виникали із доступом членів команди до окремих частин храму. Наприклад, особам жіночої статі священники церкви Параскеви П'ятниці заборонили заходити до вівтарної частини аби працювати із охороною зворотньої сторони іконостасу. Відповідно, доступ отримали лише представники чоловічої статі. Ця обставина "недостатності рук" зумовила участь в праці місцевих священників, позаяк число чоловіків команди у церкві Параскеви було недостатнім, враховуючи висоту іконостасу (12 м) та велику габаритність матеріалів. У той час, ідентичних проблем не було в Гарнізонному храмі, аджу усі члени команди мали вільний доступ до найсакральнішої частини – святилища, навіть пропри те, що вхід до нього лише через умовні царські врата (!).



Іл. 8. Іконостас церкви Параскеви П'ятниці.
© Арсен Шпак



Іл. 9. Лицева сторона іконостасу церкви Параскеви П'ятниці.
© Арсен Шпак



Іл. 10. Убезпечення об'єктів верхньої частини головного вівтаря Гарнізонного храму.
© Марія Щербак

Окремий епізод становило питання уніформи, тобто одягу, у якому працювали. Усі матеріали, якими захищали пам'ятки, містять у своєму складі скловолокно, яке проникало на шкіру через одяг. Ці скляні ворсинки викликали неприємне подразнення шкіряного покриву тіла, зумовлювали свербіж. Тому для подібної роботи має використовуватися спеціальний одяг із плащових твердих сентетичних матеріалів, поверхня яких не пропускає цих склоподібних ворсин. Руки потрібно убезпечувати рукавицями, для цього можуть підійти гумові одноразові рукавиці, поверх яких одягти – тканинні з шаром селікону, які використовуються при будівельних роботах. Для надійного захисту очей застосовувались спеціальні окуляри з пластику, які не давали проникненню тих же ворсинок, пилу та іншого бруду. Невід'ємним атрибутом були одноразові медичні маски для безпеки органів дихання. Після роботи необхідно було одразу приймати душ, аби очистити тіло від дії скловолокна та пилу. Одяг, у якому працювали, не піддається подальшому

використанню, навіть після кількохразового прання та очищення. Тому, рекомендуємо особам, які виявляють бажання забезпечувати вогне- і термо- стійку безпеку культурних пам'яток врахувати цю проблематику та належним чином підготувати для себе безпечну амуніцію. Варто пам'ятати, що одяг має бути зручним і легким, аби надавав мобільності при роботі.

Робота над забезпеченням збереженості культурних цінностей вимагала від учасників команди особливої відваги, позаяк, у переважній більшості випадків, необхідно було працювати високо на рештуванні чи на найвищих локаціях цих церков (понад 20 м) (Іл. 3, 10). Не усі особи мали такий досвід раніше, однак, обставини і почуття важливої місії швидко приглушували почуття страху висоти. Порятункові процеси вимагали також неабияких фізичних якостей, адже матеріали були габаритними та важкими. Необхідно було продумати механізм їхнього підняття знизу до гори, де воно кріпилося. Не володіючи спеціальним обладнанням, усі матеріали піднімалися вручну. Працювати доводилося на рештуванні навіть під час сигналів повітряної тривоги, позаяк не могли лишити не закріплене волокно й спуститися до уриття із висоти 12 м, адже такі дії могли призвести до пошкодження іконостасу. Тому, пропри усі страхи і ризики для життя і здоров'я команда згуртовано, послідовно та раціонально працювала. Відповідно, поставлені цілі було повністю реалізовано – найцінніші та найважливіші культурні цінності Гарнізонного храму та церкви Параскеви було забезпечено охороною на випадок ураження споруд ракетними влученнями, у яких вони зберігаються.

Висновки

Повномасштабне військове вторгнення росіян до України 24 лютого 2022 р. зумовило нагальну потребу в охороні національної спадщини. Серії ракетних обстрілів міст і сіл майже усієї території України, зокрема Львова, викликала необхідність в забезпеченні збереженості мистецьких об'єктів. У цій статті нам вдалося висвітлити особливості проблематики забезпечення збереженості культурних цінностей від наслідків пожеж і руйнувань, зумовлених ракетними ударами, на прикладі об'єктів Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла, а також церкви преподобної Параскеви П'ятниці у Львові. Висловлено критерії, за якими відбувався відбір пам'яток в окреслених культових спорудах: культурна і мистецька складові, їх автентичність та матеріал основа. Керуючись цим принципом було убезпечено: розп'яття Ісуса Христа, портал каплиці св. Бенедикта, полотно із зображенням св. Бенедикта, головний вітвар, вітвар Пресвятої Богородиці, триптих Богородиці Утішительки, бічні вітварі, орган, автентичні дерев'яні елементи галерей (Гарнізонний храм) та іконостас (церква Параскеви). Вказані об'єкти убезпечено за допомогою вогне- і треморостійких матеріалів британської фірми VITCAS, які закуплені та доставлені з Кракова до Львова 10 березня 2022 р. за кошти Інституту Полоніка та завдяки доктору Павлові Болінському. Охоронні матеріали відповідали термічній стабільності, володіли низьким коефіцієнтом теплопровідності, низькою акумуляцією тепла, стійкістю тепловим змінам і термічним ударам, вони механічно міцні, зберігають міцність при дії високих температур, а також легкі в монтажі і демонтажі. Безпосередньому етапові забезпечення збереженості передували підготовчі процеси, пов'язані з детальною фотофіксацією об'єктів, маркуванням, описом та інвентаризацією. Особливої проблематики стосувалося питання підбору рятувальної команди, що зумовлено обставинами воєнного часу. Охорона пожежної безпеки реалізована використанням різноманітних вогне- і термо- стійких матеріалів. Новоздобутий досвід авторів є унікальним явищем у вітчизняній пам'ятко-охоронній діяльності, позаяк схожі практичні досі не проводилися з об'єктами національного надбання України в умовах великої війни. Висвітлення цієї актуальної проблематики є вкрай важливим для працівників архівів, бібліотек, музеїв, галерей та інших установ чи приватних осіб, які мають дотичність до предметів національної спадщини.

Список джерел та літератури

- АНДРЕЄВА, В., 2022, Музеї, палаци та церкви: Мінкульт оприлюднив список зруйнованих окупантами об'єктів, *Життя. Українська правда* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/03/16/247844/> [Дата звернення: 20.06.2022].
- ГЛУЩЕНКО, О., 2022а, У Львові пролунали вибухи, *Українська правда* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/05/17/7346658/> [Дата звернення: 20.06.2022].
- ГЛУЩЕНКО, О., 2022b, Харківщина: росіяни ракетним ударом знищили музей Сковороди, є поранений, *Українська правда* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/05/7/7344584/> [Дата звернення: 22.06.2022].
- ДРУЗДЄВ, О., 2021, Біблійні та місіонерські сюжети в оздобленні Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла у Львові (колишній костел єзуїтів), *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 2(12), 25–36. DOI: <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2021.2.02>

- КІЗІЛОВА, С., 2022, Росія завдала ракетні удари по Львову, *Українська правда* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/05/3/7343805/> [Дата звернення: 20.06.2022].
- КРЕЧЕТОВА, Д., 2022, "Очевидно, це тільки початок": у Мінкульті розповіли про масштаби руйнувань культурних пам'яток, *Життя. Українська правда* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/03/17/247854/> [Дата звернення: 20.06.2022].
- МЕЛЬНИК, І. В., 2011, *Львівське Середмістя: Всі вулиці, площі, храми й кам'яниці*. Львів: Априорі.
- МОГИТИЧ, Р., 2008, *Архітектура і містобудування доби середньовіччя (XIII – початку XVI ст.)*. У: Бевз М. та ін., *Архітектура Львова: Час і стилі. XIII–XXI ст.* Львів: Центр Європи, 42–79.
- ПЕТРЕНКО, Р., ТИЩЕНКО, К., 2022, Львів обстріляли з Чорного моря, є постраждалих, *Українська правда* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/03/18/7332405/> [Дата звернення: 20.06.2022].
- Постанова Кабінету міністрів України "Про внесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України" № 929 від 10 жовтня 2012 р.* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/929-2012-%D0%BF#Text> [Дата звернення: 23.06.2022].
- Постанова Ради Міністрів Української РСР "Про впорядкування справи обліку та охорони пам'ятників архітектури на території Української РСР" № 970 від 24 серпня 1963 р.* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/970-63-%D0%BF#Text> [Дата звернення: 23.06.2022].
- РИБЧИНСЬКИЙ, О., 2008, *Архітектура*. У: Бевз М. та ін., *Архітектура Львова: Час і стилі. XIII–XXI ст.*, Львів: Центр Європи, 127–160.
- СВЕНЦІЦЬКА, В. І., СИДОР, О. Ф., 1990, *Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*. Львів: Каменяр.
- РОЩІНА, О., 2022a, Перші втрати від нападу Росії на Україну: загиблі, поранені, знищений літак, *Українська правда* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/02/24/7325265/> [Дата звернення: 20.06.2022].
- РОЩІНА, О., 2022b, У Львові кількість загиблих зросла до 7-ми: ракети влучили в СТО та склади, *Українська правда* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/04/18/7340407/> [Дата звернення: 20.06.2022].
- РОМАНЕНКО, В., 2022, Росіяни завдали ще одного ракетного удару по Львову: три потужні вибухи, *Українська правда* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/03/26/7334804/> [Дата звернення: 20.06.2022].
- BACHEGA, H., 2022, Ukraine war: 'Sky turned red' as missiles hit Lviv military base, *BBC* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.bbc.com/news/world-europe-60728208> [Дата звернення: 20.06.2022].
- BOLIŃSKI, P., 2017, „Wspólnie dla ratowania piękna przeszłości” – prace ratunkowe i konserwatorskie we wnętrzu kościoła oo. Jezuitów we Lwowie, *Sprawozdania {WKiRDS} Pierwszej Katedry*, 3, 49–53.
- BOLIŃSKI, P. & FORCZEK-SAJDAK, A., 2013, „Wspólnie dla ratowania piękna przeszłości”, czyli inicjatywa ratowania dawnego kościoła Jezuitów we Lwowie, *Sprawozdania {WKiRDS} Pierwszej Katedry*, 2, 49–56.
- Mallard, T., 2022, Ukraine: over 150 cultural sites partially or totally destroyed [Online], Available from: <https://www.unesco.org/en/articles/ukraine-over-150-cultural-sites-partially-or-totally-destroyed> [Accessed: 24th Juny 2022].

References

- ANDRIEIEVA, V., 2022, Muzei, palatsy ta tserkvy: Minkult opryliudnyv spysok zruinovanykh okupantamy ob'ektiv [Museums, Palaces and Churches: The Ministry of Culture Has Published a List of Objects Destroyed by the Occupiers], *Life. Ukrayinska Pravda* [Online], Available from: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/03/16/247844/> [Accessed: 20th Juny 2022].
- BACHEGA, H., 2022, Ukraine war: 'Sky turned red' as missiles hit Lviv military base, *BBC* [Online], Available from: <https://www.bbc.com/news/world-europe-60728208> [Accessed: 20th Juny 2022].
- BOLIŃSKI, P., 2017, „Wspólnie dla ratowania piękna przeszłości” – prace ratunkowe i konserwatorskie we wnętrzu kościoła oo. Jezuitów we Lwowie, *Sprawozdania {WKiRDS} Pierwszej Katedry*, 3, 49–53.
- BOLIŃSKI, P. & FORCZEK-SAJDAK, A., 2013, „Wspólnie dla ratowania piękna przeszłości”, czyli inicjatywa ratowania dawnego kościoła Jezuitów we Lwowie, *Sprawozdania {WKiRDS} Pierwszej Katedry*, 2, 49–56.
- DRUZDIEV, O., 2021, Bibliini ta misionerski siuzhety v ozdoblenni Harnizonnoho khramu sviatykh apostoliv Petra i Pavla u Lvovi (kolyshnii kostel yezuitiv) [Biblical and Missionary Plots in the Decoration of Saints Peter & Paul Harrison Church (Former Yesut Church)], *Text and image: essential problems in art history*, 2(12), 25–36. DOI: <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2021.2.02>
- HLUSHCHENKO, O., 2022a, U Lvovi prolunaly vybukhy [Explosions reported in Lviv – Lviv mayor], *Ukrayinska Pravda* [Online], Available from: <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2022/05/17/7346658/> [Accessed: 20th Juny 2022].
- HLUSHCHENKO, O., 2022b, Kharkivshchyna: rosiiany raketnym udarom znyshchyly muzei Skovorody, ye poranenyi [Kharkiv region: Russians destroy Skovoroda Museum with missile strike, one injured], *Ukrayinska Pravda* [Online], Available from: <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2022/05/7/7344584/> [Accessed: 22th Juny 2022].
- KIZILOVA, S., 2022, Rosiia zavdala raketni udary po Lvovu [Russia launches missile strikes against Lviv], *Ukrayinska Pravda* [Online], Available from: <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2022/05/3/7343805/> [Accessed: 20th Juny 2022].
- KRECHETOVA, D., 2022, “Ochevydno, tse tilky pochatok”: u Minkulti rozpovily pro mashtaby ruinuvan kulturnykh pam’iatok [“Obviously, this is Just the Beginning”: The Ministry of Culture Told About the Scale of the Destruction of Cultural Monuments], *Life. Ukrayinska Pravda* [Online], Available from: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/03/17/247854/> [Accessed: 20th Juny 2022].
- Mallard, T., 2022, Ukraine: over 150 cultural sites partially or totally destroyed [Online], Available from: <https://www.unesco.org/en/articles/ukraine-over-150-cultural-sites-partially-or-totally-destroyed> [Accessed: 24th Juny 2022].
- MELNYK, I. V., 2011, *Lvivske Seredmistia: Vsi vulytsi, ploshchi, khramy y kamianytsi* [Lviv City Center: All Atreets, Aquares, Temples and Townhouses]. Lviv: Apriori.
- MOHYTYCH, R., 2008, Arkhitektura i mistobuduvannia doby serednovichchia (13 – pochatku 16 st.) [Architecture and Urban Planning of the Middle Ages (of the 13th – early 16th c.)]. In: M. Bevez, et al. *Arkhitektura Lvova: Chas i styli. 13–21 st.* Lviv: Centr Evropy, 42–79.
- PETRENKO, R. & TYSHCHENKO, K., 2022, Lviv obstrilialy z Chornoho moria, ye postrazhdalyi [Lviv shelled from Black Sea, 2 out of 8 missiles shot down], *Ukrayinska Pravda* [Online], Available from: <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2022/03/18/7332405/> [Accessed: 20th Juny 2022].

Postanova Kabinetu ministriv "Pro vnesennia ob'ektiv kulturnoi spadshchyny natsionalnoho znachennia do Derzhavnoho reiestru nerukhomykh pamiatok Ukrainy" Ukrainy No. 929 vid 10 zhovtnia 2012 r. [Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine "On inclusion of cultural heritage sites of national importance in the State Register of Immovable Monuments of Ukraine" No. 929 of October 10, 2012] [Online], Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/929-2012-%D0%BF#Text> [Accessed: 23th Juny 2022].

Postanova Rady Ministriv Ukrainiskoi RSR "Pro vporiadkuvannia spravy obliku ta okhorony pamiatnykiv arkhitektury na terytorii Ukrainiskoi RSR" No. 970 vid 24 serpnia 1963 r. [Resolution of the Council of Ministers of the Ukrainian SSR "On streamlining the registration and protection of architectural monuments on the territory of the Ukrainian SSR" No. 970 of August 24, 1963] [Online], Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/970-63-%D0%BF#Text> [Accessed: 23th Juny 2022].

ROSHCHINA, O., 2022a, Pershi vtraty vid napadu Rosii na Ukrainu: zahybli, poraneni, znyshchenyi litaki [The first losses from Russia's attack on Ukraine: dead, wounded, plane destroyed], *Ukrayinska Pravda* [Online], Available from: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/02/24/7325265/> [Accessed: 20th Juny 2022].

ROSHCHINA, O., 2022b, U Lvovi kil'kist zahyblykh zrosla do 7-my: rakety vluchyly v STO ta sklady [Death toll rises to 7 in Lviv: missiles hit service stations and warehouses], *Ukrayinska Pravda* [Online], Available from: <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2022/04/18/7340407/> [Accessed: 20th Juny 2022].

ROMANENKO, V., 2022, Rosiiany zavdaly shche odnoho raketnoho udaru po Lvovu: try potuzhni vybukhy [Russians carries out another rocket strike on Lviv: 3 powerful explosions], *Ukrayinska Pravda* [Online], Available from: <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2022/03/26/7334804/> [Accessed: 20th Juny 2022].

RYBCHYNSKYI, O., 2008, Arkhitektura [Architecture]. M. Bevz, et al. *Arkhitektura Lvova: Chas i styli. 13–21 st.* Lviv: Centr Evropy, 127–160.

SVIENTSITSKA, V. I. & SYDOR, O. F., 1990, *Spadshchyna vikiv: Ukrainske maliarstvo 14–18 stolit u muzeinykh kolektsiakh Lvova* [Heritage of the Ages: Ukrainian Painting of the 14th – 18th Centuries in Lviv's Museum Collections]. Lviv: Kameniar.

Забезпечення збереженості культурних цінностей Гарнізонного храму та церкви Параскеви у Львові в умовах війни

Пропонована стаття присвячена проблематиці збереженості від можливих пошкоджень національного надбання Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла (костел єзуїтів або Товариства Ісусового), а також церкви преподобної Параскеви П'ятниці у Львові під час російсько-української війни (2014 – до нині). Обставини повномасштабного військового вторгнення Російської Федерації до України 24 лютого 2022 р. зумовили негайну потребу в охороні культурної спадщини країни. Невідкладність безпекового компоненту збереження мистецьких об'єктів була продиктованою ракетними атаками майже усіх областей України, в тому числі Львівської області. Охоронні заходи, у яких брали участь автори статті, були зумовлені вірогідністю ракетних обстрілів сакральних пам'яток Львова та можливістю їхнього пошкодження наслідками пожежі чи ушкоджень механічного характеру. До цих культурних цінностей належать вівтарі, дерев'яні скульптури, елементи декору, орган й об'єкти на полотні Гарнізонного храму, а також шестирядний дерев'яний іконостас П'ятницької церкви. Специфіка матеріалу мистецьких

об'єктів, їх розмір, розташування, почасти реставраційні роботи, ускладнювали проведення їх евакуації та збереження в нових обставинах. Автори характеризують новонабутий досвід узабезпечення спадщини XVII–XX ст. вогнетривкими матеріалами в окреслених львівських культових спорудах. У статті йдеться про артефакти, які вдалося оберегти від наслідків ракетних уражень. Висвітлюються етапи пам'ятко-охоронної праці, які найперше полягали у підборі та класифікуванні вогнетривких і термотривких матеріалів, залученні команди, фотофіксації, маркуванні, інвентаризації об'єктів, безпосередньому забезпеченню безпеки мистецьких предметів. Автори висловлюють власні рекомендації практичних рішень в невизначених умовах, позаяк вперше, з часу відновлення Незалежності України, подібна практика була застосована в пам'ятках архітектури національного значення України.

Ключові слова: культурні цінності, збереження національної спадщини, російсько-українська війна, Гарнізонний храм, церква св. Параскеви, Львів.

Stanislav Voloshchenko, PhD, Balkan History Association (Lviv; Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7081-5358>

Станіслав Волощенко, доктор філософії, Товариство Балканської історії (Львів; Україна)

Arsen Shpak, master, Polonika The National Institute of Polish Cultural Heritage Abroad (Lviv; Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3683-2680>

Арсен Шпак, магістр, Національний інститут польської культурної спадщини закордоном Полоніка (Львів; Україна)

**PROTECTING PORTABLE HERITAGE DURING WAR:
A COMPARATIVE EXAMINATION OF THE APPROACHES IN ITALY DURING WORLD WAR TWO
AND IN UKRAINE DURING THE RUSSIAN INVASION OF 2022**

Cathleen Hoeniger

***Захист рухомої спадщини під час війни:
порівняльний аналіз підходів в Італії під час Другої світової війни
та в Україні під час російського вторгнення 2022 року***

Кетлін Гьонігер

У відповідь на нагальну потребу захисту культурної спадщини в Україні після російського вторгнення ця стаття досліджує нещодавно прийняті в Україні підходи до захисту рухомих об'єктів, надаючи розширене порівняння з методами, які використовувалися в Італії під час Другої світової війни. Досліджено три складові процедури охорони рухомих об'єктів: попереднє планування через створення списків музейних колекцій для визначення пріоритетів охорони; вибір і підготовка сховищ для укриття об'єктів; та роботи з пакування та переміщення упакованих предметів на депозити. Також звертається увага на перешкоди, які виникли під час Другої світової війни в Італії, які перешкоджали захисту рухомої спадщини. Мета – перевірити, чи зустрічалися в Україні ті самі проблеми та чи вдалося їх обійти, або ні. Хоча труднощі захисту спадщини під час конфлікту зрозумілі, навіть у випадку переносних матеріалів спадщини, це порівняння останніх методів в Україні з роботою в Італії на початку 1940-х років підкреслює продовження використання традиційних методів, хоча й з адаптацією, оскільки вони є ефективними. Однак деякі з тих самих перешкод також зберігаються, що свідчить про потенціал для пошуку кращих рішень. Наголошується на численних культурних фондах у релігійних установах, які можуть вийти за межі захисного компасу ініціатив національної спадщини і, отже, бути особливо вразливими під час війни. У цьому дослідженні також визнаються деякі нові характеристики охорони рухомої спадщини в Україні та відзначається вражаюча допомога, яку надають інноваційні способи агенції та організації спадщини за межами країни.

Ключові слова: рухома культурна спадщина, національна спадщина від час війни, Італія у Другій світовій війні, російсько-українська війна.

The enormous challenge of protecting cultural heritage during the war has attracted worldwide attention recently because of the Russian military incursion into Ukraine, which began in late February. Despite the impressive efforts of numerous individuals and organizations, primarily on the ground but also outside the country, a list published by UNESCO showed that 120 heritage sites had been heavily compromised in the first ten weeks of the conflict (UNESCO, 2022). Observers have compared the destruction of monuments and works of art in Ukraine to the incredible damage in European countries during World War Two. Moreover, the theft of antiquities and works of art by Russian soldiers in Ukraine awakens memories of the extensive looting perpetrated under Chancellor Hitler before and during WWII (Gettleman & Chubko, 2022). A comparison of approaches to the protection of moveable heritage in Ukraine and the experience of Italy in WWII, therefore, may not be out of place. In this article, the comparison will encompass the

initial planning for the safeguarding of portable objects in the event of war, the specific methods employed, and the most significant obstacles encountered. As will be shown, some of the approaches from eighty years ago in Italy resemble those employed in Ukraine, though significant differences also are evident. Yet rather than suggesting that nothing has been learned about heritage protection since WWII, this study will highlight the continued use of traditional but effective measures, sometimes in adapted forms, in addition to the introduction of new techniques. It will also be important to recognize that there are limitations to how effectively cultural heritage can be preserved, even in the case of portable objects, during a modern, military conflict.

In the discussion that follows, newspaper journalism and online interviews with heritage professionals in Ukraine will be the principal sources for information on the recent implementation of protection for portable objects. For the subject of heritage preservation in Italy during WWII, documentary evidence from archives in Italy and the United States will provide the primary materials, though some scholarship will be cited. However, most of the research on cultural heritage during WWII in Italy concerns destruction and looting, including the role played by the Allied Monuments Fine Arts and Archives Subcommittee (MFAA), not heritage protection (Coccoli, 2017). In relation to safeguarding, the woefully inadequate protection that was established, and the poor support from the Fascist ministry in Rome to the Soprintendenti, who managed heritage in the regions, have been acknowledged (Nezzo, 2011; Vitale, 2015). Yet the abundant, primary evidence on heritage protection has not been explored in detail for Italy as a whole, though there are excellent regional studies, as for Pisa Province (Franchi, 2006; Spinosa, 2011).

The primary documentation will provide the backbone for the Italian component of this comparative investigation. There are records from the federal and provincial levels of civil administration for cultural heritage. Although the protection had to be authorized and funded by the Rome ministry, the regional Soprintendenti put in place the safety measures with the assistance of the local Genio Civile (Public Works



Fig. 1. Panel-Paintings from the Uffizi and Pitti galleries in Florence are stored in the living room of the Sitwell's castle in Montegufoni, Tuscany, during WWII. Photograph by Capt. A. S. Pennoyer, 1944. (Photo: National Archives, RG 239-RC, College Park, Md.)

Office). Some of the Soprintendenti wrote catalogues of the repairs to damaged sites, and a few left memoirs of their wartime activities (Molajoli, 1948; Maiuri, 1956). At the federal level, the records are preserved in the Archivio Centrale dello Stato in Rome (ACS Roma) and each Soprintendenza has an archive (for example, Archivio della Soprintendenza di Pisa e Livorno, A.SBAP.PSAE-pi). Also valuable are the records of the MFAA Subcommittee, held in the National Archives, College Park, Md., U.S.A. (NARA), some of which are digitized (fold3). Though the MFAA officers focused on emergency rescue of damaged heritage, they also commented on safeguarding, as when Lieut. Frederick Hartt described the use of private estates in the countryside as deposits for portable art from Florence (Hartt, 1949, p. 19) (Figure 1).

Both in Italy before WWII and in Ukraine before the Russian invasion, planning was undertaken for the salvage of precious cultural objects. In Italy, the planning process was inefficient and protracted, and took time and resources away from the actual work of protection in the first years of the war. The major reasons for the slow planning in Italy during the 1930s were: the cumbersome structure for heritage administration in the federal government and civil service; inadequate funding for protective measures to be distributed by Rome to many regional Soprintendenze; and a lack of impetus for the funding and implementation of anti-aerial protection (Protezione Antiaerea, PAA) until Italy was engulfed by war. The planning began by making lists of portable art to be prioritized for PAA funding, which were drafted by the Soprintendenze for approval by Rome. Discussion of the procedure was broached in a meeting of ministers in 1924 (Coccoli, 2007, fn. 21), but lists were still being submitted by the provinces in 1943, long after Italy entered the war in June 1940 (Sanpaolesi, 1943). Once lists were approved, the transfer of funding from Rome to the Soprintendenze accounts was slow and the paperwork was labour-intensive, and these complications obstructed the establishment of protection for portable heritage.

In Ukraine, a similar approach to planning for the eventualities of war has been undertaken through the creation of prioritized lists, but the process has been more efficient. The framework for planning rests on the legal code of Ukraine, 'On Protection of Cultural Property' (Ukraine, 2000). Following the Russian invasion of the Crimean Peninsula in February and March 2014, national heritage institutions, including museums, were instructed to prepare lists of portable objects for protection. Valentyna Bochkovska, Director of the Museum of Book and Printing of Ukraine in Kyiv, described how museum holdings were analysed in relation to the value of the cultural objects to Ukraine as a nation, and separate lists were arrived at for items of greatest, medium, and lesser importance. In the case of the manuscripts, books and works of graphic art in the museum, which comprised about 58,000 objects altogether, only one percent could be listed as of greatest value (IFAR, 2022). Olesia Ostrovska-Liuta is the Director of the Mystetskyi Arsenal National Art and Culture Museum Complex in Kyiv, which houses a collection of Ukrainian avant-garde art, literature, and music. She explained that a secret plan had been agreed upon before the invasion, and that in the first ten days of the war, all museum directors began to advance the protection of their holdings (Goodyear, 2022).

It is interesting to note that, similar to the situation described by Dr. Bochkovska for the museum in Kyiv, in Italy during WWII, prioritized lists were created in which debatable distinctions of value were embedded. Initially, in 1924, Mussolini's cabinet discussed in rather vague terms a system of ranking that would include artistic and religious significance. Eventually, A, B and C lists were created, and the terminology employed to differentiate the lists was that they represented artistic works of national, provincial, or only of local significance (Rinaldi, 2011, p. 75). As Dr. Bochkovska explained for the Museum of Book and Printing, only one percent of the collection was prioritized to be moved off-site to safe storage (IFAR, 2022). In Italy, a country with an enormously rich complement of cultural heritage, the Soprintendenze offices during WWII faced a similar dilemma of only being able to transfer to deposits a small amount of the art and antiquities in galleries and museums. In some instances, after the works on nationally approved lists had been stored, Soprintendenza staff, museum directors, librarians and archivists found a way to protect other objects, often in the basements of fortified buildings near by, or simply in the basement or ground level of museums and libraries. At the archaeological museum in the Villa Giulia in Rome, for instance, small objects of importance were crated and placed in a subterranean cave beneath the villa (Mancini, 1944).

Before the portable art on the national lists could be moved, the locations of the deposits had to be selected and the spaces renovated, to ensure the sites were secure and could function as suitable environments for storage. In Italy, for most of the Soprintendenza regions, the deposits were not ready in advance of the conflict. Minister Giuseppe Bottai (Ministero Educazione Nazionale) had announced before the war that national facilities would be available for the most famous art on the A lists, and the superintendents in northern Italy were informed that their A-list art would be sent to national shelters in central Italy. But, on the eve of the war, when the national sites had not yet been organized, the Soprintendente for the Marche, Pasquale Rotondi, offered to prepare the remote Rocca di Sassocorvaro, a Renaissance fortress, as a national shelter. Valuable paintings from northern Italy, including Giorgione's *Tempest*, were stored there for the first years of the war (Rotondi, 1945). However, after the German army began its occupation of Italy in September 1943, numerous cases were transferred to the Vatican for increased security out of fear that the insufficiently guarded Rocca would be looted (Rinaldi, 2011, pp. 77-87).

In contrast in Ukraine, where the ominous signs of war were in evidence for many months because of military build-up along the eastern border, places for storage were organized prior to the invasion to hold the most valuable objects from national museums. For example, over the course of about three weeks after the Russian incursion, about 580 works from the Museum of Book and Printing in Kyiv were carefully packed into metal crates and transported to shelters. It was especially important that these deposits be situated in the western part of the country, close to the Polish border, and far from the Donbas region of eastern Ukraine, which was more closely allied with Russia (IFAR, 2022). In other words, the procedure of transporting the top one percent of portable heritage from national museums to deposits was undertaken soon after the conflict began.

Some national museums in Ukraine had accumulated crating supplies before the invasion so that portable objects could be moved, including the Museum of Book and Printing in Kyiv. However, for many museum curators, appropriate supplies were not readily available. At the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, some objects were being wrapped and placed in cardboard boxes without tops, resembling the boxes used to transport vegetables (Armangué, 2022). In early March, workers at the Museum of the History of Religion in Lviv were busy building metal containers for works of art, which then were moved to basement storage (Gallager, 2022). In Melitopol, where a Russian battalion caused havoc beginning in late February, the Director of the Museum of Local History, Leila Ibrahimova, helped her staff to pack many objects from the collection of about 50,000 items in cardboard boxes and to hide them in the cellar. Tragically, the most precious holdings, which were antiquities from the Scythian empire, including a gold helmet dating from about the 4th century BCE, were later stolen and taken to Russia (Gettleman & Chubko, 2022).

But, as Ukrainians struggle to protect their portable heritage, international cooperation is manifest in the impressive response by many heritage organizations from outside the country. There is full awareness that the Russian invasion represents a war against the identity of the Ukrainian people, as evidence builds of the deliberate targeting of cultural heritage to demoralize populations and erase or rewrite their history. Several international agencies, first and foremost, UNESCO, ICOMOS, ICOM, and many other organizations have rapidly offered assistance, including for the storage of portable cultural objects. Bénédicte de Montlaur, President of the World Monuments Fund (WMF), stressed the importance of ascertaining the most urgent needs directly from heritage professionals in Ukraine (IFAR, 2022). Very notable has been the aid given by Polish museums to facilitate the packing of collections and their transportation to safe deposits (Armangué, 2022). Among many initiatives, the International Alliance for the Protection of Heritage in Conflict Areas (ALIPH Foundation), which is based in Geneva, is supporting museums, libraries and archives by flying into the country substantial donations of supplies for packing and for the improvement of storage facilities (IFAR News, 2022). Other important approaches involve training for museum staff in Ukraine on the safe storage of cultural objects. Zoom consultations are being offered by conservators at the Smithsonian Museum in Washington, D.C. (IFAR, 2022). In Rome, the International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) initiated a joint project with UNESCO and

the Maidan Museum in Kyiv to translate into Ukrainian and circulate the manual, *Endangered Heritage: Emergency Evacuation of Heritage* (IFAR News, 2022).

History has taught us about the difficulty, amidst the chaos of war, of obtaining adequate packing materials for cultural objects and vehicles to move cases to storage. Indeed, this was a major obstacle that stood in the way of the safeguarding during WWII in Italy. Soprintendenza offices and museums typically did not have supplies on hand, and often wooden crates had to be specially built in specific shapes for unique works of art. For example, in Viterbo, north of Rome, the city's librarian, Augusto Gargana, who was placed in charge of heritage protection, had organized before the onset of war for carpenters to build crates for a small group of important works of art, which were eight paintings and three sculptures. Only a few days after Italy entered the war, the crated art was transported to a monastery outside the city (Rinaldi, 2008, p. 220). But later in the war, when there was the need to store more works of art from churches and museums, Gargana was not able to have cases made or to obtain a means of transportation (Rinaldi, 2010, p. 121). In Pisa, a new Soprintendente, Piero Sanpaolesi, was appointed in the middle of the war and discovered that little had been done to shelter the city's artistic riches. To remove works of art to deposits, including the relief panels on the late medieval pulpits by Nicola and Giovanni Pisano in Pisa Baptistery and Cathedral, the superintendent had to have wooden cases made and hire movers with a van to transport them to deposits outside the city (Sanpaolesi, 1943). Undertakings of this kind were extremely difficult at a time when the war was being heavily felt in central Italy. The armies had confiscated most of the vehicles and supplies such as wooden planks were hard to source.

One of the most serious dilemmas facing heritage staff during military conflicts is the fact that a large number of cultural materials inevitably fall outside the government's official protective umbrella. In fact, as demonstrated both by the recent conflict in Ukraine and during WWII in Italy, typically most of the portable heritage in a country will be left unprotected. Individual objects, groups of cultural materials, or even entire collections, which are not listed as having national importance or are in private hands, may be vulnerable to war damage or complete destruction. As Dr. Bochkovska has said, only one percent of the collection in the Museum of Book and Printing could be given priority at the national level and transported to storage deposits in the first weeks after the invasion. The museum director then faced head-on the problem of safeguarding the rest of the collection. She has adopted a multi-pronged approach, one strategy being to create a virtual catalogue through digitization (IFAR, 2022). A responsibility of this nature can be overwhelming for those in charge or assisting on the ground, especially when surrounded by the violence of war. For example, in early March, Anna Naurobska, Head of the Department of Manuscripts and Rare Books in the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, as she oversaw the packing of a collection of more than 12,000 works of literature, spoke of the anxiety of not yet knowing where they would be stored (Armangué, 2022).

In Italy during WWII, some of the Soprintendenti, who experienced the frustrations of inadequate funding, few supplies, and depleted staff complements, recorded their frantic work to protect materials that were not on official lists. Typically, the superintendents had to undertake a lot of the work themselves. Emilio Lavagnino in Lazio and Amedeo Maiuri in Campania recounted some of the challenges and dangers in their war diaries (Lavagnino, 1946; Maiuri, 1956). The archivist of the Vatican Library, Prof. Giulio Battelli, documented the trials of moving many boxes of archival documents, manuscripts and rare books from Viterbo, when the city was under attack, to the safety of Rome (Battelli, 1944). Palma Bucarelli, who was the Director of the Gallery of Modern Art in Rome, described the fraught journeys to transport art to shelters as 'a Sisyphean labour' (Bucarelli, 1944, p. 148).

In these extremely demanding situations, it can be left to local people, whether trained or not, to initiate safeguarding for cultural materials that are not covered by national protection programs. For example, on 14 March, it was reported that a collective of artists in western Ukraine were building a shelter for contemporary works of art from all over the country. They were transforming a subterranean space, formerly used as a cafe, into a bunker (Bearak & Khurshudyan, 2022).

A large component of the portable heritage in both Italy and Ukraine is held in religious properties, many of which fall outside national supervision and funding for preservation. In Italy, the richness of the

cultural objects belonging to the Catholic church sometimes occasioned problems of responsibility during WWII. While the religious functions of ecclesiastic entities, including church services, were under the control of the church, preservation, which encompassed repair, restoration, and protection, was a more complex issue. Only a few ecclesiastical properties outside the Vatican City pertained to the Vatican for preservation. Moreover, strictly speaking, the Soprintendenze only had the authority to offer protection for religious art that had been registered at the state level (Regio Decreto, 1866). Nevertheless, because of extensive damage to churches, Rome issued directions in December 1942 for the Soprintendenze, under the exceptional circumstances, to urgently remove the most significant portable art on the A and B lists from churches in their territories (Bottai, 1942). At the beginning of the war, the ministry had distributed guidelines on safe storage of art to church offices, and many priests had complied to the best of their ability. But the clergy, who were the day-to-day custodians of churches, did not always welcome the intervention of the Soprintendenza for the protection of what they considered to be their property. In some cases, they wished to keep religious art in churches for the devotional needs of the congregation, and in others they feared the treasures would be taken permanently to national museums. In one example from Tuscany, two quattrocento triptychs by Fra Angelico and Sassetta in San Domenico in Cortona were stored by the *parocco* in a small space in the campanile, where the high humidity caused extensive damage. Even the Bishop of Cortona refused to disclose the hiding place to Ugo Procacci from the Soprintendenza of Florence. Later, the terrible condition meant extensive conservation treatments, involving transfers of the paint layers to new supports (Firenze Restauro, 1972, pp. 44-45).

But even after the extraordinary directive from Rome, a great quantity of religious art and other cultural materials in churches, monasteries and convents was not on the A or B lists or subject to government care. The onus for safeguarding was placed on the local church administration. Church and civic authorities often sheltered works nearby in their residential buildings, but, for heavy objects, a means of transportation was necessary, and the impoverished monastic orders rarely owned cars, especially during the war, when most vehicles were taken for military purposes (DeWald, 1945).

In an analogous way in Ukraine, there are numerous religious properties that contain cultural objects of note, and this poses a major problem for heritage protection during the Russian incursion. If the Crimea is included, there are 251 monasteries and convents belonging to the Ukrainian Orthodox Church (Gettleman & Chubko, 2022). There are also other significant Greek Catholic, Armenian Apostolic and Jewish religious buildings. Ukrainian officials have lamented the destruction of dozens of Orthodox churches in the first two months of war. One exceptionally well protected monument, at least on paper, is the Holy Trinity Church in Zhovkva, since it is part of the UNESCO World Heritage site for sixteen wooden *tserkvas* of the Carpathian Region and is nationally recognized on Ukraine's State Register of Immovable Historical Monuments (UNESCO, 2013). Nevertheless, the church with its elaborate interior decoration illustrates the virtual impossibility of safeguarding monuments of this nature and complexity. It is a triple-naved, wooden church from the early 18th century and, therefore, is vulnerable because of the flammable nature of the old wooden planks, though it recently has been covered with a special fireproof material. As the priest, Father Vasyl Batyuk, explained, one of the treasures in the church, the 18th-century iconostasis, with an elaborately carved frame of linden wood, and about fifty inserted icon paintings, was carefully removed to storage (Schipani, 2022). But other icons remain in the church.

The custodians of many religious properties, however, may not have the capacity to adequately protect their art from war damage, particularly if the location is more remote, outside a major urban centre. For example, in the northwestern part of the country, a wooden village church, dating from the 19th century and dedicated to the Nativity of the Virgin Mary, has been severely damaged from a Russian rocket attack. Extensively decorated on the interior, the unique religious building is on Ukraine's list for national protection (National Review, 2022).

During modern wars, in which powerful, military technology is used, precious cultural objects may be exposed to damage or destruction unless they are removed to safe shelters. Indeed, there is no full-proof way of protecting historic architecture, including religious monuments, from direct hits by bombs and other propelled explosives. For instance, the method employed to protect church windows, which, in the case of

the stained-glass windows of the Dormition Church and St. George's Cathedral in Lviv is plywood and aluminium sheeting, may cushion the glass from shrapnel thrown out when explosions occur nearby, but probably would not be adequate if the building was struck directly from the air (Frayer & Harbage, 2022).

Furthermore, when countries are completely engulfed by conflict, it may seem as if there is nowhere within the borders that is absolutely safe for storage of the most valuable works of art and antiquities. Therefore, the idea of a safe haven outside the nation under threat was considered already before WWII. In the 1930s, in reaction to the experiences of World War One, northern Europeans tried to develop a pan-European approach to the protection of portable art in advance of another conflict. The International Bureau of Museums (*Offices International des Musées*), established after WWI as an extension of the League of Nations, drafted a convention in 1937-38 in which neutral countries in Europe would be entrusted temporarily with the care of the most precious art of those nations that were belligerents in the war (International Museum Office, 1939). Some paintings were moved from Madrid to Geneva during the Spanish Civil War, but, at the beginning of WWII, heritage ministers in Germany and Italy did not have any desire to move their art to a neutral zone. Indeed, Minister Bottai asserted that Italy would take the responsibility for safeguarding her own patrimony (Bottai, 1938). Recently, however, the idea of 'safe havens' has been reintroduced. Since 2015, Switzerland, France and the United States have ratified national legislation to allow safe havens within their countries for threatened cultural objects from other nations (Paumgartner & Zingg, 2018). In Ukraine, museum directors, such as Ihor Kozhan at the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, acknowledge the daily offers of help from cultural institutions in neighbouring countries (Armangué, 2022). Polish museum directors have reached out to offer safe storage of cultural objects and to meet other heritage needs in Ukraine.

This investigation has demonstrated that most of the protective work for portable heritage inside Ukraine since the start of the Russian campaign has been carried out using well established approaches, such as creating prioritized lists, crating objects, and moving the boxed items to storage. Some of the shelters were prepared carefully in advance, while others were arranged later as a result of urgent necessity. By comparing the approaches in Ukraine to the procedures from WWII in Italy, it has become evident that many traditional methods continue to be utilized because they are effective safeguarding techniques during the extraordinary circumstances of war.

A few of the serious obstacles that were encountered in the protection of moveable art in Italy during WWII also have been reviewed. The impression gained from the first months of war in Ukraine is that some of these problems have been circumvented, at least by national institutions. The preliminary planning has occurred in a more efficient manner and in some cases adequate crating materials were accumulated before the invasion. Nevertheless, because of the nature of the cultural heritage in the country, some significant issues, which Italian heritage staff confronted in the early 1940s, have persisted in Ukraine. In particular, problems may arise during military conflicts because of the limited compass of heritage preservation by national governments. Many of the cultural holdings of religious institutions do not receive government protection, and this creates vulnerability, especially if the property has a remote location.

Certainly, Italians have gained extensive knowledge of heritage protection because of the experiences of WWII. Soprintendenti, museum directors, and restorers acquired proficiency in the defence of art. How much Italy has learned is evidenced by the role Italian heritage professionals play today as leading advisers on an international level, both in the field and from a distance (Rush & Millington, 2015). These developments in Italy represent only some of the many innovations in cultural heritage preservation since the end of WWII. As is well known, particular attention has been given in international humanitarian legislation and by UNESCO to the vulnerability of monuments and cultural objects during military conflicts (Odendahl, 2010).

One remarkable change, strongly evident during the war in Ukraine, is the availability of assistance for heritage preservation from outside the country. In the first years of WWII, Italy was isolated because of their allegiance to Germany. Minister Bottai had rejected the proposals of the International Museum Office, and the Soprintendenti did not have help from outside to safeguard heritage. In contrast, some museum

staff and church custodians in Ukraine, confronted with the need to safeguard their most precious objects quickly, have received considerable help, whether in the form of packing supplies flown into the country, one-on-one instructions by conservators about safe storage via video meeting, or the possibility of safe havens for the protection of art in neighbouring countries. Technological advances in communications and computing have allowed heritage workers in Ukraine to signal what they need most, thereby facilitating constructive assistance. The gestures from so many outside institutions also convey the awareness on a global level of the profound importance of preserving Ukrainian cultural heritage from wartime destruction. The unique identity of Ukraine, which has arisen over the course of many centuries, and is strongly imprinted in their monuments and portable cultural objects, is at stake.

Список джерел та літератури

- ARMANGUÉ, B. (2022) 'At Ukraine's largest art museum, a race to protect heritage', AP News, 6 March [online]. Режим доступу: <https://apnews.com/article/russia-ukraine-travel-europe-art-museums-museums-768ce266673b85965edc8367c2257370?fbclid=IwAR1gZ9qHLI-1bbtStu6r5WE4t-sQHZFj19kQhKILsrDkADqwOtZUSVDY430> (Accessed: 6 May 2022)
- BATTELLI, G. (1944) 'Breve Notizia sulla Tutela degli Archivi Ecclesiastici, delle Biblioteche e delle Opere d'Arte (Novembre 1943-Maggio 1944)', NARA, RG 331, Box 1523, ACC 1000/145/41.
- Bearak, M. & Khurshudyan, I. (2022) "'All art must go underground:' Ukraine scrambles to shield its cultural heritage', The Washington Post, 14 March [online]. Режим доступу: <https://www.washingtonpost.com/world/2022/03/14/ukraine-odessa-russia-war/> (Accessed: 6 May 2022)
- BOTTAI, G. (1938) 'La Tutela delle Opere d'Arte in Tempo di Guerra', Bollettino d'Arte, ser. 3, 31/10, p 429-430.
- BOTTAI, G. (1942) 'Circolare 157: Salvaguardia dal pericolo della guerra aerea delle chiese monumentali', 29 December, ACS Roma, MPI, DG, Div. II (1934-40), b. 93, fasc. 13.
- BUCARELLI, P. (1944) 'Opera d'Arte alla Macchia', Mercurio, 1/4, p148-151.
- COCCOLI, C. (2007) 'Repertorio dei Fondi dell'Archivio Centrale dello Stato Relativi alla Tutela dei Monumenti Italiani dalle Offese Belliche nella Seconda Guerra Mondiale', Storia Urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna, 114-115, p303-329.
- COCCOLI, C. (2017) Monumenti Violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli Alleati. Florence: Nardini Editore.
- DEWALD, E. (1945) 'Report on Tour of Inspection: San Casciano, Val di Pesa', NARA, RG 331, Fourteenth Monthly Report, AMG 90, 8 January.
- FOLD3. Available at: <https://www.fold3.com/?group=1> (Accessed: 5 May 2022)
- Firenze Restauro. (1972) Baldini, U. and Dal Poggetto, P. (eds.) Firenze Restauro: Il Laboratorio nel suo Quarantennio. Florence: G. C. Sansoni Editore.
- FRANCHI, E. (2006) Protezione e Distruzione del Patrimonio Artistico a Pisa durante la Seconda Guerra Mondiale. Sesto Fiorentino: Edizioni ETS.
- FRAYER, L. & HARBAGE, C. (2022). 'Ukraine scrambles to protect artifact and monuments from Russian attack', National Public Radio, 15 March [online]. Режим доступу: <https://wamu.org/story/22/03/15/ukraine-scrambles-to-protect-artifacts-and-monuments-from-russian-attack/> (Accessed: 6 May 2022)
- GALLAGER, T. (2022) "'This is our story': Lviv museums move to protect Ukrainian heritage' Euronews.Culture, 7 March [online]. Режим доступу: <https://www.euronews.com/culture/2022/03/07/this-is-our-story-lviv-museums-move-to-protect-ukrainian-heritage> (Accessed: 6 May 2022)
- GETTLEMAN, J. AND CHUBKO, O. (2022) 'Ukraine says Russia looted ancient gold artifacts from a museum', The New York Times, 30 April [online]. Режим доступу: <https://www.nytimes.com/2022/04/30/world/europe/ukraine-scythia-gold-museum-russia.html> (Accessed: 5 May 2022)

- GOODYEAR, S. (2022) 'This museum director is staying in Kyiv as Ukrainian culture comes under fire', CBC Radio, 8 March [online]. Режим доступу: <https://www.cbc.ca/radio/asithappens/as-it-happens-the-tuesday-edition-1.6377319/this-museum-director-is-staying-in-kyiv-as-ukrainian-culture-comes-under-fire-1.6377322> (Accessed: 5 May 2022)
- HARTT, F. (1949) *Florentine Art Under Fire*. Princeton: Princeton University Press.
- IFAR. (2022) 'An IFAR Evening. Ukrainian Cultural Heritage Imperiled. What's Damaged; Destroyed; Documented; and Being Done', 27 April. Zoom Webinar.
- IFAR News. (2022) 'Ukrainian Cultural Heritage Preservation Resources and Aid Organizations', 25 April [online]. Режим доступу: https://www.ifar.org/news_article.php?docid=1650488006 (Accessed: 6 May 2022)
- International Museum Office. (1939) 'La Protection des Monuments et Oeuvres d'Art en Temps de Guerre', *Mouseion*, 47-48, p180-201.
- LAVAGNINI, E. (1946) 'Migliaia di opere d'arte rifugiate in Vaticano', *Strenna dei romanisti*, 7, p82-88.
- MAIURI, A. (1956) *Taccuino napoletano (Giugno 1940 – Luglio 1944)*. Naples: Vajro editore.
- MANCINI, G. (1944) 'Relazione Circa Le Misure di Protezione Antiaerea Adottate nell'Ambito della R. Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale (Roma II)', 9 June, NARA, RG 331, Eighth Monthly Report, AMG 23, June 1944.
- MOLAJOLI, B. (1948) *I Musei e le Opere d'Arte di Napoli: Attraverso la Guerra*. Naples: Soprintendenza alle Gallerie.
- National Review. (2022) 'Russia-Ukraine War: Week 9, Latest images from the war-torn region', *National Review*, 28 April [online]. Режим доступу: <https://www.nationalreview.com/photos/russia-ukraine-war-week-9/#slide-4> (Accessed: 6 May 2022)
- NEZZO, M. (2011) 'The Defence of Works of Art from Bombing in Italy during the Second World War' in Baldoli, C., Knapp, A. and Overy, R. (eds.) *Bombing, States and Peoples in Western Europe 1940-1945*. London and New York: Continuum International Publishing Group, pp. 101-120.
- ODENDAHL, K. (2010) 'Global Conventions for the Protection of Cultural Heritage', in Guštin, M. and Nypan, T., *Cultural Heritage and Legal Aspects in Europe* (Koper, Slovenia: Annales Mediterranea, pp. 100-113 [online]. Режим доступу: <https://ehhf.eu/wp-content/uploads/2020/11/Cultural-heritage-and-legal-aspects-in-Europe-BOOK.pdf> (Accessed: 6 May 2022)
- PAUMGARTNER, N. T. & ZINGG, R. (2018). 'The Rise of Safe Havens for Threatened Cultural Heritage', *International Journal of Cultural Property*, 25, p323-346.
- Regio Decreto. (1866) 'Regio Decreto n. 3036', *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 8 July [online]. Режим доступу: <http://www.iccd.beniculturali.it> (Accessed: 6 May 2022)
- RINALDI, S. (2008) 'La Tutela e la Sua Storia', in Rinaldi, S. (ed.) *Conoscere per Conservare. Percorsi Culturali e Didattici nella Tuscia*. Rome: Aracne editrice, pp. 177-238.
- RINALDI, S. (2010) 'Le Opere Salvate nel Viterbese', in Morselli, R. (ed.) *Fuori della Guerra. Emilio Lavagnino e la Salvaguardia delle Opere d'Arte nel Lazio*. Milan: Mondadori, pp. 113-132.
- RINALDI, S. (2011) 'I Monumenti Italiani e la Guerra', in Fadiga, M. G. (ed.) *Protezione e Recupero del Patrimonio Culturale Durante i Conflitti*. Perugia: Uguccione Ranieri di Sorbello Fdn., pp. 69-87.
- ROTONDI, P. (1945) 'Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra ed alla rapina tedesca', *Urbium*, July-August, p1-35.
- RUSH, L. & MILLINGTON, L. B. (2015) *The Carabinieri Command for the Protection of Cultural Property: Saving the World's Heritage*. Woodbridge, UK: Boydell Press.
- SANPAOLESI, P. (1943) 'Protezione Antiaerea Patrimonio Artistico Nazionale – Città di Pisa. Primo Elenco delle Opere d'Arte da Proteggersi In Situ nelle Chiese della Città di Pisa', 19 July, in ACS Roma, MPI, DG, Div. II (1934-40), b. 92.
- SCHIPANI, A. (2022) 'Ukraine battles to protect its churches and heritage from ravages of war', *Financial Times*, 15 April 15 [online]. Режим доступу: <https://www.ft.com/content/b83fb574-0e2a-4ff0-bd73-d6714927e29f> (Accessed: 6 May 2022)

- SPINOSA, A. (2011) Piero Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento. Florence: Alinea editrice.
- Ukraine. (2000) 'On Protection of Cultural Property', *Vidomosti of Verkhovna Rada*, no. 39. Режим доступу: https://en.unesco.org/sites/default/files/ua_law_protection_cultural_heritage_engtof.pdf (Accessed: 5 May 2022)
- UNESCO. (2022) 'Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO,' 3 May [online]. Режим доступу: <https://www.unesco.org/en/articles/damaged-cultural-sites-ukraine-verified-unesco> (Accessed: 5 May 2022)
- UNESCO. (2013) 'Wooden Tserkvas of the Carpathian Region in Poland and Ukraine', UNESCO World Heritage List [online]. Режим доступу: <https://whc.unesco.org/en/list/1424> (Accessed: 6 May 2022)
- VITALE, C. (2015) 'In Preparazione alla Guerra: La Politica Italiana' in Dragoni, P. and Paparello, C. (eds.) *Difesa dell'Arte. La Protezione del Patrimonio Artistico delle Marche e dell'Umbria Durante la Seconda Guerra Mondiale*. Florence: Edifir, pp. 39-51.

References

- ARMANGUÉ, B. (2022) 'At Ukraine's largest art museum, a race to protect heritage', AP News, 6 March [online]. Available at: <https://apnews.com/article/russia-ukraine-travel-europe-art-museums-museums-768ce266673b85965edc8367c2257370?fbclid=IwAR1gZ9qHLI-1bbtStu6r5WE4t-sQHZFj19kQhKILsrDkADqwOtZUSVDY430> (Accessed: 6 May 2022)
- BATTELLI, G. (1944) 'Breve Notizia sulla Tutela degli Archivi Ecclesiastici, delle Biblioteche e delle Opere d'Arte (Novembre 1943-Maggio 1944)', NARA, RG 331, Box 1523, ACC 1000/145/41.
- Bearak, M. & Khurshudyan, I. (2022) "'All art must go underground:' Ukraine scrambles to shield its cultural heritage', The Washington Post, 14 March [online]. Available at: <https://www.washingtonpost.com/world/2022/03/14/ukraine-odessa-russia-war/> (Accessed: 6 May 2022)
- BOTTAI, G. (1938) 'La Tutela delle Opere d'Arte in Tempo di Guerra', *Bollettino d'Arte*, ser. 3, 31/10, p 429-430.
- BOTTAI, G. (1942) 'Circolare 157: Salvaguardia dal pericolo della guerra aerea delle chiese monumentali', 29 December, ACS Roma, MPI, DG, Div. II (1934-40), b. 93, fasc. 13.
- BUCARELLI, P. (1944) 'Opera d'Arte alla Macchia', *Mercurio*, 1/4, p148-151.
- COCCOLI, C. (2007) 'Repertorio dei Fondi dell'Archivio Centrale dello Stato Relativi alla Tutela dei Monumenti Italiani dalle Offese Belliche nella Seconda Guerra Mondiale', *Storia Urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna*, 114-115, p303-329.
- COCCOLI, C. (2017) *Monumenti Violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli Alleati*. Florence: Nardini Editore.
- DEWALD, E. (1945) 'Report on Tour of Inspection: San Casciano, Val di Pesa', NARA, RG 331, Fourteenth Monthly Report, AMG 90, 8 January.
- FOLD3. Available at: <https://www.fold3.com/?group=1> (Accessed: 5 May 2022)
- Firenze Restauro. (1972) Baldini, U. and Dal Poggetto, P. (eds.) *Firenze Restauro: Il Laboratorio nel suo Quarantennio*. Florence: G. C. Sansoni Editore.
- FRANCHI, E. (2006) *Protezione e Distruzione del Patrimonio Artistico a Pisa durante la Seconda Guerra Mondiale*. Sesto Fiorentino: Edizioni ETS.
- FRAYER, L. & HARBAGE, C. (2022). 'Ukraine scrambles to protect artifact and monuments from Russian attack', National Public Radio, 15 March [online]. Available at: <https://wamu.org/story/22/03/15/ukraine-scrambles-to-protect-artifacts-and-monuments-from-russian-attack/> (Accessed: 6 May 2022)
- GALLAGER, T. (2022) "'This is our story': Lviv museums move to protect Ukrainian heritage' Euronews.Culture, 7 March [online]. Available at: <https://www.euronews.com/culture/2022/03/07/this-is-our-story-lviv-museums-move-to-protect-ukrainian-heritage> (Accessed: 6 May 2022)

- GETTLEMAN, J. AND CHUBKO, O. (2022) 'Ukraine says Russia looted ancient gold artifacts from a museum', The New York Times, 30 April [online]. Available at: <https://www.nytimes.com/2022/04/30/world/europe/ukraine-scythia-gold-museum-russia.html> (Accessed: 5 May 2022)
- GOODYEAR, S. (2022) 'This museum director is staying in Kyiv as Ukrainian culture comes under fire', CBC Radio, 8 March [online]. Available at: <https://www.cbc.ca/radio/asithappens/as-it-happens-the-tuesday-edition-1.6377319/this-museum-director-is-staying-in-kyiv-as-ukrainian-culture-comes-under-fire-1.6377322> (Accessed: 5 May 2022)
- HARTT, F. (1949) *Florentine Art Under Fire*. Princeton: Princeton University Press.
- IFAR. (2022) 'An IFAR Evening. Ukrainian Cultural Heritage Imperiled. What's Damaged; Destroyed; Documented; and Being Done', 27 April. Zoom Webinar.
- IFAR News. (2022) 'Ukrainian Cultural Heritage Preservation Resources and Aid Organizations', 25 April [online]. Available at: https://www.ifar.org/news_article.php?docid=1650488006 (Accessed: 6 May 2022)
- International Museum Office. (1939) 'La Protection des Monuments et Oeuvres d'Art en Temps de Guerre', *Mouseion*, 47-48, p180-201.
- LAVAGNINI, E. (1946) 'Migliaia di opere d'arte rifugiate in Vaticano', *Strenna dei romanisti*, 7, p82-88.
- MAIURI, A. (1956) *Taccuino napoletano (Giugno 1940 – Luglio 1944)*. Naples: Vajro editore.
- MANCINI, G. (1944) 'Relazione Circa Le Misure di Protezione Antiaerea Adottate nell'Ambito della R. Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale (Roma II)', 9 June, NARA, RG 331, Eighth Monthly Report, AMG 23, June 1944.
- MOLAJOLI, B. (1948) *I Musei e le Opere d'Arte di Napoli: Attraverso la Guerra*. Naples: Soprintendenza alle Gallerie.
- National Review. (2022) 'Russia-Ukraine War: Week 9, Latest images from the war-torn region', National Review, 28 April [online]. Available at: <https://www.nationalreview.com/photos/russia-ukraine-war-week-9/#slide-4> (Accessed: 6 May 2022)
- NEZZO, M. (2011) 'The Defence of Works of Art from Bombing in Italy during the Second World War' in Baldoli, C., Knapp, A. and Overy, R. (eds.) *Bombing, States and Peoples in Western Europe 1940-1945*. London and New York: Continuum International Publishing Group, pp. 101-120.
- ODENDAHL, K. (2010) 'Global Conventions for the Protection of Cultural Heritage', in Guštin, M. and Nypan, T., *Cultural Heritage and Legal Aspects in Europe* (Koper, Slovenia: Annales Mediterranea, pp. 100-113 [online]. Available at: <https://ehhf.eu/wp-content/uploads/2020/11/Cultural-heritage-and-legal-aspects-in-Europe-BOOK.pdf> (Accessed: 6 May 2022)
- PAUMGARTNER, N. T. & ZINGG, R. (2018). 'The Rise of Safe Havens for Threatened Cultural Heritage', *International Journal of Cultural Property*, 25, p323-346.
- Regio Decreto. (1866) 'Regio Decreto n. 3036', *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 8 July [online]. Available at: <http://www.iccd.beniculturali.it> (Accessed: 6 May 2022)
- RINALDI, S. (2008) 'La Tutela e la Sua Storia', in Rinaldi, S. (ed.) *Conoscere per Conservare. Percorsi Culturali e Didattici nella Tuscia*. Rome: Aracne editrice, pp. 177-238.
- RINALDI, S. (2010) 'Le Opere Salvate nel Viterbese', in Morselli, R. (ed.) *Fuori della Guerra. Emilio Lavagnino e la Salvaguardia delle Opere d'Arte nel Lazio*. Milan: Mondadori, pp. 113-132.
- RINALDI, S. (2011) 'I Monumenti Italiani e la Guerra', in Fadiga, M. G. (ed.) *Protezione e Recupero del Patrimonio Culturale Durante i Conflitti*. Perugia: Uguccione Ranieri di Sorbello Fdn., pp. 69-87.
- ROTONDI, P. (1945) 'Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra ed alla rapina tedesca', *Urbium*, July-August, p1-35.
- RUSH, L. & MILLINGTON, L. B. (2015) *The Carabinieri Command for the Protection of Cultural Property: Saving the World's Heritage*. Woodbridge, UK: Boydell Press.
- SANPAOLESI, P. (1943) 'Protezione Antiaerea Patrimonio Artistico Nazionale – Città di Pisa. Primo Elenco delle Opere d'Arte da Proteggersi In Situ nelle Chiese della Città di Pisa', 19 July, in ACS Roma, MPI, DG, Div. II (1934-40), b. 92.

- SCHIPANI, A. (2022) 'Ukraine battles to protect its churches and heritage from ravages of war', Financial Times, 15 April 15 [online]. Available at: <https://www.ft.com/content/b83fb574-0e2a-4ff0-bd73-d6714927e29f> (Accessed: 6 May 2022)
- SPINOSA, A. (2011) Piero Sanpaulesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento. Florence: Alinea editrice.
- Ukraine. (2000) 'On Protection of Cultural Property', *Vidomosti of Verkhovna Rada*, no. 39. Available at: https://en.unesco.org/sites/default/files/ua_law_protection_cultural_heritage_engtof.pdf (Accessed: 5 May 2022)
- UNESCO. (2022) 'Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO,' 3 May [online]. Available at: <https://www.unesco.org/en/articles/damaged-cultural-sites-ukraine-verified-unesco> (Accessed: 5 May 2022)
- UNESCO. (2013) 'Wooden Tserkvas of the Carpathian Region in Poland and Ukraine', UNESCO World Heritage List [online]. Available at: <https://whc.unesco.org/en/list/1424> (Accessed: 6 May 2022)
- VITALE, C. (2015) 'In Preparazione alla Guerra: La Politica Italiana' in Dragoni, P. and Paparello, C. (eds.) *Difesa dell'Arte. La Protezione del Patrimonio Artistico delle Marche e dell'Umbria Durante la Seconda Guerra Mondiale*. Florence: Edifir, pp. 39-51.

***Protecting portable heritage during war:
a comparative examination of the approaches in Italy during World War Two
and in Ukraine during the Russian invasion of 2022***

In response to the urgent necessity of protecting cultural heritage in Ukraine in the wake of the Russian invasion, this article explores the approaches recently adopted in Ukraine to safeguard portable objects by providing an extended comparison with the methods used in Italy during World War Two. Three components of the procedure for protecting moveable objects are investigated: preliminary planning through the creation of lists of museum collections to determine priorities for safeguarding; the selection and preparation of storage deposits to shelter the objects; and the work of packing and moving boxed items to the deposits. Attention also is given to the obstacles encountered during WWII in Italy that hampered the protection of moveable heritage. The purpose is to probe whether the same problems have been met in Ukraine and if they have been circumvented or not. While the difficulty of protecting heritage during conflict is understood, even in the case of portable heritage materials, this comparison of recent methods in Ukraine to the work in Italy in the early 1940s highlights the continued use of traditional methods, albeit with adaptations, because they are effective. However, some of the same obstacles also have persisted, suggesting the potential to search for better solutions. Emphasis is placed on the abundant cultural holdings in religious institutions, which may fall outside the protective compass of national heritage initiatives and, therefore, be particularly vulnerable during war. This study also acknowledges some of the novel characteristics of the protection of moveable heritage in Ukraine and notes the impressive help that is being offered in innovative ways by heritage agencies and organizations outside the country.

Keywords: portable heritage, national heritage during war, Italy during Word War Two, Russian-Ukrainian War.

Cathleen Hoeniger, PhD, Professor of Art History, Department of Art History and Art Conservation, Queen's University, Kingston, Ontario (Canada)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6955-6205>

Кетлін Гьонігер, докторка філософії, професорка історії мистецтв, кафедра історії мистецтв та реставрації мистецтва, Університет Квінз, Кінгстон, Онтаріо (Канада)

CULTURAL HERITAGE AND THE PROBLEM OF PRIORITIZATION

**Hayden Bassett, Kate Harrell, Damian Koropeczkyj,
Madeleine Gunter-Bassett, William Welsh**

Культурна спадщина та проблема пріоритетів

***Гайден Бассетт, Кейт Гаррелл, Даймен Коропецький,
Мадлен Гюнтер-Бассетт, Вільям Велш***

Моніторинг впливу на культурну спадщину під час збройного конфлікту чи стихійного лиха часто покладался на перелік пріоритетів. Ці списки ранжують культурні об'єкти за відносною важливістю. Незважаючи на те, що моніторинг культурної спадщини народжується з практичних мотивів, моніторинг культурної спадщини на основі списків пріоритетів часто сприяє структурним упередженням, вибіркового збереженню та припущенням про важливість спільних цінностей. Недавні зусилля з моніторингу культурної спадщини застосували альтернативний підхід, який виходить за рамки визначення пріоритетів. Замість моніторингу найвищих пріоритетів у списку сайтів цей альтернативний підхід використовує технологію для моніторингу багатьох культурних об'єктів одночасно. З постраждалих ділянок, визначених за допомогою цього альтернативного підходу, лише невелика кількість увійшла б у традиційні списки пріоритетів. Сюди входять об'єкти місцевого значення, репрезентації регіонального чи етнічного різноманіття, недавні об'єкти спадщини та сільська спадщина. У цьому дослідженні ми пропонуємо модель моніторингу без пріоритетів, у якій визначення пріоритетів відбувається на етапі втручання, а не служить початковою точкою. Усунення пріоритетів як початкової точки мінімізує потенціал неспостережуваних впливів і, як наслідок, неявні рішення, які необхідно прийняти для пом'якшення цих впливів. Ми демонструємо поточну цінність цього підходу в моніторингу культурної спадщини в Україні.

Ключові слова: культурна спадщина, пріоритетний перелік, моніторинг культурної спадщини, українська спадщина.

Introduction

Cultural property is a type of physical (or “tangible”) cultural heritage. The task of monitoring is fundamental to the protection of cultural property during destructive events such as armed conflict or natural disaster. Monitoring involves the use of cultural property inventories to identify damage to individual sites. Yet monitoring at the national or multinational level presents fiscal, technical, and categorical challenges, chief among them, the sheer quantity of sites. Cultural properties, which include archaeological sites, historic buildings, museums, libraries, archives, monuments, memorials, cemeteries, and more (Daniels and Golden 2018: 2), often reach tens or hundreds of thousands of sites at the country scale.

To overcome these challenges, heritage professionals tasked with monitoring cultural heritage during conflict and disaster have traditionally relied on priority lists. Priority lists—lists of cultural sites and objects ranked according to their importance—are used to establish significance and focus limited resources (Myers 2016). Priority lists are typically built for practical reasons, but they impose hierarchies that often inadvertently prioritize preservation of sites based on economic interests, political and ideological values, or research potential. Strict adherence to priority lists can lead to significant bias, and the selective preservation of certain types of sites over others.

In this essay, we offer an alternative model to monitoring cultural property. Rather than focusing monitoring efforts on a small set of “high-priority” sites, this alternative model uses technology to identify impacts to a wide range of cultural properties in a given region. We argue that removing prioritization from monitoring avoids implicit biases about which sites should be saved. We highlight the applicability of this approach through a case study from the Cultural Heritage Monitoring Lab’s (CHML’s) ongoing work in Ukraine.

A New Model

Priority lists are often built for practical reasons, but are shaped by underlying considerations. Priority cultural properties are often compiled by a range of individuals and groups, from government cultural heritage professionals, to inter- and non-governmental organizations, academic experts, and members of local communities (Stone 2013). Priority lists range in their content, and sometimes differ markedly in how they rank the same sites and objects (*ibid.*). As such, the use of prioritization in cultural heritage monitoring often inadvertently fosters structural biases, selective preservation, and assumptions of shared values of significance. Producing a priority list is an articulation of the inherent values of the organizing entity, a value hierarchy typically imposed from the outside or the top down. Regardless of the choice of selection, the outcome is the same; priority lists suggest that some cultural properties are more important than others.

Until recently, attempts to monitor all or the vast majority of cultural properties in a country were simply too overwhelming to be successful. However, recent advances in technology, alongside a growing recognition of the vulnerability of all forms of cultural property, have led to changes in the process of monitoring. When eliminating priority lists from the monitoring phase of cultural property protection, there are two overarching considerations. The first is a practical consideration—the fiscal, technical, and administrative capabilities required to monitor thousands of geographically-dispersed cultural properties simultaneously. The second concerns the process of cultural heritage monitoring itself—the structural biases of prioritization lists and the legacies of the decisions made from implementing them. Because the inclusion of priority lists is often a decision made in the inventorying phase before monitoring begins, this will be discussed in the context of cultural heritage inventory development.

Practical Considerations

The ability to monitor thousands of cultural heritage sites is a recent development, enabled by technological advancements. In the past 15 years, improved geospatial technologies and expanded access to high resolution satellite imagery have enabled new solutions for managing large datasets of cultural properties, as well as for monitoring the status of individual sites. With respect to managing large cultural heritage datasets, it is now common for government entities to maintain Geographic Information System (GIS) databases containing the identity, location, and

status of cultural properties within their administrative boundaries. Alternatively, dedicated heritage inventory platforms (e.g., Myers et al. 2013; Zerbini 2018), and more general web GIS tools, provide low-cost, accessible solutions to curating heritage inventories. With respect to monitoring, satellite technology now allows cultural heritage practitioners to monitor otherwise remote or inaccessible cultural properties around the world from any location (Parcak 2007, 2015; Stone 2008, 2015; Hanson 2011; Wolfinbarger et al. 2014, 2015; Casana 2015; Parcak et al. 2015; Casana and Laugier 2017). Together, these advancements have allowed heritage practitioners to overcome two obstacles: the sheer quantity of sites and the necessary labor to monitor many sites simultaneously.

Considerations for the Monitoring Process

Over the past 60 years, legal debates about prioritization have often centered on archaeological sites (Carman 2013; Myers et al. 2013), though are broadly applicable to cultural property. A common feature of cultural property laws and governmental policies—particularly in Europe, the United States, and Australia—is a requirement to identify the impacts to cultural sites before an evaluation of significance or priority takes place (Carman 2013). A no-priority approach to cultural property protection follows this legal trend. In contrast to approaches that use priority lists as a starting place for monitoring, a no-priority approach takes a different, three-step approach. First, sites within a potential impact area (e.g., conflict zone, natural disaster area, or planned development project) are identified and inventoried. Second, identified sites are evaluated for signs of impact. Third, all identified impacts or threats are communicated to appropriate stakeholders (particularly the local and national cultural institution), so that they may make determinations about significance and prioritization. Of key importance in this third point is that decisions about significance should be shaped by the stakeholders of cultural heritage more so than the heritage practitioners performing technical tasks.

By removing prioritization from monitoring efforts, stakeholder groups can work together to determine which monuments to prioritize in the intervention phase. Different stakeholder groups may prioritize different sites based on their own agendas for preservation, recovery, or legal accountability. One example of this approach is the recent response from the Safeguarding the Heritage of Syria and Iraq (SHOSI) Project. As noted in their report, the SHOSI Project's interventions were "prioritized according to immediate need by in-country heritage professionals" and sites were "assessed according to the present security situation and the degree of likely risk to the collection or to the heritage site" (Al Quntar et al. 2015, p. 157). As this example demonstrates, prioritization of certain sites is often necessary, but decisions about prioritization are most effective when they are made at the intervention phase, and in consultation with stakeholder groups, rather than serving as a starting place.

Ukraine: Implementing a No-Priority Model for Monitoring

In April 2021, the Cultural Heritage Monitoring Lab (CHML) began monitoring threats, impacts, and other issues involving cultural heritage in eastern Ukraine (Koropeckyj 2022). In advance of the February 2022 invasion, and in partnership with the Smithsonian Cultural Rescue Initiative (SCRI), CHML developed a countrywide inventory of over 28,000 tangible cultural heritage sites. This included places of worship, cemeteries, monuments, memorials, historic structures, archaeological sites, museums, cultural centers, libraries, archives, and public art. The rapidly developing threat required several decisions to implement a monitoring effort. The first decision concerned the range of objectives for monitoring cultural heritage in Ukraine. The second decision concerned

what cultural heritage could be feasibly monitored with the resources available. The third concerned the stakeholders of the monitoring.

Taking these three questions into consideration exposed a contradiction in the normal approach to cultural heritage monitoring. The issue was, how could a small team: 1) select a manageable number of cultural properties to monitor; 2) identify the criteria for making that selection; and 3) account for the range of objectives, stakeholders, and unknown developments in monitoring cultural heritage during the conflict? The team determined that the only path forward was to eliminate site selection or prioritization, and to account for all observable impacts to the entire inventory of cultural heritage. To do so, the Lab went beyond the visual inspection of satellite imagery alone, and leveraged a number of remote sensing capabilities to guide the country-wide detection of potential conflict-related impacts, allowing the team to focus its time on the laborious task of impact confirmations through visual assessments of satellite imagery (Koropecj et al. 2022).

Utilizing remote sensing allowed for the continuous monitoring of the full inventory at regular intervals. This approach enabled the Lab to generate frequent reports on potential and confirmed impacts to heritage sites, and in turn allowed for the timely distribution of results to stakeholders (Bassett et al. 2022a; 2022b; 2022c). Additionally, this model captured the widest possible dataset, without the limitations inherent to priority-based monitoring. This led to hundreds of potential and confirmed impacts to cultural heritage, and the identification of impacts not reported by news or social media, as well as confirming—or, at times—correcting, these sources. In recording and reporting all detectable impacts, a single monitoring effort became relevant to multiple stakeholders with different priorities. Such a no-priority framework allowed government entities, NGO's, professional organizations, local interest groups, and others to receive a more complete picture of impacts, which in turn, allowed these groups to focus on their own priorities. Among other benefits, this approach eliminated much of the external bias in preservation or response efforts that followed.

In monitoring the spectrum of cultural heritage in Ukraine, regardless of scale or preconceived notions of significance, a number of key insights have come to light. It has become apparent that the greatest number of conflict-related impacts has been to sites that would likely not be included in priority-driven monitoring efforts: sites of community-level significance, such as small monuments and local museums, rural or remote cultural heritage, as well as sites that may not typically be listed as “cultural heritage,” such as recently erected memorials to Ukrainian cultural and military figures of the past decade. Properties of this type and scale often reflect a country or region's greatest variation in the expression of identity, beliefs, and shared values. As such, the loss of these types of tangible heritage, whether incidentally or by design, removes the physical reflections of cultural or ethnic specificity (Golden 2020). In recording impacts at this scale, it is possible to observe geographic, temporal, or thematic patterns of impact. In this way, inclusive monitoring allows heritage practitioners to go beyond questions of what heritage is impacted, providing opportunities to gain insight into why specific cultural heritage is vulnerable in modern conflict.

Conclusion

The fundamental question of any monitoring mission is: what heritage is accounted for, preserved, or potentially ignored in war and disaster? While this question might not be immediately apparent in monitoring efforts, one need only look to the goals of cultural heritage monitoring to see its scaffolding. Monitoring is conducted for the identification of impacts, threats, and vulnerabilities. During conflict or following a natural disaster, the identification of impacts shapes the scope of

resourcing, interventions, restoration, and safeguards. Decisions made at the inventorying and impact identification phases therefore determine the sequence of documentation, preservation, or accountability actions to follow. The fundamental danger in using prioritization lists as a starting place is not knowing what has been lost, and as a result, not recognizing the series of implicit decisions that shape what will be triaged and saved, and what will not.

Список джерела та літератури

- AL QUNTAR, SALAM, KATHARYN HANSON, BRIAN I. DANIELS, & CORINE WEGENER. 2015. "Responding to a Cultural Heritage Crisis: The Example of the Safeguarding the Heritage of Syria and Iraq Project." *Near Eastern Archaeology* 78 (3): 154–60.
- BASSETT, H. F., KOROPECKYJ, D. V., AVERYT, K., HANSON, K., WEGENER, C., AND DANIELS, B. I., 2022a, "Ukrainian Cultural Heritage Potential Impact Summary (06 April 2022)." Virginia Museum of Natural History, Cultural Heritage Monitoring Lab; and Smithsonian Institution, Smithsonian Cultural Rescue Initiative.
- BASSETT, H. F., KOROPECKYJ, D. V., WELSH, W., AVERYT, K., HANSON, K., ARONSON, J., CIL, D., WEGENER, C., AND DANIELS, B. I., 2022b, "Ukrainian Cultural Heritage Potential Impact Summary (09 May 2022)." Virginia Museum of Natural History, Cultural Heritage Monitoring Lab; and Smithsonian Institution, Smithsonian Cultural Rescue Initiative.
- BASSETT, H. F., ARONSON, J., CIL, D., HANSON, K., NARIMANOVA, N., AVERYT, K., CARROLL, C., KOROPECKYJ, D. V., HARRELL, K., WELSH, W., WEGENER, C., AND DANIELS, B. I., 2022c, "Analysis of Damage to Ukrainian Cultural Heritage Sites: A Case Study as of 08 June 2022." Virginia Museum of Natural History, Cultural Heritage Monitoring Lab; University of Maryland, Center of International Development and Conflict Management; and Smithsonian Institution, Smithsonian Cultural Rescue Initiative.
- CARMAN, J., 2014, "Legislation in Archaeology: Overview and Introduction." in C Smith (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*. New York: Springer.
- CASANA, JESSE., 2015, "Satellite Imagery-Based Analysis of Archaeological Looting in Syria." *Near Eastern Archaeology* 78 (3): 142–52.
- CASANA J. & LAUGIER, E.J., 2017, "Satellite Imagery-based Monitoring of Archaeological Site Damage in the Syrian Civil War. PLoS One. Nov 30;12(11).
- DANIELS, B.I., AND GOLDEN, G., 2018. "Conflict Culture Research Network: Cultural Heritage Site List Dataset, Codebook 3.0." University of Pennsylvania Museum, Penn Cultural Heritage Center.
- GOLDEN, GRACE, 2020, "Occupation, Loss, and Cultural Heritage: The Social Condition of Frozen Conflict in Georgia." Dissertation. Department of Anthropology, University of Pennsylvania.
- HANSON, KATHRYN, 2011, "Ancient artefacts and modern conflict: A case study of looting and instability in Iraq." In Peter G. Stone (ed.) *Cultural Heritage, Ethics and the Military*. Woodbridge: Boydell. 113-128.
- KOROPECKYJ, DAMIAN, 2022, "Cultural Heritage in Ukraine: a Gap in Russian IO Monitoring." *Small Wars Journal*. <https://smallwarsjournal.com/jrnl/art/cultural-heritage-ukraine-gap-russian-io-monitoring>
- KOROPECKYJ, DAMIAN, HAYDEN BASSETT, KATHERINE HARRELL, WILLIAM WELSH, AND MADELEINE GUNTER-BASSETT, 2022, "Impacts to Cultural Heritage in Ukraine." *Tearline*. https://www.tearline.mil/public_page/impacts-to-cultural-heritage-in-ukraine/
- MYERS, D., AVRAMIDES, Y., DALGITY, A., 2013, "Changing the Heritage Inventory Paradigm: The Arches Open Source System." *Conservation Perspectives: the Getty Conservation Institute*. Fall 2013.

https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/28_2/changing_heritage.html

- MYERS, D., 2016, "Heritage inventories: promoting effectiveness as a vital tool for sustainable heritage management", *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, Vol. 6 No. 2, pp. 102–112.
- PARCAK, SARAH, 2007, "Satellite Remote Sensing Methods for Monitoring Archaeological Tells in the Middle East." *Journal of Field Archaeology* 32 (1): 65–81.
- PARCAK, SARAH, 2015, "Archaeological looting in Egypt: A geospatial view (case studies from Saqqara, Lisht, and el Hibeh)." *Near Eastern Archaeology*, 78, 196–203.
- PARCAK, S.; GATHINGS, D.; CHILDS, C.; MUMFORD, G.; CLINE, E., 2016, "Satellite evidence of archaeological site looting in Egypt: 2002–2013." *Antiquity*, 90, 188–205.
- STONE, ELIZABETH C., 2008, "Patterns of Looting in Iraq." *Antiquity* 82: 125–38.
- STONE, ELIZABETH C., 2015, "An Update on the Looting of Archaeological Sites in Iraq." *Near Eastern Archaeology* 78: 178–186.
- STONE, P.G., 2013, "War and Heritage: Using Inventories to Protect Cultural Property." Conservation Perspectives: the Getty Conservation Institute. Fall 2013. Available at: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/28_2/war_heritage.html
- WOLFINBARGER, SUSAN, JONATHAN DRAKE, ERIC ASHCROFT, KATHARYN HANSON, 2014, "Ancient History, Modern Destruction: Assessing the Current Status of Syria's World Heritage Sites Using High-Resolution Satellite Imagery." American Association for the Advancement of Science (AAAS), Scientific Responsibility, Human Rights, and Law Program.
- WOLFINBARGER, SUSAN, JONATHAN DRAKE, ERIC ASHCROFT, KATHARYN HANSON, 2015. "Mosul, Iraq: Destruction of Nebi Yunis (Tomb of the Prophet Jonah)." American Association for the Advancement of Science (AAAS), Scientific Responsibility, Human Rights, and Law Program.
- ZERBINI, ANDREA, 2018, "Developing a Heritage Database for the Middle East and North Africa." *Journal of Field Archaeology* 43 (sup1): S9–18.

References

- AL QUNTAR, SALAM, KATHARYN HANSON, BRIAN I. DANIELS, & CORINE WEGENER. 2015. "Responding to a Cultural Heritage Crisis: The Example of the Safeguarding the Heritage of Syria and Iraq Project." *Near Eastern Archaeology* 78 (3): 154–60.
- BASSETT, H. F., KOROPECKYJ, D. V., AVERYT, K., HANSON, K., WEGENER, C., AND DANIELS, B. I., 2022a, "Ukrainian Cultural Heritage Potential Impact Summary (06 April 2022)." Virginia Museum of Natural History, Cultural Heritage Monitoring Lab; and Smithsonian Institution, Smithsonian Cultural Rescue Initiative.
- BASSETT, H. F., KOROPECKYJ, D. V., WELSH, W., AVERYT, K., HANSON, K., ARONSON, J., CIL, D., WEGENER, C., AND DANIELS, B. I., 2022b, "Ukrainian Cultural Heritage Potential Impact Summary (09 May 2022)." Virginia Museum of Natural History, Cultural Heritage Monitoring Lab; and Smithsonian Institution, Smithsonian Cultural Rescue Initiative.
- BASSETT, H. F., ARONSON, J., CIL, D., HANSON, K., NARIMANOVA, N., AVERYT, K., CARROLL, C., KOROPECKYJ, D. V., HARRELL, K., WELSH, W., WEGENER, C., AND DANIELS, B. I., 2022c, "Analysis of Damage to Ukrainian Cultural Heritage Sites: A Case Study as of 08 June 2022." Virginia Museum of Natural History, Cultural Heritage Monitoring Lab; University of Maryland, Center of International Development and Conflict Management; and Smithsonian Institution, Smithsonian Cultural Rescue Initiative.
- CARMAN, J., 2014, "Legislation in Archaeology: Overview and Introduction." in C Smith (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*. New York: Springer.

- CASANA, JESSE., 2015, "Satellite Imagery-Based Analysis of Archaeological Looting in Syria." *Near Eastern Archaeology* 78 (3): 142–52.
- CASANA J. & LAUGIER, E.J., 2017, "Satellite Imagery-based Monitoring of Archaeological Site Damage in the Syrian Civil War. PLoS One. Nov 30;12(11).
- DANIELS, B.I., AND GOLDEN, G., 2018. "Conflict Culture Research Network: Cultural Heritage Site List Dataset, Codebook 3.0." University of Pennsylvania Museum, Penn Cultural Heritage Center.
- GOLDEN, GRACE, 2020, "Occupation, Loss, and Cultural Heritage: The Social Condition of Frozen Conflict in Georgia." Dissertation. Department of Anthropology, University of Pennsylvania.
- HANSON, KATHRYN, 2011, "Ancient artefacts and modern conflict: A case study of looting and instability in Iraq." In Peter G. Stone (ed.) *Cultural Heritage, Ethics and the Military*. Woodbridge: Boydell. 113-128.
- KOROPECKYJ, DAMIAN, 2022, "Cultural Heritage in Ukraine: a Gap in Russian IO Monitoring." *Small Wars Journal*. <https://smallwarsjournal.com/jrnl/art/cultural-heritage-ukraine-gap-russian-io-monitoring>
- KOROPECKYJ, DAMIAN, HAYDEN BASSETT, KATHERINE HARRELL, WILLIAM WELSH, AND MADELEINE GUNTER-BASSETT, 2022, "Impacts to Cultural Heritage in Ukraine." *Tearline*. https://www.tearline.mil/public_page/impacts-to-cultural-heritage-in-ukraine/
- MYERS, D., AVRAMIDES, Y., DALGITY, A., 2013, "Changing the Heritage Inventory Paradigm: The Arches Open Source System." *Conservation Perspectives: the Getty Conservation Institute*. Fall 2013. https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/28_2/changing_heritage.html
- MYERS, D., 2016, "Heritage inventories: promoting effectiveness as a vital tool for sustainable heritage management", *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, Vol. 6 No. 2, pp. 102-112.
- PARCAK, SARAH, 2007, "Satellite Remote Sensing Methods for Monitoring Archaeological Tells in the Middle East." *Journal of Field Archaeology* 32 (1): 65–81.
- PARCAK, SARAH, 2015, "Archaeological looting in Egypt: A geospatial view (case studies from Saqqara, Lisht, and el Hibeh)." *Near Eastern Archaeology*, 78, 196–203.
- PARCAK, S.; GATHINGS, D.; CHILDS, C.; MUMFORD, G.; CLINE, E., 2016, "Satellite evidence of archaeological site looting in Egypt: 2002–2013." *Antiquity*, 90, 188–205.
- STONE, ELIZABETH C., 2008, "Patterns of Looting in Iraq." *Antiquity* 82: 125–38.
- STONE, ELIZABETH C., 2015, "An Update on the Looting of Archaeological Sites in Iraq." *Near Eastern Archaeology* 78: 178–186.
- STONE, P.G., 2013, "War and Heritage: Using Inventories to Protect Cultural Property." *Conservation Perspectives: the Getty Conservation Institute*. Fall 2013. Available at: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/28_2/war_heritage.html
- WOLFINBARGER, SUSAN, JONATHAN DRAKE, ERIC ASHCROFT, KATHARYN HANSON, 2014, "Ancient History, Modern Destruction: Assessing the Current Status of Syria's World Heritage Sites Using High-Resolution Satellite Imagery." American Association for the Advancement of Science (AAAS), Scientific Responsibility, Human Rights, and Law Program.
- WOLFINBARGER, SUSAN, JONATHAN DRAKE, ERIC ASHCROFT, KATHARYN HANSON, 2015. "Mosul, Iraq: Destruction of Nebi Yunis (Tomb of the Prophet Jonah)." American Association for the Advancement of Science (AAAS), Scientific Responsibility, Human Rights, and Law Program.
- ZERBINI, ANDREA, 2018, "Developing a Heritage Database for the Middle East and North Africa." *Journal of Field Archaeology* 43 (sup1): S9–18.

Cultural Heritage and the Problem of Prioritization

Monitoring impacts to cultural heritage during armed conflict or natural disaster has often relied on priority lists. These lists rank cultural properties by relative importance. While born from practical motivations, cultural heritage monitoring based on priority lists often fosters structural biases, selective preservation, and assumptions of shared values of significance. Recent cultural heritage monitoring efforts have taken an alternative approach that moves beyond prioritization. Rather than monitoring the highest priorities on a list of sites, this alternative approach uses technology to monitor many cultural properties simultaneously. Of the impacted sites identified using this alternative approach, only a small number would have been ranked on traditional priority lists. This includes sites of local significance, representations of regional or ethnic diversity, recent heritage sites, and rural heritage. In this essay, we advance a no-priority monitoring model, in which prioritization occurs at the intervention phase, rather than serving as the starting place. Eliminating prioritization as a starting place minimizes the potential for unobserved impacts, and as a result, the implicit decisions that must be made toward mitigating those impacts. We demonstrate the current value of this approach in monitoring cultural heritage in Ukraine.

Keywords: cultural heritage, priority list, monitoring of cultural heritage, Ukrainian heritage.

Hayden Bassett, Ph.D., Cultural Heritage Monitoring Lab, Virginia Museum of Natural History (USA)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1339-7540>

Гайден Бассетт, доктор філософії, Лабораторія моніторингу культурної спадщини, Музей природничої історії Вірджинії (США)

Kate Harrell, Ph.D., Cultural Heritage Monitoring Lab, Virginia Museum of Natural History (USA)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7764-6633>

Кейт Гаррелл, доктор філософії, Лабораторія моніторингу культурної спадщини, Музей природничої історії Вірджинії (США)

Damian Koropeckyj, Cultural Heritage Monitoring Lab, Virginia Museum of Natural History (USA)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2644-4649>

Даймен Коропецький, Лабораторія моніторингу культурної спадщини, Музей природничої історії Вірджинії (США)

Madeleine Gunter-Bassett, Cultural Heritage Monitoring Lab, Virginia Museum of Natural History (USA)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2107-3335>

Мадлен Гюнтер-Бассетт, Лабораторія моніторингу культурної спадщини, Музей природничої історії Вірджинії (США)

William Welsh, Cultural Heritage Monitoring Lab, Virginia Museum of Natural History (USA)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4378-0938>

Вільям Велш, Лабораторія моніторингу культурної спадщини, Музей природничої історії Вірджинії (США)

ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ВІЙНИ В УКРАЇНІ: ЗАКОНОДАВСТВО ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ РЕАЛІЗАЦІЇ

Марина Охріменко

Protection of cultural heritage during wartime in Ukraine: legislation and practical aspects of implementation

Maryna Okhrimenko

The article discusses the legal basis in the field of cultural heritage protection in Ukraine, the powers of cultural heritage protection bodies and the central executive body - the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine on cultural heritage protection, general issues regarding the evacuation of cultural values. The author analyses the international legislation in the field of cultural heritage protection and international aid and support to Ukraine in wartime, including the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). The article determines the efforts of state authorities, entrepreneurs, the public, and activists to preserve cultural heritage, in particular regarding the protection of immovable monuments and monuments in the largest Ukrainian cities (Kyiv, Lviv, Odesa). The author characterises the destruction of objects of cultural heritage and the documentation of war crimes against humanity and objects of cultural heritage committed by the Russian occupying forces on the territory of Ukraine. Brief statistics of episodes of Russian war crimes against Ukrainian cultural heritage (by regions, types of cultural heritage objects, etc.) are provided. It discloses the aspects of de-Russification, decommunization in the field of cultural heritage protection in Ukraine since the beginning of the war and the powers of state authorities regarding the dismantling of monuments that do not have the status of objects of cultural heritage or are not registered, removal, de-registration and relocation of objects of cultural heritage. The author raises the need of updating the information on the library collections in connection with the armed aggression of the Russian Federation against Ukraine. It indicates the peculiarities of the protection of intangible cultural heritage in Ukraine and its role during armed conflicts and emergency situations. The author also shows the further measures for the reconstruction of Ukraine and the preparation of a plan for the restoration of Ukraine.

Keywords: *cultural heritage, protection of cultural heritage, an object of cultural heritage, monuments, immovable monuments.*

Війна докорінно змінила наше життя, назавжди його розділивши на «до» та «після». Бойові дії на території України завдають непоправної шкоди людям, екосистемі, інфраструктурі українських міст, а також позначаються на стані об'єктів культурної спадщини.

Згідно з преамбулою Закону України «Про охорону культурної спадщини» «охорона об'єктів культурної спадщини є одним із пріоритетних завдань всіх органів державної влади та органів місцевого самоврядування» (ЗУ № 1804-III 2022). З огляду на міжнародні

зобов'язання, взяті на себе Україною, та положення статті 54 Конституції України «держава має забезпечувати збереження об'єктів, що становлять культурну цінність» (Конституція України).

Росіяни цинічно продовжують чинити злочини проти народу України та нашої спадщини – обстрілюють музеї, заклади культури, собори, монастирі та храми. Російські бомби та ракети вже зруйнували багато об'єктів інфраструктури та пошкодили низку об'єктів культурної спадщини. Значної шкоди завдано історичним ареалам таких міст, як Харків, Ізюм, Маріуполь.

Під час наступу російських військ у смт Іванків Київської області згорів дотла історико-краєзнавчий музей, у якому зберігалися твори народної творчості, зокрема картини Марії Примаченко. Частину картин з палаючої будівлі було врятовано силами місцевих жителів. Пошкоджено Харківський художній музей, де розбито вікна й постраждав фасад будівлі. Влучанням авіабомби майже повністю зруйновано будівлю драматичного театру в Маріуполі. Пошкоджено будівлі Маріупольського художнього музею імені А. Куїнджі, а також краєзнавчого музею в Охтирці на Сумщині. Таких прикладів, на превеликий жаль, можна навести досить багато.



Іл. 1. Пошкоджені об'єкти культурної спадщини (тут і далі фото взяті з мережі Інтернет)

Міністерство культури та інформаційної політики України (МКІП) як головний орган у системі центральних органів виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури, охорони культурної спадщини, музейної справи, вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей, здійснює постійний моніторинг ситуації щодо руйнування та нищення об'єктів культурної спадщини на території України й тимчасово окупованій території та вживає всіх невідкладних заходів з метою протидії та запобігання такому руйнуванню.

Наразі музейні фахівці та пам'яткоохоронці по всій Україні зробили і продовжують робити все можливе для убезпечення культурних цінностей та захисту об'єктів культурної спадщини.

Законодавство України у сфері охорони культурної спадщини

В Україні діяльність щодо збереження об'єктів культурної спадщини регулюється законами України «Про культуру», «Про охорону культурної спадщини», «Про охорону археологічної спадщини», «Про музеї та музейну справу», «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» та іншими нормативно-правовими актами у сфері охорони культурної спадщини.

Відповідно до статті 3 Закону України «Про охорону культурної спадщини» державне управління у сфері охорони культурної спадщини покладається на Кабінет Міністрів України, спеціально уповноважені органи охорони культурної спадщини.

До спеціально уповноважених органів охорони культурної спадщини належать: центральні органи виконавчої влади, що забезпечують формування та реалізують державну політику у сфері охорони культурної спадщини; орган виконавчої влади Автономної Республіки Крим; обласні, районні, Київська та Севастопольська міські державні адміністрації; виконавчий орган сільської, селищної, міської ради.

У статті 5 Закону України «Про охорону культурної спадщини» повноваження центральних органів виконавчої влади у сфері охорони культурної спадщини розділено на дві частини – «повноваження центрального органу виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері охорони культурної спадщини» і «повноваження центрального органу виконавчої влади, що реалізує державну політику у сфері охорони культурної спадщини». Про які саме центральні органи виконавчої влади йдеться у Законі конкретно не сказано, але з огляду на Положення про Міністерство культури та інформаційної політики України, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 16 жовтня 2019 року № 885 (Постанова КМУ № 885 2019), Міністерство культури та інформаційної політики України (МКІП) нині є головним органом у системі центральних органів виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сфері охорони культурної спадщини.

Однак не центральними органами єдиними. Значний обсяг повноважень мають і районні державні адміністрації, виконавчі органи сільської, селищної, міської ради.

Так, відповідно до частини другої статті 6 Закону України «Про охорону культурної спадщини» до їхніх повноважень відповідно до їх компетенції у сфері охорони культурної спадщини належить: забезпечення виконання цього Закону, інших нормативно-правових актів про охорону культурної спадщини на відповідній території; забезпечення захисту об'єктів культурної спадщини від загрози знищення, руйнування або пошкодження; організація розроблення відповідних програм охорони культурної спадщини; організація відповідних охоронних заходів щодо пам'яток місцевого значення та їх територій у разі виникнення загрози їх пошкодження або руйнування внаслідок дії природних факторів чи проведення будь-яких робіт; забезпечення в установленому законодавством порядку виготовлення, встановлення та утримання охоронних дощок, охоронних знаків, інших інформаційних написів, позначок на пам'ятках або в межах їх територій; інформування органів охорони культурної спадщини вищого рівня про пошкодження, руйнування, загрозу або можливу загрозу пошкодження, руйнування пам'яток, що знаходяться на їх території; здійснення інших повноважень відповідно до закону (ЗУ № 1804-III 2022).

Стосовно евакуації культурних цінностей, то постановою Кабінету Міністрів України від 30 жовтня 2013 р. № 841 затверджено Порядок проведення евакуації у разі загрози виникнення або виникнення надзвичайних ситуацій. Так, відповідно до цього Порядку обсяги та черговість проведення евакуації матеріальних і культурних цінностей, їх детальний перелік визначаються органами державної влади, суб'єктами господарювання,

громадськими об'єднаннями та/або громадянами, в управлінні, віданні або власності яких перебувають зазначені цінності, та враховуються під час планування заходів з евакуації (Постанова КМУ № 841 2022).

МКІП також звернулося журналістів та активістів утримуватись від поширення інформації про наявні способи захисту, вжиті музеями або місцевими мешканцями, місце перебування або переміщення музейних колекцій під час війни. Публікація або передача таких даних неперевереним особам та організаціям наражає на небезпеку як людей, так і музейні предмети (МКІП 2022-5).

Варто також зазначити, що повноцінного дослідження питань охорони культурної спадщини в умовах війни в Україні та практичної реалізації відповідальності за порушення законодавства про культурну спадщину у вітчизняній науці не проводилося, а окремі статті, розділи, монографії мають загальний описовий характер або є нині неактуальними.

У зв'язку з цим, безумовно, існує потреба в поглибленому науковому дослідженні питань та удосконаленні нормативно-правових актів, що стосуються сфери охорони культурної спадщини під час війни в Україні.

Міжнародне законодавство у сфері охорони культурної спадщини і міжнародна допомога Україні

Культурні цінності та культурна спадщина, що знаходяться на території України та тимчасово окупованих територіях, є власністю держави Україна, національним багатством, невід'ємною складовою культурної спадщини України та охороняються міжнародним та національним законодавством.

У зв'язку з військовою агресією російської федерації проти України та введення Указом Президента України від 24 лютого 2022 року № 64/2022 воєнного стану в Україні виникла нагальна потреба у наданні культурним цінностям, розташованих на території України та Автономній Республіці Крим та місті Севастополь, спеціального та посиленого захисту відповідного до Конвенції 1954 року та двох протоколів до неї (1954 та 1999 років).

На виконання положень статті 8 Конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту, статті 10 Другого протоколу до Конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту, а також міжнародних зобов'язань, взятих Україною за Конвенцією 1954 року, МКІП підготовлено та подано на розгляд Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) заявки на отримання посиленого та спеціального захисту об'єктам культурної спадщини, включених до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО та Попереднього списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

МКІП також закликала ЮНЕСКО перенести 45-ту сесію з російської Казані в український Львів та виключити російську федерацію з лав організації, адже росія з 2014 року систематично порушує міжнародне гуманітарне право та міжнародні конвенції. 46 країн світу, учасниць ЮНЕСКО, відмовились брати участь у 45-й сесії Комітету всесвітньої спадщини, поки його очолює російська федерація (МКІП, 2022-7, 2022). Комітет ЮНЕСКО задовольнив вимогу української сторони відмовитися від проведення сесії в росії (Укрінформ 2022).

Україна має сильну підтримку музейних колег та пам'яткоохоронців з усього світу. Допомогу надали зокрема ЮНЕСКО, Міжнародний комітет Блакитного щита, Міжнародна рада музеїв (ІКОМ), Міжнародна ради пам'яток та видатних місць (ІКОМОС), Міжнародна рада архівів, Міжнародна рада бібліотек, благодійні фонди, музеї тощо. Ця підтримка виражається в різних формах – від інформаційної до фінансової або організаційної допомоги, пакувальними матеріалами, пропозиціями стажувань або стипендій для фахівців.

Важлива роль належить і українським громадським ініціативам, котрі опікуються захистом культурної спадщини у воєнний час та підтримкою фахівців, які опинилися в скрутному становищі через бойові дії або окупацію (Штаб порятунку спадщини, Музейний кризовий центр, Ukrainian Emergency Art Fund та ін).

29 червня у Львові відбулась зустріч міністрів країн Центрально-Східної Європи та країн Балтії. На запрошення Олександра Ткаченка, Міністра культури та інформаційної політики України, до нашої країни прибули представники Польщі, Чехії, Словаччини, Естонії, Литви, Молдови, Румунії, Угорщини, а представники Латвії приєднались онлайн. Міністерства культури країн-учасниць зустрічі підписали спільну декларацію, де відображено інтереси щодо розвитку і співробітництва. Вони також засудили дії росіян, що загрожують культурній спадщині й культурним цінностям України (МКІП 2022-8).

Зусилля щодо збереження культурної спадщини

З початком бойових дій в Україні багато нерухомих пам'яток у різних містах захищають, обкладаючи їх мішками з піском, дошками та встановлюючи захисні конструкції.



Іл. 2. Захисні конструкції для пам'ятника княгині Ользі, святому апостолу Андрію Первозваному та просвітителям Кирилу і Мефодію.



Іл. 3. Захисні конструкції для пам'ятника Михайлу Грушевському.

Роботи з монтажу у Києві спільно із небайдужою громадськістю здійснив і Департамент охорони культурної спадщини. Силами підприємців та волонтерів у Києві було захищено близько 30 об'єктів, зокрема завдяки активістам укріплено центральний вхід Театру на Подолі, захищено вітражі верхньої станції київського фунікулеру авторства відомого українського художника-монументаліста Івана-Валентина Задорожного. Також було встановлено захисні конструкції для пам'ятників Самсону, Володимирі Великому, Ярославу Мудрому, Михайлу Грушевському, Тарасу Шевченку, Сагайдачному, княгині Ользі, святому апостолу Андрію Первозваному та просвітителям Кирилу і Мефодію тощо.

За проєктом архітектурного бюро Слави Балбека RE: Ukraine. Monuments наприкінці травня, до Дня Києва, додатковий захист отримав



Іл. 4. Демонтаж розп'яття Ісуса Христа з Вірменського собору у Львові.



Іл. 5. Захист пам'ятника Дюку в Одесі.

перший пам'ятник Миха йлу Грушевському. Мішки з піском залишили навколо пам'ятника та додали новий захисний каркас та фанеру, на фасад було нанесено обриси пам'ятника та додано історичну довідку про пам'ятник українською та англійською мовами. Подібну захисну конструкцію встановили потім і на інших пам'ятниках.

У Львові частину об'єктів історичної спадщини демонтували та перемістили в укриття, а пам'ятники, статуї,

фонтани та церковні вітражі, які не можна було демонтувати, захистили дерев'яними конструкціями та загортанням у пластик чи інші матеріали. З Вірменського собору прибрали розп'яття Ісуса Христа, яке востаннє знімали під час Другої світової війни. Захисту львівських пам'яток значно допомогли європейські організації. Так, із Польщі до міста відправили два вагони захисних матеріалів (dailylviv.com 2022).

В Одесі ж для захисту від можливих руйнувань одного з символів Одеси – пам'ятнику

герцогу де Рішельє (пам'ятник Дюку) – обклали його більше ніж тисячею мішків з піском (Романенко 2022).

Наразі МКІП вже в липні планує подати номінаційне дос'є історичного центру портового міста Одеси на прискорене включення до основного Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Про підтримку в цьому питанні вже заявили представники урядів Італії та Німеччини (Повертайло 2022; Зубар 2022).

Руйнування об'єктів культурної спадщини і документування воєнних злочинів

МКІП створило ресурс для належного документування воєнних злочинів проти людяності та об'єктів культурної спадщини, вчинених російськими окупаційними військами на території України: <https://culturecrimes.mkip.gov.ua> (МКІП 2022-2). Матеріали можуть бути використані як докази для кримінального переслідування причетних до злочинів відповідно до українського законодавства у Міжнародному кримінальному суді в Гаазі та спеціальному трибуналі після його створення.

Станом на 24 червня 2022 року Міністерство культури та інформаційної політики України зафіксувало 396 епізодів воєнних злочинів росіян проти української культурної спадщини (тут і далі – МКІП 2022-4).

Найбільше злочинів зафіксовано на Харківщині. По області – це 97 епізодів, з них – 80 у самому місті та його околицях. На Донеччині задокументовано – 92 злочини, з них 61 – в м. Маріуполі. 70 епізодів зафіксовано в Київській області. Найбільше – 44 – в Бучанському районі. Також 38 епізодів – в Чернігівській, 32 – в Луганській, 28 – в Сумській областях. Також зафіксовано в Запорізькій області – 13 епізодів, в Житомирській – 6, в м. Києві та Херсонській області – по 5 епізодів, в Миколаївській області – 4, в Дніпропетровській області – 3, в Одеській – 2, в Львівській – 1.

Наразі відомо про повну руйнацію 9 об'єктів культурної спадщини на Донеччині, Київщині, Сумщині та Чернігівщині, а стан ще 25 залишається невідомим. З усіх пошкоджених будівель 58 – зазнали важкого ступеня ураження, 123 – середнього, 173 – легкого.

Наразі росіянами в Україні пошкоджено 123 об'єкти культурної спадщини. Постійні обстріли, ракетні та бомбові удари призвели до руйнувань 21 пам'ятки національного значення, 95 – місцевого значення та 7 – щойно виявлених об'єктів культурної спадщини.

Загалом пошкоджено 100 об'єктів цінної історичної забудови, та найбільше постраждали релігійні споруди. Окупанти знищили чи пошкодили 144 релігійні споруди. З них 51 – перебуває на обліку як пам'ятка історії, архітектури та містобудування або цінна історична забудова.

Ворог знищив в Україні 43 меморіальних пам'ятники, 31 будівлю та комплекси музеїв і заповідників, 79 споруд будинків культури, театрів та бібліотек, а також деякі інші об'єкти цінної історичної забудови. Внаслідок бойових дій зазнали пошкоджень і пам'ятки



Іл. 6. Інформація щодо воєнних злочинів російських військ проти культурної спадщини України з офіційного сайту МКІП.

археології. Для наочної демонстрації масштабів руйнації Український культурний фонд запустив інтерактивну «Мапу культурних втрат». Мапа доступна за посиланням – <https://uaculture.org/culture-loss> (УКФ, 2022). Після підтвердження інформації на ресурсі МКІП (<https://culturecrimes.mkip.gov.ua>) дані автоматично відображаються на мапі УКФ.

Інтерактивну мапу було створено і Державною службою України з етнополітики та свободи совісті (ДЕСС, 2022). Вона дає змогу побачити всі пошкоджені споруди духовного значення та вибрати візуалізацію за релігійною спільнотою.

Дерусифікація, декомунізація у сфері охорони культурної спадщини в Україні

Повномасштабна війна в Україні з новою силою порушила питання популяризації української культури та заміщення російської і радянської спадщини. Запит на заміну російській спадщині надзвичайно активізувався. Однак деякі пам'ятники та скульптури, які мають радянську чи російську складову, водночас мають статус об'єктів культурної спадщини. Доля таких об'єктів повинна вирішуватись відповідно до чинного законодавства про місцеве самоврядування, а також законодавства у сфері охорони культурної спадщини.

МКІП разом з Українським інститутом національної пам'яті зібрали ключову інформацію щодо законодавчої рамки відповідних процесів, процедур та розподілу повноважень між органами місцевої та центральної влади у цих питаннях (роз'яснення МКІП 2022). Зазначимо деякі з них.

Так, перейменування вулиць, провулків, проспектів, площ, парків, скверів, мостів та інших споруд, розташованих на території відповідного населеного пункту, належить до повноважень сільських, селищних, міських рад.

Демонтаж монументів, що не мають статусу об'єкта культурної спадщини або не обліковані належним чином, вирішуються власником такого об'єкта і дозвіл органів охорони культурної спадщини в цьому випадку не потрібен.

Стосовно об'єктів, які мають відповідний правовий статус об'єкта культурної спадщини, то у даному випадку доцільно розглядати варіанти зняття відповідного статусу або переміщення об'єкта культурної спадщини.

Рішення про вилучення, зняття з обліку та переміщення приймає відповідний орган залежно від статусу об'єкта, категорії пам'ятки тощо, зокрема:

- щодо вилучення з Реєстру, переміщення пам'ятки національного значення – Кабінет Міністрів України;
- щодо вилучення з Реєстру, переміщення пам'ятки місцевого значення – МКІП;
- щодо проведення робіт на пам'ятках національного значення – МКІП;
- щодо зняття з обліку щойно виявленого об'єкта – орган охорони культурної спадщини обласних, Київської міської державних адміністрацій;
- щодо проведення робіт на щойно виявлених об'єктах, пам'ятках місцевого значення – орган охорони культурної спадщини обласних, Київської міської державних адміністрацій.

Потребують особливої уваги і бібліотечні фонди України. В умовах збройної агресії російської федерації проти України актуалізація бібліотечних фондів є необхідною та має відбуватися виважено, з урахуванням виду бібліотеки, і з застосуванням індивідуального підходу до кожної книги, яка зберігається в її фонді.

Як свідчать результати дослідження загальний фонд публічних бібліотек України (сільських, селищних і міських) складає майже 154,5 млн одиниць. При цьому книжки, видані до 1991 року, складають понад 50 % фондів 40,8 % міських бібліотек і 50,4 % сільських та селищних бібліотек (МКІП 2022-1).

Детальніше з питаннями розвитку бібліотечної справи та щодо організаційно-правових механізмів актуалізації бібліотечних фондів можна ознайомитися в Рекомендаціях Міністерства культури та інформаційної політики України щодо актуалізації бібліотечних фондів у зв'язку зі збройною агресією російської федерації проти України (Рекомендації МКІП 2022).

Охорона нематеріальної культурної спадщини в Україні

Кухонна шафа та півник васильківської майоліки з Бородянки став справжнім символом стійкості під час російського вторгнення в Україну, їх навіть було музеєфіковано та передано у фонд Національного музею Революції Гідності (Кречетова 2022). Навколишню місцевість та саму стіну із шафкою було зафіксовано за допомогою дрона для створення в подальшому 3D-моделі. За припущенням спеціалістів, півника створили у кінці 1950-х чи напочатку 1960-х майстри заводу – подружжя Валерія та Надії Протор'євих. Неочікувана популярність бородянського півника викликала збільшення інтересу до васильківської майоліки та до реплік півника зокрема.



Іл. 7. Кухонна шафа у смт Бородянці Київської обл.

Нещодавно до Косівської регіональної організації Національної Спілки художників України доставили обладнання для керамічного цеху, що дозволить відновити виробництво косівської кераміки, що внесена до Репрезентативного списку нематеріальної художньої спадщини людства ЮНЕСКО. Виготовлення зупинили через те, що майстри не могли переробляти сировину. Але тепер вдалося відновити повний цикл виробництва кераміки (МКІП 2022-3).



Іл. 8. Доставка обладнання для керамічного цеху у м. Косів Івано-Франківської обл.

Надзвичайною подією в культурній сфері стало те, що 1 липня на 5-му позачерговому засіданні Міжурядового комітету з охорони нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО елемент «Культура приготування українського борщу» було внесено до Списку нематеріальної культурної спадщини, що потребує негайної охорони (МКІП 2022-6). Міністр культури та інформаційної політики Олександр Ткаченко навіть оголосив про справжній #borschtchallenge, до якого може долучитися кожен – потрібно тільки приготувати борщ, поділитися рецептом у соцмережах,

поставити хештег та передати естафету іншим (Ткаченко 2022).

Як бачимо, нематеріальна культурна спадщина демонструє важливу роль під час збройних конфліктів та надзвичайних ситуацій. Нині всі українці згуртувалися та разом допомагають своїй державі та захисникам. Багато бандуристів та музикантів співають та грають для військових, волонтерів, переселенців та жителів міст, організовують благодійні концерти та виступи в Україні та закордоном. І, як зазначила, українська художниця, іконописиця Іванка Крип'якевич-Димид в одному інтерв'ю (Тищенко-Ламанський 2022): «Зараз немає художників та поетів – зараз усі солдати українського фронту».

Заходи щодо відбудови України

Наразі центральними органи виконавчої влади розробляються підходи та здійснюються заходи щодо відбудови України. Кабінетом Міністрів України затверджено Порядок визначення шкоди та збитків, завданих Україні внаслідок збройної агресії Російської Федерації (постанова Кабінету Міністрів України від 20 березня 2022 р. № 326), у якому, зокрема, визначено окремий напрям – втрати культурної спадщини (Постанова КМУ № 326 2022).

Верховною Радою України прийнято законопроект № 7282, яким, пропонується запровадити містобудівні програми відновлення регіонів та населених пунктів України – програми комплексного відновлення областей, територій територіальних громад чи їх частин. У програмах будуть прописані кроки з відбудови, що поєднують як питання містобудування, так і соціально-економічного розвитку, вирішення інфраструктурних, екологічних та інших завдань. Програма комплексного відновлення території територіальної громади (її частини) розроблятиметься за рішенням виконавчого органу сільської, селищної, міської ради і має включати аналіз негативних впливів, що призвели до необхідності розроблення програми, на традиційний характер середовища, історичні ареали населених місць, об'єкти культурної спадщини; інформацію про шкоду, заподіяну бойовими діями, терористичними актами, диверсіями, надзвичайними ситуаціями, зокрема, об'єктам культурної спадщини (ЗУ №2254-IX, 2022).

Водночас наразі існує необхідність підготовки узгодженого позиційного документу щодо плану відновлення України, що охоплюватиме як координацію розпочатих проєктів, так і впровадження нових державних ініціатив, задля об'єднання зусиль з міжнародними партнерами, злагодженої роботи всіх органів влади та залучених стейкхолдерів. Особливу увагу варто приділити охороні культурної спадщини, а саме дослідженню, консервації, реабілітації, реставрації, ремонту, пристосуванню та музеєфікації об'єктів культурної спадщини, що постраждали внаслідок збройної агресії (Охріменко 2022).

Масштабна Міжнародна конференція з питань відновлення України, у якій планують взяти участь представники 40 країн та 18 організацій, запланована 4–5 липня в швейцарському місті Лугано. Україна має представити там план відбудови «Україна-24», своєрідний «план Маршалла» для України (Голос Америки 2022).

Крім того, нещодавно стало відомо, що план відновлення України оцінюється на сьогодні в 750 мільярдів доларів, основним джерелом відбудови держави повинні стати конфісковані активи Росії. На розвиток культури та спорту має піти 20 млрд доларів (Леонова 2022).

Висновки

Україна має значну кількість археологічних, історичних, архітектурних об'єктів культурної спадщини, але і безліч труднощів у їх збереженні, особливо в умовах війни. Тому наразі існує потреба в поглибленому науковому дослідженні питань та удосконаленні нормативно-правових актів, що стосуються сфери охорони культурної спадщини під час війни в Україні. Україна наразі також має сильну підтримку музейних колег та пам'яткоохоронців з усього світу, зокрема з Польщі, Чехії, Словаччини, Естонії, Литви, Латвії та ін. З початком бойових дій в Україні багато нерухомих пам'яток у різних містах, особливо в Києві, Львові, Одесі захищають, обкладаючи їх мішками з піском, дошками та встановлюючи захисні конструкції. Однак станом на кінець червня МКІП зафіксовано близько 400 епізодів воєнних злочинів росіян проти української культурної спадщини. Повномасштабна війна в Україні з новою силою порушила питання популяризації української культури та заміщення російської і радянської спадщини, зріс попит і на нематеріальну культурну спадщину. Водночас наразі існує необхідність підготовки узгодженого позиційного документу щодо плану відновлення України, у якому особливу увагу варто приділити охороні культурної спадщини.

Список джерел та літератури

- DAILYLVIV.COM, 2022, Львів отримав з Польщі два вагони захисних матеріалів для пам'яток архітектури і поділився з іншими, *DailyLviv.com*, URL: <https://dailyviv.com/news/kultura/lviv-otrymav-z-polshchi-dva-vahony-zakhysnykh-materialiv-dlya-pamyatok-arkhitektury-i-podilyvsya-z-inshymy-99295> (30.06.2022).
- ГОЛОС АМЕРИКИ, 2022, Конференція в Лугано: Україна представить масштабний план відбудови, *Радіо Свобода*, URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayina-konferentsiya-v-luhano/31927213.html> (04.07.2022).
- ДЕСС, 2022, Унаслідок атак РФ зазнали руйнувань уже щонайменше 116 споруд духовного значення: інтерактивна мапа ДЕСС, *Державна служба України з етнополітики та свободи совісті*, URL: <https://dess.gov.ua/shchonaaymenshe-116-sporud/> (30.06.2022).
- ЗУ № 1804-III, 2022, Про охорону культурної спадщини: Закон України від 08.06.2000 р. № 1805-III: редакція від 31.05.2022, *Офіційний портал Верховної Ради України*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>
- ЗУ №2254-IX, 2022, Про внесення змін до деяких законів України щодо першочергових заходів реформування сфери містобудівної діяльності: Закон України від 12.05.2022 № 2254-IX, *Офіційний портал Верховної Ради України*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2254-20#Text> (30.06.2022).
- ЗУБАР, Д., 2022, Німеччина підтримає прийняття Одеси до ЮНЕСКО – міністерка з культури та медіа, *Суспільне*, URL: <https://suspilne.media/247421-nimeccina-pidtrimae-prijnatta-odesi-do-unesko-ministerka-z-kulturi-ta-media/> (30.06.2022).
- КОНСТИТУЦІЯ УКРАЇНИ, редакція від 01.01.2020 р., *Офіційний портал Верховної Ради України*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text>
- КРЕЧЕТОВА, Д. 2022, Шафку з півником, що вціліла в Бородянці, передали музею Революції Гідності, *Українська правда*, URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/04/17/248281/> (30.06.2022).
- ЛЕОНОВА, О., 2022, Україні для відновлення потрібно 750 млрд доларів: де влада братиме кошти, *Новини. Live*, URL: <https://novyny.live/ekonomika/ukraine-dlia-vosstanovleniia-nuzhno-750-mlrd-dollarov-gde-vlasti-budut-brat-sredstva-48172.html> (01.07.2022).

МКІП, 2022-1, В умовах збройної агресії РФ фонди українських бібліотек потребують актуалізації, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7322.html> (30.06.2022).

МКІП, 2022-2. Збираємо свідчення злочинів проти культурної спадщини, вчинених російськими окупаційними військами на території України, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: <https://culturecrimes.mkip.gov.ua/> (30.06.2022).

МКІП, 2022-3, Косівську кераміку і далі виготовлятимуть – процес вдалося відновити, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7339.html> (30.06.2022).

МКІП, 2022-4, МКІП зафіксовано близько 400 воєнних злочинів росіян проти культурної спадщини України, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7324.html> (30.06.2022).

МКІП, 2022-5, МКІП просить не розповсюджувати інформацію про способи захисту, місце перебування або переміщення музейних колекцій під час війни, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/6944.html> (30.06.2022).

МКІП, 2022-6, Український борщ внесено до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7345.html> (30.06.2022).

МКІП, 2022-7, 46 країн-членів ЮНЕСКО бойкотуватимуть засідання Комітету всесвітньої спадщини поки його очолює російська федерація, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7039.html> (30.06.2022).

МКІП, 2022-8, 9 європейських країн допомагатимуть відновлювати культуру України, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7336.html> (30.06.2022).

ОХРИМЕНКО, М., 2022, Охорона культурної спадщини в умовах війни і в поствоєнний період в Україні. *Публічне управління та адміністрування в умовах війни і в поствоєнний період в Україні : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. у трьох томах, м. Київ, ДЗВО «Університет менеджменту освіти» НАПН України, 15-28 квітня 2022 р., т. 2., К.: ДЗВО «УМО» НАПН України, 162-164.*

ПОВЕРТАЙЛО, М., 2022, Італія підтримує включення Одеси до списку ЮНЕСКО, *Суспільне*, URL: <https://suspilne.media/250686-italia-pidtrimae-vklucenna-odesi-do-spisku-unesko/> (30.06.2022).

ПОСТАНОВА КМУ № 326, 2022, Про затвердження Порядку визначення шкоди та збитків, завданих Україні внаслідок збройної агресії Російської Федерації: постанова Кабінету Міністрів України від 20.03.2022 р. № 326, *Офіційний портал Верховної Ради України*, URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/326-2022-%D0%BF?fbclid=IwAR0_5lpL5-3kjZxZMuOJz27LHuqY2BWfzISz3cFWu2lz_9Z-rvPAmo65iUA#Text (дата звернення: 30.06.2022).

ПОСТАНОВА КМУ № 841, 2022, Про затвердження Порядку проведення евакуації у разі загрози виникнення або виникнення надзвичайних ситуацій: постанова Кабінету Міністрів України від 30.10.2013 р. № 841, *Офіційний портал Верховної Ради України*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/841-2013-%D0%BF#Text>

ПОСТАНОВА КМУ № 885, 2019, Деякі питання діяльності Міністерства культури та інформаційної політики: постанова Кабінету Міністрів України від 16.10.2019 р. № 885, *Офіційний портал Верховної Ради України*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/885-2019-%D0%BF#Text>

РЕКОМЕНДАЦІЇ МКІП, 2022, Рекомендації Міністерства культури та інформаційної політики України щодо актуалізації бібліотечних фондів у зв'язку зі збройною агресією російської

федерації проти України, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: <https://mkip.gov.ua/files/pdf/rekomendacii.pdf> (30.06.2022).

РОЗ'ЯСНЕННЯ МКІП, 2022, Роз'яснення Міністерства культури та інформаційної політики України та Українського інституту національної пам'яті стосовно чинних на сьогодні процедур демонтажу пам'ятників комуністичним і російським діячам та деяких інших аспектів очищення громадського простору від втілення російських наративів, *Міністерство культури та інформаційної політики*, URL: https://mkip.gov.ua/files/pdf/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D1%8F%D1%81%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D1%89%D0%BE%D0%B4%D0%BE_%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B6%D1%83_%D1%80%D0%B0%D0%B4_%D1%96_%D1%80%D0%BE%D1%81_%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D1%96%D0%B2_3.pdf (30.06.2022).

РОМАНЕНКО, В., 2022, Одесити рятують Дюка: обклали тисячею мішків з піском, *Українська правда*, URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/03/9/7329769/> (30.06.2022).

ТИЩЕНКО-ЛАМАНСЬКИЙ, Р., 2022, Зараз немає художників та поетів – зараз усі солдати українського фронту, *Твоє місто*, URL: https://tvoemisto.tv/exclusive/zaraz_nemaie_hudozhnykiv_ta_poetiv__zaraz_usi_soldaty_odnogo_ukrainskogo_frontu__ivanka_dymydkrypyakevych_134356.html (30.06.2022).

ТКАЧЕНКО, О., 2022, Неділя – це про сім'ю та її традиції, *Фейсбук*, URL: <https://uk-ua.facebook.com/oleksandr.tkachenko.ua> (30.06.2022).

УКРІНФОРМ, 2022, ЮНЕСКО не проводитиме сесію у росії, *Укрінформ*, URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3463914-unesko-ne-provoditime-sesiu-u-rosii.html> (30.06.2022).

УКФ, 2022, Український культурний фонд запускає інтерактивну «Мапу культурних втрат», *Український культурний фонд*, URL: https://ucf.in.ua/news/culture_loss (30.06.2022).

References

DAILYLVIV.COM, 2022, Lviv otrymav z Polshchi dva vahony zakhysnykh materialiv dlia pamiatok arkhitektury i podilyvsia z inshymy, *DailyLviv.com*, URL: <https://dailylviv.com/news/kultura/lviv-otrymav-z-polshchi-dva-vahony-zakhysnykh-materialiv-dlya-pamyatok-arkhitektury-i-podilyvsya-z-inshymy-99295> (30.06.2022).

DESS, 2022, Unaslidok atak rf zaznaly ruinuvan uzhe shchonaimenshe 116 sporud dukhovnoho znachennia: interaktyvna mapa DESS, *Derzhavna sluzhba Ukrainy z etnopolityky ta svobody sovisti*, URL: <https://dess.gov.ua/shchonaymenshe-116-sporud/> (30.06.2022).

HOLOS AMERYKY, 2022, Konferentsiia v Luhano: Ukraina predstavyt masshtabnyi plan vidbudovy, *Radio Svoboda*, URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayina-konferentsiya-v-luhano/31927213.html> (01.07.2022).

KONSTYTUTSIA UKRAINY, redaktsiia vid 01.01.2020 r., *Ofitsiinyi portal Verkhovnoi Rady Ukrainy*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text>

KRECHETOVA, D., 2022, Shafku z pivnykom, shcho vtsilila v Borodiantsi, peredaly muzeiu Revoliutsii Hidnosti, *Ukrainska pravda*, URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/04/17/248281/> (30.06.2022).

LEONOVA, O., 2022, Ukraini dlia vidnovlennia potribno 750 mlrd dolariv: de vlada bratyme koshty, *Novyny. Live*, URL: <https://novyny.live/ekonomika/ukraine-dlia-vosstanovleniia-nuzhno-750-mlrd-dollarov-gde-vlasti-budut-brat-sredstva-48172.html> (04.07.2022).

- MKIP, 2022-1, V umovakh zbroinoi ahresii rf fondy ukrainskykh bibliotek potrebuie aktualizatsii, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7322.html> (30.06.2022).
- MKIP, 2022-2. Zbyraiemu svidchennia zlochyniv proty kulturnoi spadshchyny, vchynenykh rosiiskymy okupatsiinymy viiskamy na terytorii Ukrainy, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL: <https://culturecrimes.mkip.gov.ua/> (30.06.2022).
- MKIP, 2022-3, Kosivsku keramiku i dali vyhotovliatymut – protses vdalosia vidnovyty, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7339.html> (30.06.2022).
- MKIP, 2022-4, MKIP zafiksovano blyzko 400 voienynykh zlochyniv rosiian proty kulturnoi spadshchyny Ukrainy, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7324.html> (30.06.2022).
- MKIP, 2022-5, MKIP prosyt ne rozpovsiudzhuvaty informatsiiu pro sposoby zakhystu, mistse perebuvannia abo peremishchennia muzeinykh kolektsii pid chas viiny, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/6944.html> (30.06.2022).
- MKIP, 2022-6, Ukrainskyi borshch vneseno do Spysku nematerialnoi kulturnoi spadshchyny YUNESKO, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7345.html> (30.06.2022).
- MKIP, 2022-7, 46 krain-chleniv YUNESKO boikotuvatymut zasidannia Komitetu vsesvitnoi spadshchyny poky yoho ocholiuie rosiiska federatsiia, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7039.html> (30.06.2022).
- MKIP, 2022-8, 9 yevropeiskykh krain dopomahatymut vidnovliuvaty kulturu Ukrainy, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL: <https://mkip.gov.ua/news/7336.html> (30.06.2022).
- OKHRIMENKO, M., 2022, Okhorona kulturnoi spadshchyny v umovakh viiny i v postvoiennyi period v Ukraini. *Publichne upravlinnia ta administruvannia v umovakh viiny i v postvoiennyi period v Ukraini : materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. u trokh tomakh*, Kyiv, DZVO «Universytet menedzhmentu osvity» NAPN Ukrainy, 15-28 kvitnia 2022 r., t. 2., K.: DZVO «UMO» NAPN Ukrainy, 162-164.
- POSTANOVA KMU № 326, 2022, Pro zatverdzhennia Poriadku vyznachennia shkody ta zbytkiv, zavdanykh Ukraini vnaslidok zbroinoi ahresii Rosiiskoi Federatsii: postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 20.03.2022 r. № 326, *Ofitsiinyi portal Verkhovnoi Rady Ukrainy*, URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/326-2022-%D0%BF?fbclid=IwAR0_5lpL5-3kjZxZMuOJz27LHuqY2BWfzISz3cFWu2lZ_9Z-rvPAmO65iUA#Text (30.06.2022).
- POSTANOVA KMU № 841, 2022, Pro zatverdzhennia Poriadku provedennia evakuatsii u razi zahrozy vynyknennia abo vynyknennia nadzvychainykh sytuatsii: postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 30.10.2013 r. № 841, *Ofitsiinyi portal Verkhovnoi Rady Ukrainy*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/841-2013-%D0%BF#Text>
- POSTANOVA KMU № 885, 2019, Deiaki pytannia diialnosti Ministerstva kultury ta informatsiinoi polityky: postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 16.10.2019 r. № 885, *Ofitsiinyi portal Verkhovnoi Rady Ukrainy*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/885-2019-%D0%BF#Text>
- POVERTAILO, M., 2022, Italiia pidtrymaie vkluchennia Odesy do spysku YuNESKO, *Suspilne*, URL: <https://suspilne.media/250686-italia-pidtrimae-vklucenna-odesi-do-spysku-unesko/> (30.06.2022).
- REKOMENDATSII MKIP, 2022, Rekomendatsii Ministerstva kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy shchodo aktualizatsii bibliotechnykh fondiv u zviazku zi zbroinoiu ahresiieiu rosiiskoi federatsii proty Ukrain, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL: <https://mkip.gov.ua/files/pdf/rekomendacii.pdf> (30.06.2022).
- ROMANENKO, V., 2022, Odesyty riatuiut Diuka: obklaly tysiacheiu mishkiv z piskom, *Ukrainska pravda*, URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/03/9/7329769/> (30.06.2022).

ROZIASNENNIA MKIP, 2022, Roziasnennia Ministerstva kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy ta Ukrainskoho instytutu natsionalnoi pamiaty stosovno chynnykh na sohodni protsedur demontazhu pamiatnykh komunistychnym i rosiiskym diiacham ta deiakykh inshykh aspektiv ochyshchennia hromadskoho prostoru vid vtillennia rosiiskykh naratyviv, *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky*, URL:

https://mkip.gov.ua/files/pdf/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D1%8F%D1%81%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D1%89%D0%BE%D0%B4%D0%BE_%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B6%D1%83_%D1%80%D0%B0%D0%B4_%D1%96_%D1%80%D0%BE%D1%81_%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D1%96%D0%B2_3.pdf (30.06.2022).

TKACHENKO, O., 2022, Nedilia – tse pro simiu ta yii tradytsii, *Facebook*, URL: <https://uk-ua.facebook.com/oleksandr.tkachenko.ua> (30.06.2022).

TYSHCHENKO-LAMANSKYI, R., 2022, Zaraz nemaie khudozhnykiv ta poetiv – zaraz usi soldaty ukrainskoho frontu, *Tvoie misto*, URL: https://tvoemisto.tv/exclusive/zaraz_nemaie_hudozhnykiv_ta_poetiv__zaraz_usi_soldaty_odnogo_ukrainskogo_frontu__ivanka_dymydkrypakevych_134356.html (30.06.2022).

UKF, 2022, Ukrainskyi kulturnyi fond zapuskaie interaktyvnu «Mapu kulturnykh vtrat», *Ukrainskyi kulturnyi fond*, URL: https://ucf.in.ua/news/culture_loss (30.06.2022).

UKRINFORM, 2022, YUNESKO ne provodytyme sesiiu u rosii, *Ukrinform*, URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3463914-unesko-ne-provoditime-sesiu-u-rosii.html> (30.06.2022).

ZU № 1804-III, 2022, Pro okhoronu kulturnoi spadshchyny: Zakon Ukrainy vid 08.06.2000 r. № 1805-III: redaktsiia vid 31.05.2022, *Ofitsiyni portal Verkhovnoi Rady Ukrainy*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>

ZU №2254-IKh, 2022, Pro vnesennia zmin do deiakykh zakoniv Ukrainy shchodo pershocherhovykh zakhodiv reformuvannia sfery mistobudivnoi diialnosti: Zakon Ukrainy vid 12.05.2022 № 2254-IX, *Ofitsiyni portal Verkhovnoi Rady Ukrainy*, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2254-20#Text> (30.06.2022).

ZUBAR, D., 2022, Nimechchyna pidtrymaie pryiniattia Odesy do YUNESKO – ministerka z kultury ta media, *Suspilne*, URL: <https://suspilne.media/247421-nimeccina-pidtrimae-prijnatta-odesi-do-unesko-ministerka-z-kulturi-ta-media/> (30.06.2022).

Охорона культурної спадщини в умовах війни в Україні: законодавство та практичні аспекти реалізації

У статті розглянуто основи законодавства України у сфері охорони культурної спадщини, повноваження органів охорони культурної спадщини та центрального органу виконавчої влади – Міністерства культури та інформаційної політики України з питань охорони культурної спадщини, загальні питання стосовно евакуації культурних цінностей. Проаналізовано міжнародне законодавство у сфері охорони культурної спадщини та міжнародну допомогу та підтримку України в умовах війни, у тому числі Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО). Визначено зусилля органів державної влади, підприємців, громадськості та активістів для збереження культурної спадщини, зокрема щодо захисту нерухомих пам'яток та пам'ятників в найбільших українських містах (Київ, Львів, Одеса). Охарактеризовано руйнування об'єктів культурної спадщини та документування воєнних злочинів проти людяності та об'єктів культурної спадщини, вчинених російськими окупаційними

військами на території України. Подано коротку статистику епізодів воєнних злочинів росіян проти української культурної спадщини (за областями, видами об'єктів культурної спадщини тощо). Розкрито аспекти дерусифікації, декомунізації у сфері охорони культурної спадщини в Україні з початку війни та повноваження органів державної влади щодо демонтажу монументів, що не мають статусу об'єкта культурної спадщини або не перебувають на обліку, вилучення, зняття з обліку та переміщення об'єктів культурної спадщини. Порушено питання актуалізації бібліотечних фондів у зв'язку зі збройною агресією російської федерації проти України. Зазначено особливості охорони нематеріальної культурної спадщини в Україні та її роль під час збройних конфліктів та надзвичайних ситуацій. Вказано подальші заходи щодо відбудови України та підготовки плану відновлення України.

Ключові слова: культурна спадщина, охорона культурної спадщини, об'єкт культурної спадщини, пам'ятки, нерухомі пам'ятки.

Maryna Okhrimenko, Master of Public Management and Administration, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6232-9763>

Марина Охріменко, магістр публічного управління та адміністрування, Міністерство культури та інформаційної політики України (Україна).

**СУЧАСНИЙ ПІДХІД ДО ПРОЦЕСУ ОХОРОНИ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ВИБРАНИХ ПРИКЛАДІВ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ****Леся Гануляк*****Modern Approach to the Process of the Material Cultural Heritage Protection in the
Context of the European Experience' Specific Cases******Lesia Hanuliak***

Cultural property is the heritage that defines and constructs our identity. We share responsibility for its protection. The important thing is the approach to cultural property and its respective protection and restoration. This article tries to understand the mechanisms used to prepare facilities for restoration properly. Trends and examples of countries that have faced similar challenges in protecting the cultural heritage we face in Ukraine are discussed. The article describes a new holistic approach to researching and preserving cultural property called 'restoration design.' The role of the art restorer as an interdisciplinary specialist, who can be a link between representatives of different disciplines of science and art in restoration, has been determined. This new approach to protecting and preserving cultural property, which has existed for many years in Western Europe, was also applied and discussed in concrete examples of restoration projects in Western Ukraine. It has been determined that such a model certainly improves the overall approach to the preparatory process and the implementation of works related to the protection of the material heritage. The increasing role of the art restorer is perfectly consistent with this pattern. The restorer ensures a holistic approach to the cultural heritage object concerning its historical and artistic values. Proven models from other countries can be the basis for further discussion of the future of restoration in Ukraine.

Keywords: restoration, cultural property protection, restoration design, conservation documentation, restoration ethics

На різних етапах підготовки та під час проведення реставраційних робіт на пам'ятках монументального мистецтва необхідна співпраця фахівців різних галузей науки. Така спільна діяльність покликана сприяти збереженню об'єктів культурної спадщини, а отже є досягненням реставраційних та пам'яткоохоронних цілей.

Кожна пам'ятка є оригінальною, має свої особливості та різноманітні причини і наслідки ушкоджень. Зважаючи на це, до процесу реставрації мають бути залучені фахівці різних ділянок науки. В кожному окремому випадку це можуть бути архітектори, конструктори, інженери, геологи, геодезисти, хіміки, фізики, археологи, мистецтвознавці й, у залежності від потреб, фахівці інших галузей. Незмінним учасником цієї команди професіоналів має бути спеціаліст, чиїм фахом є реставрація творів мистецтва – реставратор. У цій статті акцентуються саме функції реставратора та його роль в ухваленні рішень під час підготовки та виконання комплексних реставраційних робіт на пам'ятках архітектури. Під

реставратором маю на увазі не одного спеціаліста, а групу професіоналів, необхідних у кожному окремому випадку.

Проблематика полягає у тому, що реставратор-практик, незважаючи на спеціальну міждисциплінарну освіту та відповідні кваліфікації, не є рівноправним учасником процесу створення науково-проектної документації, проведення комплексних досліджень пам'ятки та ухвалення важливих технічних та техніко-технологічних рішень, що впливають на хід майбутніх реставраційних робіт, та часто не бере участі в прийнятті рішень, що стосуються комплексної реставрації пам'ятки.

В пункті 3.11 Державних будівельних норм України А.2.2-14-2016 знаходимо таке визначення: Науково-проектна документація, це – «сукупність текстових та графічних матеріалів, які на різних стадіях проектування визначають концептуальні чи принципові архітектурні, містобудівні, інженерні, конструктивні, технологічні та інші рішення, спрямовані на збереження пам'ятки» (ДБН А.2.2-14-2016. 2017, с.2). Тут в слові «інші» містяться такі важливі для збереження пам'яток «реставраційні рішення» та наука, що займається реставрацією. Реставратор бере участь лише в тій частині науково-проектних робіт, що відноситься до дослідження окремого твору мистецтва в пам'ятці (ДБН А.2.2-14-2016. 2017, п.6.8.1, с.6) визначені концептуальних (ДБН А.2.2-14-2016. 2017, п.8.4.1, с.8) та принципових (ДБН А.2.2-14-2016. 2017, п.9.3.1, с.8) рішень його реставрації. Попри позитивну тенденцію і збільшення дипломованих випускників реставраторів-науковців, їх широку міждисциплінарну освіту українська молода модель науковця-реставратора монументальних творів мистецтва, ще не мала можливості повністю реалізуватись поруч з колегами – науковцями, що формують групу спеціалістів при створенні науково-проектної документації та визначають хід реставраційних робіт.

До компетенції реставратора творів мистецтв часто відносять лише стінопис, скульптуру чи елементи внутрішнього оздоблення, які є частиною комплексу пам'ятки. Таким чином, попри визначені міжнародними документами (Венеціанська хартія 1968, с.1; Краківська хартія 2000, с.1) чіткі вказівки про не відділення окремого твору від пам'ятки, роль фахівця-реставратора обмежується збереженням окремого твору мистецтва, без залучення його до комплексної реставрації всієї пам'ятки. Така практика призводить до відмежування деталі від цілісності об'єкту, історична матеріальна субстанція якого часто позбавлена реставраційної опіки. Повсякденною є практика реставрації стінописів, скульптур, декоративних елементів в інтер'єрах і «ремонтної реставрації» їх оточення: монохромій стін, столярки, пічок чи інших «не першочергових» елементів автентичного (ДБН А.2.2-14-2016. 2017, п.3.1, с.1) інтер'єру пам'ятки. Повсякчасною є також ситуація, коли реставратор-практик, який безпосередньо виконує реставраційні роботи на об'єкті, змушений працювати згідно реставраційного проекту, розробленого без участі самого реставратора, що ускладнює процес виконання робіт. Науково-проектна документація часто не враховує технологічних і технічних нюансів, які реставратор міг внести на перших етапах формування проекту, таким чином підвищуючи якість та пришвидшуючи час виконання реставраційних завдань.

Чи такий підхід дає змогу використати повністю потенціал та можливості художника - реставратора ? Чи корисний він для пам'ятки?

Одним із найважливіших завдань та чинників належного забезпечення потреб пам'яткоохоронного середовища є відповідна програма реставраційного навчання. Випускник спеціалізації «реставрація творів мистецтва» отримує необхідний для професійної діяльності комплекс міждисциплінарних знань із дотичних до реставрації галузей. Зі збільшенням свого досвіду та отриманням кваліфікаційних категорій він стає

інтердисциплінарним фахівцем, здатним до комплексної оцінки пам'ятки та її оточення та взаємодії з всіма учасниками реставраційного процесу (Гануляк, 2021 с. 9)

Реставратору притаманна повага до всієї структури об'єкту реставрації, її автентичних деталей та пізніших «нашарувань». Кожна, на перший погляд малоістотна, зміна в пам'ятці, як-от застосування неперевіраних будівельних матеріалів, заміна вікон, встановлення невідповідної системи опалення чи гідроізоляції і т.ін., яку може якісно виконати відповідний спеціаліст, при роботах з пам'яткою не повинні здійснюватися без консультацій із реставратором-практиком. Такі необдумані дії часто призводять до зміни температури та вологості, порушення стабільного середовища в об'єкті, а відтак безпосередньо впливають на оригінальну матерію, що може спричинити непоправну шкоду пам'ятці. Кваліфікований реставратор має широку базу техніко-технологічних та фізико-хімічних знань, вкрай потрібних з огляду на часті випадки використання будівельними компаніями, що практикують так звану «ремонтну реставрацію» пам'яток архітектури, сучасних, не перевірених часом матеріалів.

Ресторатор є також охоронцем автентичності пам'ятки. Він стежить за тим, щоб сучасні, необхідні втручання не заважали сприйняттю історичної та художньої матерії. Його рекомендації повинні враховуватися у найдрібніших деталях, що впливають на візуальне сприйняття забутку: до прикладу, під час «маскування» інсталяцій систем безпеки чи підбору відповідного освітлення. Історична та духовна складова пам'ятки є не менш важливою за її структуру. В залежності від призначення об'єкту (храм, палацовий комплекс, меморіальний музей і т.ін.) реставратор ставиться з глибокою шаную до наративу, який кожна окрема пам'ятка історії несе для майбутніх поколінь. Будівельники – чудові знавці своєї справи, але вони не обізнані з проблематикою роботи з твором мистецтва, тому часто трактують оригінальні, неповторні об'єкти, як черговий проєкт, який потрібно привести до «експозиційного вигляду» шляхом звичайного ремонту. Внаслідок таких дій ми втрачаємо не тільки оригінальну матерію пам'ятки, а й її духову складову.

Підсумовуючи вищенаведене, реставратор має всі відповідні знання та вміння, що дозволяють йому увійти до грона спеціалістів, що працюють над збереженням об'єкту, – від моменту першого огляду та оцінки до реставраційного стану пам'ятки, під час тривалого шляху комплексних наукових досліджень, науково-проєктних та консерваційно-реставраційних робіт і до опіки над пам'яткою після завершення усіх реставраційних процесів (превентивна консервація). Ба більше, завдяки своїм знанням та вмінням реставратор може координувати грона спеціалістів із різних сфер, задіяних в реставрацію на кожному окремому етапі, бути об'єднувальною ланкою цього тривалого та важливого процесу.

На жаль, практика показує лише часткове залучення реставратора в реставраційну та пам'яткоохоронну сфери. Часто їх навіть не залучають до підготовки та виконання реставраційних робіт. Потреба в цих фахівцях виникає «спонтанно», до прикладу при «раптовому» відкритті стінопису в пам'ятці вже під час інтенсивних ремонтно-реставраційних робіт, що часто відбуваються без належного проведення досліджень та ґрунтовної підготовки до втручання в цінну структуру об'єкту. Такий хід справ видається нам парадоксальним, бо, через правно-адміністративні, політико-економічні та соціальні обставини, реставратора часто відсувають на маргінес, нехтуючи його фаховими компетенціями.

У середовищі реставраторів протягом останніх десятиліть обговорюють потребу створення комплексного підходу до системи організації реставраційного процесу. Зокрема цю проблематику порушували І. Дорофійенко та Л. Бурковська (Дорофійенко 2010, с. 332-337; Бурковська 2009, с. 149-155). Потребу «пошуку нових теоретичних підходів до питань

збереження та реставрації в контексті глобальних викликів сучасності» піднімає О. Рішняк. Зокрема, автор підкреслює потребу включення реставраційної діяльності України у світові процеси теоретичного і практичного розвитку (Рішняк 2020, с. 30). Про необхідність розвитку реставраційної справи з врахуванням практики європейських країн згадує і В. Цитович: «Позбувшись впливу російської реставраційної школи, ми водночас не спромоглися творчо і критично засвоїти реставраційний досвід європейських країн» (Цитович 2020, с.296).

Зважаючи на актуальність питання, варто звернути увагу на приклади регіонів, що мали подібний досвід та проблеми. Після проведення аналізу збереження пам'яток в країнах Східної Європи, де реставратори стикалися з аналогічними викликами, зосереджу увагу на прикладі Польщі, бо середовище реставраторів цієї країни виробило дієву теоретичну та практичну схему підходу до матеріальної культурної спадщини. Втім, у цій країні роль реставратора в пам'яткоохоронній сфері традиційно була важливою, хоч і не завжди вирішальною.

Ця проблематика проаналізована в статті М. Стеца (Stec 1994, с. 49-51). Автор описує міждисциплінарний підхід до навчання художника-реставратора, що в поєднанні з практикою та досвідом формує особливий тип мислення та підхід до охорони (реставрації) культурної спадщини, а також впроваджує термін «реставраційне мислення». М. Стец підкреслює, що «здібність до реставраційного мислення є одним із найважливіших елементів належного виконання реставраційних робіт. Відсутність цього істотного чинника неодноразово оберталася втратою творів мистецтва або значним зниженням їх художньої вартості. Звідси в подальшому актуальною є аксіома для осіб, які усвідомлюють цю загрозу, – допускати до роботи над творами мистецтва лише тих, хто є підготованим до різних стратегій, хто в процесі освіти набув здатності до “реставраційного мислення”» (Stec 1994, с.50). Інше, окреслене автором поняття про «комплексне реставраційне мислення» (Stec 1994, с.50) артикулює на необхідності опіки реставратора над всією пам'яткою, а не лише над вирваними з контексту фрагментами.

Питання потреби розширення компетенцій реставратора творів мистецтв у процесі комплексного підходу до реставрації монументальних пам'яток культури обговорювалось в численних дискусіях на кафедрі реставрації настінного малярства Відділу реставрації творів мистецтв Академії образотворчого мистецтва ім. Яна Матейки в Кракові, а згодом дискусія продовжилася і в інших науково-реставраційних осередках Польщі: в Інституті пам'яткознавства і реставрації Університету Миколи Коперника в Торуні та у відділі реставрації творів мистецтв Академії образотворчого мистецтва у Варшаві. Серед реставраторів настінного живопису було чітке розуміння: реставрація стінопису не може проводитись окремо від його оточення і часто пов'язана з цілим комплексом пам'ятки. Поштовхом до ґрунтового теоретичного опрацювання проблематики був практичний досвід участі працівників кафедри реставрації настінного малярства краківської академії у великих комплексних реставраційних роботах. У результаті цих дискусій в середовищі професорського складу (М. Осташевська, Е. Косаковський, М. Стец) усталилося поняття «реставраційне проектування» (Szmelter 2000, с.62).

Першу спробу теоретичного опрацювання поняття «реставраційне проектування» та його формулювання здійснила М. Осташевська (Ostaszewska 2002, с. 49-55). Авторка трактує проектування як «визначення цільового, остаточного вигляду реставрованого твору мистецтва, що відбувається у два етапи. Спочатку це ідея, сформульована в формі припущень і висновків, що формують реставраційну концепцію, на ґрунті якої згодом має повстати візуалізація» (Ostaszewska 2002, с. 50). Зосередившись на візуальному проектуванні очікуваного результату реставраційних робіт в інтер'єрах- пам'ятках авторка розмірковує «насамперед про стінопис, а також про поєднання його з архітектурою, кам'яною та

дерев'яною різьбою, всіма іншими елементами, які створюють характер і атмосферу інтер'єру». В публікації «Aranżacja - rekonstrukcja - ekspozycja. Próba uściślenia pojęć» М.Осташевська розширює елементи, які охоплює проектування: «насамперед стінопис, а навіть ширше – історичний інтер'єр з усіма його художніми елементами, органічно пов'язаними з архітектурою (Ostaszewska 2000, с. 29). Тобто до об'єктів, відданих під опіку реставратора творів мистецтв під час реставраційного проектування, включено увесь інтер'єр зі всіма монументальними та станковими елементами. Авторка акцентує саме на етапі формування «реставраційної концепції», на етапі роздумів художника-реставратора над комплексною роботою з всіма елементами інтер'єру. Власне, «реставраційне мислення», під час якого зароджується «реставраційна концепція», є творчим етапом. А саме «проектування є, або повинно бути, тією частиною діяльності реставратора, яка носить авторське клеймо» (Ostaszewska 2000, с. 29). Цей творчий процес може відбутись якісно лише за умов міждисциплінарної бази знань та досвіду, необхідних для технологічного виконання завдань зі збереження автентичної структури об'єкту. Власне, перша спроба уточнення поняття реставраційного проектування стосувалась передбачення візуального-естетичного результату реставраційних робіт за допомогою комп'ютерного програмування (Kosakowski 1999, с. 39-45). З розвитком поняття реставраційного проектування і розуміння ролі реставратора в плануванні та кураторстві всього процесу комплексних реставраційних робіт, візуальний проект став необхідною частиною реставраційного проекту.

Ширше розуміння реставраційного проектування подає Е. Косаковський (Kosakowski 2000, с. 76-113): «реставраційним проектуванням слід було б обійняти всілякі дії, скеровані на окреслення цілі, вибору оптимальних ресурсів для її реалізації і представлення передбачуваного ефекту реставраційних робіт». В межі цього розлого розуміння проектування, на думку Е. Косаковського, входило б: (1) опрацювання реставраційної концепції, що ґрунтується на глибокому пізнанні об'єкту, (2) співставлення методів досягнення поставленої мети і представлення наслідку їх застосування, (3) демонстрація запланованого вигляду об'єкту після реставрації та його взаємодія з оточенням. Звідси впливають три фази проектування: (1) пропозиція принципових рішень, окреслення напрямів діяльності (письмове опрацювання та схеми, рисунки і фотографії), (2) проектування детальних рішень, естетичних та технічних; (3) проектування цільового ефекту робіт (візуалізація).

Вирішення складних міжгалузевих проблем вимагає інтердисциплінарних знань, а розширення і розвиток методик проектування, на думку Е. Косаковського, створювало потребу включення цієї концепції в програму навчання реставраторів (Kosakowski 2000, с. 79). Про необхідність включення реставраційного проектування в навчальний процес згадує і М. Стец (Stec 2000, с.59)

М. Стец опублікував низку статей, присвячених реставраційному проектуванню як елементу, що сприяє якіснішому функціонуванню реставраційної діяльності у сфері охорони пам'яток культури в широкому розумінні: законодавчо-правовому, соціально-економічному, етичному (Stec 2000, с. 57-60; Stec 2003, с. 8-9; Stec 2007, s.148-163; Stec 2007, с. 8-9; Stec 2008. С.14-16). У цих статтях піднімаються питання порозуміння реставратора з всіма зацікавленими в реставраційних роботах суб'єктами: власником, інвестором, управління охорони пам'яток. Автор визначає роль реставратора в складному реставраційному процесі: реставратор стає в цьому діалозі «речником пам'ятки» (Stec 2003, с. 8) та дбає про добро об'єкта.

Окреслюючи питання, охоплені реставраційним проектуванням (Stec 2000, с.59) і більш детально описуючи кожен його етап (Stec 2007, с.148-163), М. Стец переконаний у потребі опрацювання методів системного підходу до цієї проблематики, зокрема загальноприйнятої

й узгодженої структури: «подібно до того, як існує схема документації пам'яток, повинна з'явитись і схема проектування» (Stec 2000, с.60). З цього виникає, що «реставраційний проєкт» і «реставраційна документація» трактуються автором як окремі документи.

Свій погляд на реставраційне проектування подає І. Шмельтер: на її думку, проектуванню передують певна модель «схеми прийняття рішень» себто стратегія прийняття реставраційних рішень, якої дотримується реставратор. Автором схеми, яку розвиває І. Шмельтер, є Ернст ван Ветерінг. Після етапу прийняття «реставраційного рішення» розпочинається наступний етап проектування – складання програми реставраційних робіт, «яка має авторський характер і вимагає найвищих компетенцій і досвіду» (І. Шмельтер, 2000, с. 63). Авторка бачить програму реставраційних робіт як частину реставраційного проектування, не ототожнюючи ці два поняття.

У 2002 році Загальнопольська рада реставраторів творів мистецтв Спілки художників Польщі ухвалила «Кодекс етики консерватора-ресторатора творів мистецтв». Над формулюванням Кодексу на тлі сучасних принципів і реставраційних теорій працювали представники широкого кола реставраторів. «Кодекс етики» є першим офіційним документом, в якому з'явилися пункти, присвячені реставраційному проектуванню як елементу, що впливає на якість виконання реставраційних робіт:

«17. Перед виконанням реставраційного проєкту реставратор творів мистецтв зобов'язаний до повного вивчення твору за допомогою досліджень.

18. Реставратор творів мистецтв створює реставраційний проєкт, що охоплює низку інтегрованих дій, спрямованих на опрацювання етапів процесу реставрації, що мають на меті благо твору мистецтва. Проєкт повинен включати: вивчення, діагностування, мету, розробку концепції реставрації і експозиції об'єкту. Елементом проєкту має бути детальна програма і графік реставраційних робіт.

19. Створення та виконання реставратором творів мистецтв реставраційного проєкту є його інтелектуальною власністю і науково-мистецькою роботою, що охороняється авторським правом».

Широке визначення реставраційного проектування, поряд з іншими реставраційними термінами, знаходимо в публікації Б. Ровби:

«Реставраційне проектування – опрацювання на підставі результатів міждисциплінарних досліджень, аналізу вартості, реставраційного аналізу програми та реставраційного проєкту, що визначає фундаментальні припущення, мету і сферу необхідних дій, графік робіт (реставраційна діяльність), укладених у належному порядку разом із пропозиціями методів і матеріалів також окресленого запланованого кінцевого результату, виконане згідно з принципами реставраторської етики, доброї практики і підпорядковане благо об'єкта» (Rouba 2003, с. 360; Rouba 2008, с.57).

У 2008 році Б. Роуба аналітично опрацювала питання «реставраційного проектування» (Rouba 2008, 57-78). Зокрема, авторка визначила «компоненти інтердисциплінарного реставраційного проєкту» (Rouba 2008, с.69), структурувала процеси та етапи проектування, описала «Модель створення реставраційного проєкту» (Rouba 2008, с. 69-72). Модель створення інтердисциплінарного проєкту передбачає такі фази: підготовка – передпроєктні роботи (дослідження нематеріальних характеристик; дослідження характеристик структури і матерії); концепції; оцінки попередніх концепцій і прийняття рішень; підготовка специфічного виконавчого проєкту; виконання; оцінка і моніторинг. Кожна з фаз поділена на три етапи з коротким описом дій. Обов'язковим також є затвердження всіх важливих рішень за участю членів реставраційної комісії, пам'яткоохоронного нагляду відповідних служб, експертів, а необхідним підґрунтям для обговорення є візуалізація вигляду пам'ятки після реставрації. (Rouba 2008, с. 66)

Для створення кожного реставраційного проекту потрібно формувати нову окрему групу спеціалістів, склад якої має бути продиктований потребами об'єкту. Авторка підкреслює: реставраційні проекти створюють рівноправні групи спеціалістів, «щоб не обмежувати чийсь повноваження та компетенції, створити механізм, який дозволить... узагальнити знання всіх спеціалістів, необхідних для вирішення складних проблем пам'яток» (Rouba 2008, с.69). Реставраційні роботи згідно з затвердженими проектами мають виконувати реставраційно-будівельні фірми, а не лише будівельні, навіть якщо вони стосуються лише будівельної субстанції об'єкту (Rouba 2008, с.72).

Дискусія про необхідність створення реставраційного проекту для комплексної реставрації пам'яток за участі художника-реставратора призвела до розвитку поняття «реставраційний проект» в публікаціях. Аналіз джерел свідчить про те, що різні пропозиції трактування поняття відповідали проблематиці, на якій спеціалізується автор статті.

Про високий рівень зацікавлень проектуванням свідчить випуск реставраційного журналу «Biuletyn» (Biuletyn 2008), присвячений цьому питанню. На кафедрі реставрації настінного малярства Відділу реставрації творів мистецтв Академії образотворчого мистецтва ім. Яна Матейки в Кракові з 2006 року діє майстерня реставраційного проектування, де студенти навчаються комплексному підходу до питань реставрації згідно з постулатами, опрацьованими краківським осередком.

Команда польських реставраторів з різних осередків зараз спільно працює над пропозицією законодавчих змін, які врахують потребу створення реставраційного проекту та нададуть ширші компетенції художнику-реставратору в процесі реставрації пам'яток на тлі актуальних реставраційних теорій.

Уже більше 20 років в рамках проектів порятунку спільної культурної спадщини триває співпраця львівського реставраційного осередку з польськими реставраторами. В рамках цих проектів роль куратора групи спеціалістів, необхідних для комплексної реставрації пам'ятки, надана зокрема реставратору творів мистецтв. Прикладами такого підходу є реставраційні роботи в Гарнізонному храмі свв. Апостолів Петра та Павла (колишній костел отців Єзуїтів) у Львові (Boliński 2020, с.275-277), храмі св. Станіслава в с. Гусаків Мостиського району Львівської обл. (Болінські 2021, с.43-51). Цікавими зразками комплексної реставрації всіх елементів пам'ятки (вітражі, стінописи, кам'яна скульптура, керамічна дахівка та цегла, ковані елементи) з архітектонічною брилою під керівництвом реставратора творів мистецтв є роботи при каплиці Крижановських (2019-2020 рр.) чи каплиці Барчевських (2019-2020 рр.) на Личаківському кладовищі у Львові.

Прикладом комплексного підходу до реставрації інтер'єру пам'ятки архітектури згідно з реставраційним проектом під кураторством художника-реставратора є проведені в 2018-2020 році дослідження та реставраційні роботи в приміщеннях так званої «Репрезентаційної зали» кам'яниці Корнякта (Королівської), відділу Львівського історичного музею.

Проект передбачав комплексну реставрацію всіх елементів приміщень та надання їм експозиційного вигляду. Основною проблематикою реставраційних робіт було поєднання і відповідна експозиція фрагментів поліхромії з різних історичних періодів, відкритих під час реставраційних досліджень. Реставраційний проект також передбачив укриття в стінах всіх комунікацій: електропроводки, систем сигналізації, опалення та протипожежної безпеки. Реставратор визначив та запропонував безпечні для оригінальної історичної матерії місця проходження інсталяцій. Усі виконані роботи: дослідження, створення реставраційного проекту та сам процес реставраційних робіт проходив за участі і під постійним наглядом художника-реставратора. Реставраційні роботи в Репрезентаційній залі музею стали чудовим прикладом співпраці різних середовищ – наукового, художнього, музейного та

будівельного, – об'єднаних реставратором творів мистецтва, що був координатором цілого проекту

З 2012 року на Кафедрі реставрації творів мистецтв Львівської національної академії мистецтв викладається дисципліна «Комп'ютерно-реставраційне проектування», де студенти навчаються зокрема й виконувати візуальні реставраційні проекти за допомогою графічних програм.

В європейському середовищі навколо реставраційного проектування вже відбулося багато дискусій на різних рівнях, і це питання набирає щораз більшого значення. Протягом багатьох років діють правові норми щодо вимог до підготовки проекту та ролі реставратора в ньому. Реставраційний проект під різними назвами комплексно розв'язує всі питання, пов'язані з реставрацією пам'ятки, а в процесі проектування беруть участь спеціалісти дотичних до реставрації галузей. Склад фахівців у кожному окремому випадку залежить від потреб конкретної пам'ятки. Незмінним учасником підготовки пам'ятки до реставраційних робіт та процесу реставрації є реставратор творів мистецтв з відповідною вищою освітою, кваліфікаціями та досвідом. Учасники створення проекту повинні бути рівноправними в своїх компетенціях і діяти для добра пам'ятки з урахуванням важливості питання збереження автентичної матерії не тільки твору мистецтва в пам'ятці, а всіх її складових елементів (штукатурки, мохромії стін, столярки, дахівки і т.д.). Координатором таких проектів має бути особа з реставраційною освітою та великим досвідом. Всі учасники повинні діяти скоординовано, з постійним обміном інформації під час художньо-реставраційних рад. Основою приготування проекту є ґрунтовні міждисциплінарні дослідження та аналіз їх результатів. Всі дії повинні бути спрямовані на добро об'єкту і виконані згідно реставраційних постулатів та правилам реставраційної етики.

Зважаючи на особливості процесу виготовлення науково-проектної документації та проведення реставраційних робіт на комплексних монументальних об'єктах в Україні слід зауважити, що під час діяльності Міжобласних спеціальних науково-реставраційних виробничих майстерень та Українського спеціального науково-реставраційного проектного інституту «Укрпроектреставрація» з філією у Львові, такі роботи відбувались злагоджено, а під час виконання всього проекту реставрації відбувалася стала співпраця між представниками різних галузей. Натомість художник-реставратор рідко мав відповідну освіту, тому набував необхідного досвіду для виконання робіт завдяки спілкуванню з старшими колегами та на численних курсах. Через брак відповідної освіти і наукової роботи художник-реставратор трактувався колегами лише як виконавець робіт та не був партнером в науково-проектній роботі. Зміни економічного і соціального устрою призвели до нехтування комплексною підготовкою проектів для виконання реставраційних робіт. Проекти часто виконують особи без відповідної реставраційної освіти, без консультацій з необхідними спеціалістами, а рішення приймаються під натиском замовників. Праці згідно з таким проектом часто перетворюються в ремонтно-будівельні роботи, які виконують будівельні фірми без участі реставраторів.

Проте є в Україні і позитивні приклади реставраційних робіт, яким передували ґрунтовні дослідження та опрацювання. Вони реалізуються, серед іншого під час міжнародних проектів. Ці приклади доводять ефективність нового підходу до охорони спадщини та дозволяють з надією дивитися в майбутнє української реставрації.

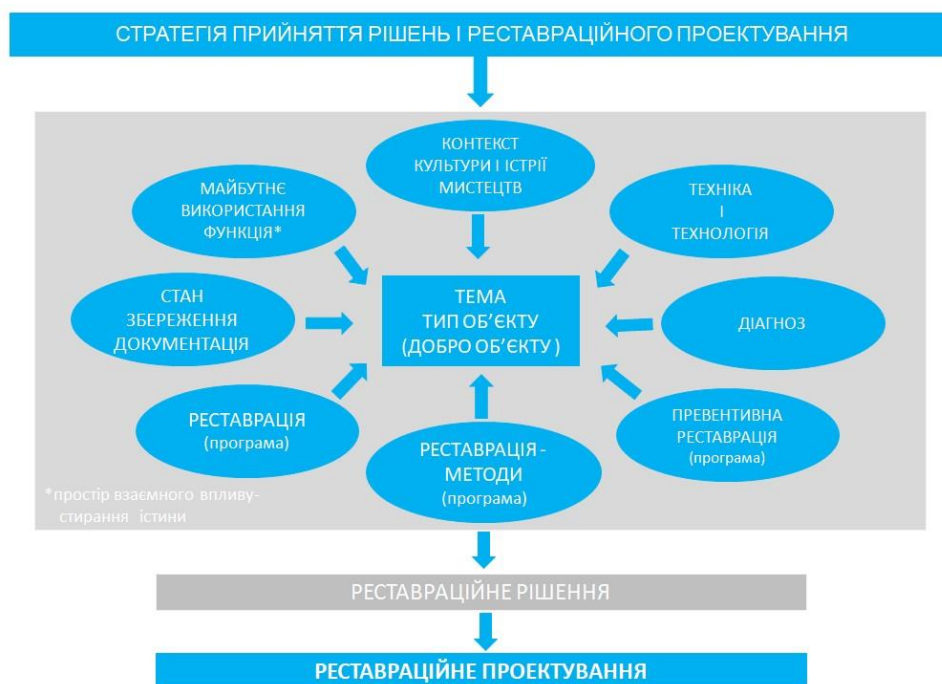


Табл. 1. Пропозиція реставраторського проектування, якій передуює модель прийняття рішення щодо консервації і реставрації пам'яток культури (І. Шмельтер, 2000, с. 61).



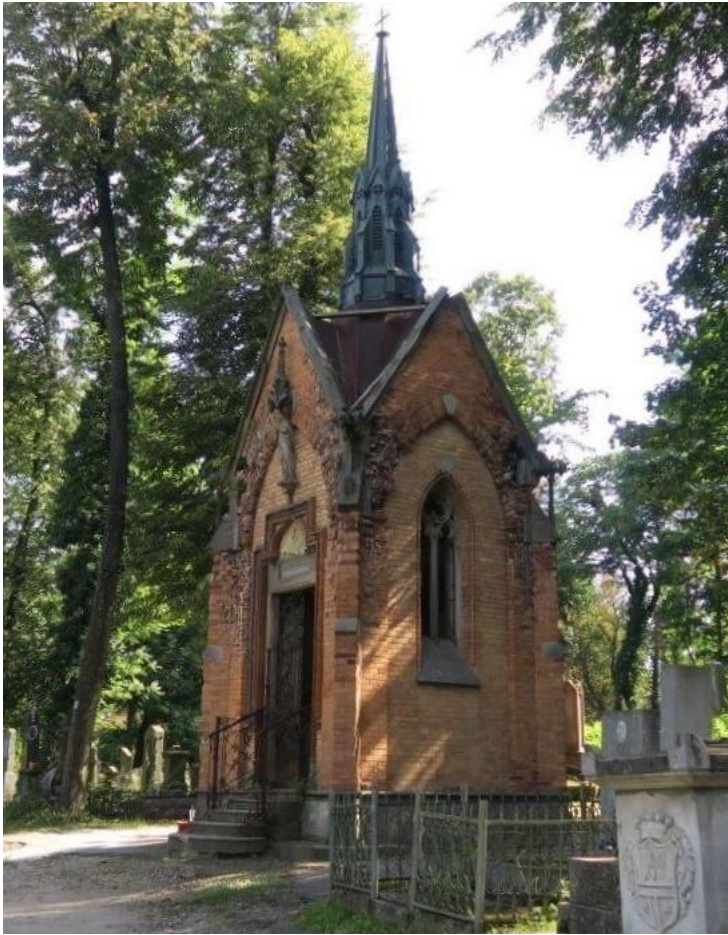
Табл. 2. Компоненти інтердисциплінарного реставраційного проекту (Rouba 2008, с.69).



Іл.1. Фрески поч. XVIII ст., авторства Франциска Екштайна стан до реставрації. Гарнізонний храм свв. Апостолів Петра та Павла (колишній костел отців Єзуїтів) у Львові. Автор фотографії П. Болінський 2013 р.



Іл.2. Фрески поч. XVIII ст., авторства Франциска Екштайна стан після реставрації. Гарнізонний храм свв. Апостолів Петра та Павла (колишній костел отців Єзуїтів) у Львові. Автор фотографії П. Болінський 2022 р.



Ил. 3. Каплиця Крижановських стан до реставрації, Личаківський цвинтар, м. Львів <https://polonika.pl/co-nowego-/renowacja-kaplicy-krzyzanowskich-na-cmentarzu-lyczakowskim> (доступ 06.06.2022)



Ил.4 Каплиця Крижановських стан після реставрації, Личаківський цвинтар, м. Львів <https://polskagada.pl/kaplica-krzyzanowskich-na-lwowskim-lyczakowie-wyremontowana/> (доступ 06.06.2022)



Іл.5. Репрезентаційна зала кам'яниці Корнякта (Королівської), відділу Львівського історичного музею. Стан до реставрації. Автор фотографії Е. Шарлата 2018 р.



Іл.6. Репрезентаційна зала кам'яниці Корнякта (Королівської), відділу Львівського історичного музею. Стан після реставрації. Автор фотографії П. Болінський 2020 р.

Список джерел та літератури

- БУРКОВСЬКА, Л., 2009, Актуальні проблеми збереження творів монументального малярства в культових спорудах, *Культурологічна думка, Щорічник наукових праць. К. Інституту культурології АМУ*, № 1. Вип. 5, 332-337.
- ГАНУЛЯК, Л., 2021, З надією в майбутнє – Кафедра реставрації творів мистецтв стосовно викликів в сфері охорони культурної спадщини, *Історичні та актуальні аспекти методології професійної мистецької освіти в Україні: до 75-річчя з часу заснування Львівської національної академії мистецтв: матеріали наук. - теорет. конф. м. Львів, ЛНАМ, Львів, 9-10.*
- Державні будівельні норми України А.2.2-14-2016, 2017, Склад та зміст науково- проектної документації на реставрацію пам'яток архітектури та містобудування (чинні від 2017.07.01), Мінрегіон України, Київ.
- ДОРОФІЄНКО, І., 2010, Про значення робіт з реставрації монументального мистецтва в пам'ятках архітектури України, виконаних фахівцями корпорації «Укрреставрація», *Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень: зб. наук. пр. Державної служби з питань національної культурної спадщини*, Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень, вип. 5, Фенікс, Київ, 332-337.
- Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія), чинна від 1964.05.31, 1997, *Україна в міжнародно-правових відносинах, книга 2, Правова охорона культурних цінностей*, Юрінком, Київ. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text (04.06.2022).
- Наказ Міністерства культури України «Про затвердження Положення про Комісію з атестації художників-реставраторів України» від 8 квітня 1993 р., додаток 1, № 84.
- РІШНЯК, О., 2020, Реставраційна діяльність в Україні в контексті світових пам'яткоохоронних тенденцій, *Щорічний науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми»*, вип. 16(2), 153–157. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217809](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217809) (08.05.2022).
- ЦИТОВИЧ, В., 2020, Реставрація станкового живопису в Україні в світлі атестації художників-реставраторів 2019 р., *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (24–25 вересня 2020 р., Київ)*, Фенікс, Київ, 293-297.
- Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. URL: <https://wkirds.asp.waw.pl/historia> (04.06.2022).
- Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki, vol. 19, No 1-4 (72-75).
- BOLIŃSKI, P., 2020, Stan zachowania fresków autorstwa Franciszka Ecksteina w pojezuickim kościele p.w. śś. Piotra i Pawła we Lwowie przyczynkiem do badań nad technologią konserwowania osiemnastowiecznych malowideł kwadraturowych, *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, Białystok, (17), 275-277.
- BOLIŃSKI, P., 2021, Реставраційне проектування як необхідний метод захисту культурної спадщини на прикладі збереження стінопису школи Станіслава Строїнського у римсько-католицькому храмі у с. Гусаків на Львівщині, *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності, матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції 23-24 вересня 2021 року*, Київ, 43-51.
- HANULAK L., 2021, Badania konserwatorskie przyczynkiem do odkrycia renesansowej dekoracji ściennej we wnętrzu sali Reprezentacyjnej Kamienicy Królewskiej we Lwowie, подано до друку.
- Kodeks Etyki Konserwatora-Restauratora Dzieł Sztuki (przyjęty przez Ogólnopolską Radę Konserwatorów Dzieł Sztuki ZPAP w din 2 lipca 2002 roku w Warszcurie), 2002, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, nr 3-4 (50 51).

- KOPRAL G., 2007, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Krakowskiej ASP- wczoraj, dziś i jutro, *Sztuka konserwacji i restauracji, Cesare Brandi (1906-1988), jego myśl i debata o dziedzictwie, Sztuka konserwacji-restauracji w Polsce*, Warszawa, 204-213.
- KOSAKOWSKI, E., 1998, Projektowanie konserwatorskie, *Drogi współczesnej konserwacji Aranżacja - Ekspozycja-rekonstrukcja, Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, IX część 2 (27-28 listopada 1998 r.), Kraków, 76-113.
- KOSAKOWSKI, E., 1999, Przekształcenia malowideł ściennych w procesie konserwacji i perspektywy ich projektowania, *Renowacje*. 1, 39-45.
- Lwów (Ukraina) – konserwacja kaplicy Krzyżanowskich na cmentarzu Łyczakowskim. <https://polonika.pl/programy/programy-strategiczne/ochrona/lwow-konserwacja-kaplicy-krzyzanowskich-na> (04.06.2022).
- Lwów (Ukraina) – prace konserwatorskie przy kaplicy Barczewskich na cmentarzu Łyczakowskim. URL: <https://polonika.pl/programy/programy-strategiczne/ochrona/lwow-ukraina-prace-konserwatorskie-przy> (04.06.2022).
- OSTASZEWSKA, M., 2000, Aranżacja - rekonstrukcja - ekspozycja. Próba uściślenia pojęć., *Drogi współczesnej konserwacji. Aranżacja - Ekspozycja - Rekonstrukcja. Studia i materiały Wydziału Konserwacji Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie*, T. IX, cz. 2, Kraków, 28-55.
- OSTASZEWSKA, M., 2002, Transfer malowidła ściennego w projektowaniu zabytkowego wnętrza, *Od badań do konserwacji, Materiały konferencyjne*, Wydawnictwo UMK, Toruń., 49-55.
- Rouba, B.J., 2003, Proces ochrony dóbr kultury - pojęcia, terminologia, *Materiały z konferencji "Ars longa - vita brevis - tradycyjne i nowo czesne metody badania dzieł sztuki"*, pod red. J. Flika, Toruń, 349-379.
- ROUBA, B.J., 2008, Projektowanie konserwatorskie, *Ochrona Zabytków*, nr 1, 57-78.
- Stec M., 1994, Myślenie konserwatorskie, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol. 5, No 1-4 (16-18), 49-51.
- STEC M., 2000, Projektowanie jako podstawa optymalizacji nakładów i usprawnienia polityki konserwatorskiej, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol. 11, N 2(41), 57-60.
- STEC M., 2003, Projektowanie konserwatorskie — jako droga do lepszego porozumienia między konserwatorem a zleceniodawcą, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol 14, N. 3-4, 8-9.
- STEC M., 2007, Projektowanie konserwatorskie jako platforma porozumienia między konserwatorem a użytkownikiem, *Sztuka konserwacji i restauracji (The Art of Conservation and Restoration), materiały z Międzynarodowej Konferencji „Cesare Brandi (1906-1988), jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji-restauracji w Polsce*, Wilanów, 148-163.
- STEC M., 2008, Planowanie i projektowanie w konserwacji dzieł sztuki, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol. 19, No 1-4 (72-75), 14-16.
- Szmelter, I., 2000, Strategia, Strategia decyzyjna i projektowanie konserwatorskie na tle przeglądu teorii i doktryn konserwatorskich, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol. 11, No 2(41), 61-63.
- Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. URL: <https://wk.asp.krakow.pl/o-wydziale/historia> (04.06.2022)
- Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. URL: <https://wk.asp.krakow.pl/struktura-organizacyjna/katedra-konserwacji-i-restauracji-malowidel-sciennych/pracownia-projektowania-konserwatorskiego> (04.06.2022)

References

- Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. URL: <https://wkirds.asp.waw.pl/historia> (04.06.2022).
- Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki, vol. 19, No 1-4 (72-75).
- Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki, vol. 19, No 1-4 (72-75).
- BOLIŃSKI, P., 2020, Stan zachowania fresków autorstwa Franciszka Ecksteina w pojezuickim kościele p.w. śś. Piotra i Pawła we Lwowie przyczynkiem do badań nad technologią konserwowania osiemnastowiecznych malowideł kwadraturowych, *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, Białystok, (17), 275-277.
- BOLIŃSKI, P., 2021, Restavratsiine proiektuvannia yak neobkhidnyi metod zakhystu kulturnoi spadshchyny na prykladi zberezhennia stinopysu shkoly Stanislava Stroinskoho u rymsko-katolytskomu khrami u s. Husakiv na Lvivshchyni [Restoration design as a necessary way to protect the cultural heritage on the example of preservation of the Stanislav Strorinsky school' wall painting in the Roman Catholic Church in the village. Gusakov, Lviv region]. In: *Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhennia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti, materiały z VI Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsiii 23-24 wrzesnia 2021 r*, Kyiv, 43-51.
- BURKOVSKA, L., 2009, Aktualni problemy zberezhennia tvoriv monumentalnoho maliarstva v kultovykh sporudakh [Relevant issues of monumental art preservation in religious buildings]. In: *Kulturolohichna dumka, Shchorichnyk naukovykh prats. K. Instytutu kulturolohii AMU*, № 1.Vol. 5, 332-337.
- Derzhavni budivelni normy Ukrainy A.2.2-14-2016, 2017, Sklad ta zmist naukovo-proektnoi dokumentatsii na restavratsiiu pamiatok arkhitektury ta mistobuduvannia (chynni vid 2017.07.01) [Building code of Ukraine]. Vydavnytctvo Minrehion, Kyiv.
- DOROFIENKO, I., 2010, Pro znachennia robit z restavratsii monumentalnoho mystetstva v pamiatkakh arkhitektury Ukrainy, vykonanykh fakhivtsiamy korporatsii «Ukrrestavratsiia» [On the importance of the restoration of monumental art in architectural monuments of Ukraine, carried out by the specialists of the «Ukrrestavratsiia» corporation]. In: *Pratsi Naukovo-doslidnoho instytutu pamiatkookhoronnykh doslidzhen: zb. nauk. pr. Derzhavnoi sluzhby z pytan natsionalnoi kulturnoi spadshchyny*, Naukovo-doslidnyi instytut pamiatkookhoronnykh doslidzhen, vyp. 5, Feniks, Kyiv, 332-337.
- HANULAK L., 2021, Badania konserwatorskie przyczynkiem do odkrycia renesansowej dekoracji ściennej we wnętrzu sali Reprezentacyjnej Kamienicy Królewskiej we Lwowie, in progress.
- HANULIAK, L., 2021, Z nadiieiu v maibutnie – Kafedra restavratsii tvoriv mystetstv stosovno vyklykiv v sferi okhorony kulturnoi spadshchyny [With hope for the future – the Department of Restoration of Works of Art regarding challenges in the field of cultural heritage protection]. In: *Istorychni ta aktualni aspekty metodolohii profesiinoi mystetskoï osvity v Ukraini: do 75-richchia z chasu zasnuvannia Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv: materialy nauk. - teoret. konf. m. Lviv, LNAM, Lviv*, 9-10.
- Kodeks Etyki Konserwatora-Restauratora Dzieł Sztuki (przyjęty przez Ogólnopolską Radę Konserwatorów Dzieł Sztuki ZPAP w din 2 lipca 2002 roku w Warszcurie), 2002, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, nr 3-4 (50 51).
- KOPRAL G., 2007, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Krakowskiej ASP- wczoraj, dziś i jutro, Sztuka konserwacji i restauracji, Cesure Brandi (1906-1988), jego mysl i debata o dziedzictwie, *Sztuka konserwacji-restauracji w Polsce*, Warszawa, 204-213.
- KOSAKOWSKI, E., 1998, Projektowanie konserwatorskie, *Drogi współczesnej konserwacji Aranżacja - Ekspozycja-rekonstrukcja, Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, IX część 2 (27-28 listopada 1998 r.), Kraków, 76-113.

- KOSAKOWSKI, E., 1999, Przekształcenia malowideł ściennych w procesie konserwacji i perspektywy ich projektowania, *Renowacje*. 1, 39-45.
- Lwów (Ukraina) – konserwacja kaplicy Krzyżanowskich na cmentarzu Łyczakowskim. <https://polonika.pl/programy/programy-strategiczne/ochrona/lwow-konserwacja-kaplicy-krzyzanowskich-na> (04.06.2022).
- Lwów (Ukraina) – prace konserwatorskie przy kaplicy Barczewskich na cmentarzu Łyczakowskim. URL: <https://polonika.pl/programy/programy-strategiczne/ochrona/lwow-ukraina-prace-konserwatorskie-przy> (04.06.2022).
- Mizhnarodna khartiia z okhorony ta restavratsii arkhitekturno-mistobudivnoi spadshchyny (Krakivska khartiia 2000 r.), chynna vid 2000.10.26 [*The Chapter of Cracow 2000 Principles for Conservation and Restoration of Built Heritage, 2000.*]. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/952_009#Text. (04.06.2022).
- Mizhnarodna khartiia z okhorony y restavratsii nerukhomykh pamiatok i vyznachnykh mist (Venetsianska khartiia), chynna vid 1964.05.31, 1997 [*The Venice Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites, 1997*]. In: *Ukraina v mizhnarodno-pravovykh vidnosynakh*, book 2, Pravova okhorona kulturnykh tsinnosti, Yurinkom, Kyiv. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text (04.06.2022).
- Nakaz Ministerstva kuljтуры Ukrainy «Pro zatverdzhennja Polozhennja pro Komisiju z atestaciji khudozhnykiv-restavratoriv Ukrainy» vid 8 kvitnja 1993 r. [Order of the Ministry of Culture of Ukraine «On approval of the Regulations on the Commission for certification of art restorers of Ukraine», April 8, 1993.], D.1, No 84.
- OSTASZEWSKA, M., 2000, Aranżacja - rekonstrukcja - ekspozycja. Próba uściślenia pojęć., *Drogi współczesnej konserwacji. Aranżacja - Ekspozycja - Rekonstrukcja. Studia i materiały Wydziału Konserwacji Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie*, T. IX, cz. 2, Kraków, 28-55.
- OSTASZEWSKA, M., 2002, Transfer malowidła ściennego w projektowaniu zabytkowego wnętrza, *Od badań do konserwacji, Materiały konferencyjne*, Wydawnictwo UMK, Toruń., 49-55.
- RISHNIAK, O., 2020, Restavratsiina diialnist v Ukraini v konteksti svitovykh pamiatkookhoronnykh tendentsii [Restoration activities in Ukraine in the context of global conservation trends]. In: *Shchorichnyi naukovi zhurnal «Khudozhnia kultura. Aktualni problemy»*, Vol. 16(2), 153–157.
- ROUBA, B.J., 2003, Proces ochrony dóbr kultury - pojęcia, terminologia, *Materiały z konferencji "Ars longa - vita brevis - tradycyjne i nowo czesne metody badania dzieł sztuki"*, pod red. J. Flika, Toruń, 349-379.
- ROUBA, B.J., 2008, Projektowanie konserwatorskie, *Ochrona Zabytków*, nr 1, 57-78.
- STEC M., 1994, Myślenie konserwatorskie, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol. 5, No 1-4 (16-18), 49-51.
- STEC M., 2000, Projektowanie jako podstawa optymalizacji nakładów i usprawnienia polityki konserwatorskiej, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol. 11, N 2(41), 57-60.
- STEC M., 2003, Projektowanie konserwatorskie — jako droga do lepszego porozumienia między konserwatorem a zlecniodawcą, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol 14, N. 3-4, 8-9.
- STEC M., 2007, Projektowanie konserwatorskie jako platforma porozumienia między konserwatorem a użytkownikiem, *Sztuka konserwacji i restauracji (The Art of Conservation and Restoration), materiały z Międzynarodowej Konferencji „Cesare Brandi (1906-1988), jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji-restauracji w Polsce*, Wilanów, 148-163.
- STEC M., 2008, Planowanie i projektowanie w konserwacji dzieł sztuki, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol. 19, No 1-4 (72-75), 14-16.

SZMELTER, I., 2000, Strategia, Strategia decyzyjna i projektowanie konserwatorskie na tle przeglądu teorii i doktryn konserwatorskich, *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Vol. 11, No 2(41), 61-63.

TSYTOVYCH, V., 2020, Restavratsiia stankovoho zhyvopysu v Ukraini v svitli atestatsii khudozhnykiv-restavratoriv 2019 r. [Conservation of easel painting in Ukraine in light of 2019 certification of art restorers 2019]. In: *Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhennia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti. Materialy V Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii (24–25 veresnia 2020 r., Kyiv)*, Feniks, Kyiv, 293-297.

Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. URL: <https://wk.asp.krakow.pl/o-wydziale/historia> (04.06.2022)

Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. URL: <https://wk.asp.krakow.pl/struktura-organizacyjna/katedra-konserwacji-i-restauracji-malowidel-sciennych/pracownia-projektowania-konserwatorskiego> (04.06.2022)

Сучасний підхід до процесу охорони матеріальної культурної спадщини України в контексті вибраних прикладів європейського досвіду

Пам'ятки культури – спадщина, що визначає та будує нашу ідентичність. Охорона цього спадку є нашою спільною відповідальністю. Важливим є спосіб підходу до пам'яток та їх відповідна охорона та реставрація. Ця стаття є спробою осмислення механізмів, що служать належній підготовці об'єктів до реставраційних робіт. Обговорюються тенденції та приклади країн, які стикалися з подібними труднощами в охороні культурної спадщини, з якими ми стикаємося в Україні. Показує новий цілісний підхід до дослідження та збереження пам'ятки, що має назву «реставраційне проектування». Визначено роль художника-реставратора як міждисциплінарного спеціаліста, який може бути сполучною ланкою між представниками різних дисциплін науки та мистецтва в галузі реставрації. Цей новий підхід до охорони та збереження пам'яток, який вже багато років існує в Західній Європі, також застосовувався та обговорювався на конкретних прикладах проєктів реставрації у Західній Україні. Визначено, що така модель безумовно покращує загальний підхід до підготовчого процесу, а також виконання робіт, пов'язаних з охороною матеріальної спадщини. Підвищення ролі реставратора творів мистецтва добре вписується в цю схему. Реставратор стає гарантом належного цілісного підходу до пам'ятки, її історичних та мистецьких цінностей. Перевірені моделі з інших країн можуть стати основою для подальшого обговорення майбутнього реставрації в Україні.

Ключові слова: реставрація, охорона культурної спадщини, реставраційне проектування, реставраційна документація, реставраційна етика

Lesia Hanuliak, PhD student, Lviv National Academy of Art

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0343-9492>

Лєся Гануляк, аспірантка, Львівська національна академія мистецтв

THE IDEAS ABOUT OTTOMANS IN ITALY DURING THE 15TH AND 16TH CENTURIES: THE STUDY THROUGH TEXTILES

Kateryna Hotsalo

Уявлення про османів в Італії в XV-XVI століттях: дослідження крізь текстиль

Катерина Гоцало

Стаття є спробою доповнити знання про уявлення італійцями османів протягом XV та XVI століть, використовуючи збережені тканини обох культур, згадки про текстиль в писемних та візуальних джерелах.

Сучасні технологічні методи дослідження давнього текстилю дають змогу уточнити його атрибутивні дані, що в свою чергу, сприяє більш певним висновкам щодо мистецьких запозичень в царині оздоблення. В такий спосіб, наприклад, з'ясувалося, що дві тканини з колекції Музею Ханенків, які вважалися італійськими, є роботою османських майстрів. Якщо за будовою італійський та османський текстиль досліджуваного періоду досить різний, візуально – він навпаки часто є майже однаковим. Незважаючи на те, що торгівля османськими тканинами не була значно поширеною в Італії XV–XVI століть, італійські рисувальники та ткачі усе ж активно імітували текстильну продукцію Близького Сходу.

Писемні джерела, особливо листи та інвентарні документи, також наповнені згадками османських тканин та виробів «в турецькому стилі». Так як автентичного текстилю із Західної Азії в ті часи було небагато у світському просторі італійських міст, вірогідно, містяни могли асоціювати із османською культурою певні види тканин місцевого виробництва, що виглядали як «турецькі». Кількість та особливості їхнього опису у писемних джерелах наштовхують на думку про колосальну зацікавленість італійцями османською культурою, «обережну увагу» до зростаючої Османської імперії та визнання її домінування над багатьма народами Азії. Усе це відбувалося усупереч перманентним війнам між Венеційською республікою та османами. Вхідження у італійську моду тканин «на турецький лад» було блискавичним. Однак у місцевих писемних джерелах всіляко підкреслювалася давність традиції використання турецьких «модних прийомів» італійцями, що могло мати на меті укорінення уявлень про спорідненість культур.

Ключові слова: давній текстиль, Османська імперія, Італія, орнамент, Книга костюмів.

Introduction

After Russia's open invasion of Ukraine on February 24, 2022, it is difficult even to think of the possibility of some kind of reconciliation with the aggressor. According to the results of a poll conducted by the Sociological Group "Rating" on 6 April, 2022, 64% of Ukrainians believe that restoring friendly relations between Ukrainians and Russians is impossible at all. At the same time,

22% suppose that it could happen in 20–30 years. Other 10% believe that the reconciliation is possible in 15 years (Romanenko 2022). For objective reasons, the reality of the early modern times was completely different. Despite constant military conflicts during the 15th and 16th centuries, Italian trade with the Ottomans, and thus close cultural communication, continued (Mack 2002, p. 23). Anxiety was in the air. But what else did Italian city dwellers feel about the foreign threat?

Thanks to diversity of contemporary studies, the classic concept of the Renaissance culture is gradually complemented with many aspects which demonstrate the richness and versatility of outlook, typical for the Italian citizens of that time. Not only was an outlook aimed at rethinking the past, but also at expanding ideas about the world as such, about its inhabitants and the difference between cultures. Studying perception of Ottomans by Italians in this context is particularly intriguing¹.

Throughout the 15th and 16th centuries, textiles were an integral part of trade between the Ottoman Empire and the Italian cities such as Venice and Florence² (Garett & Reeves 2018, p. 157). Based on this fact, it is textiles, as well as related references in written and visual sources, that serve as a means of information about the various contexts of interaction between the mentioned cultures. Fabrics also took part in the processes of forming the ideas of Italians about Ottomans, and vice versa. Textile as a material has only recently begun to be considered by researchers in this way. This subject is especially intriguing in the context of contemporary decolonization processes, which are being undertaken in the museological environment and not only (Weber 2016, p. 5).

A conspicuous effect of West Asian tradition on Italian art during 1300–1600th studied an independent scholar – Mack Rosamond. In the book “Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian art, 1300–1600” she reveals peculiarities of interconnection between Islamic and Italian arts in details, putting the accent on the decorative arts, such as luxurious textiles (Mack 2000). The work includes the look on peculiarities of the trade processes through art as an informative source.

The similar thematic has another publication “Venice and the Islamic World, 828-1797” (Carboni 2007). The exhibition catalogue explores Venice as the “bazaar” and the way in which it absorbed ideas, knowledge, cultural and scientific achievements of the Islamic world. Not only were essays of the book created by the scholars, but also by the conservators which brought an academic theory closer to interaction with real textile objects.

Talking about researches, concentrated on investigating concrete textile samples, one of most thorough is the book created by the group of authors – “Ipek: The Crescent & The Rose: Imperial Ottoman Silks and Velvets” (Raby (Ed.) 2002). It is exclusively devoted to Turkish silks. However, it also studies mutual borrowings in textile design by manufacturers of the Ottoman Empire and Italy and analyzes the difference in structure of different silks from both areas. This is helpful to attribute pieces of preserved textiles.

The purpose of the current research is to answer the main question: how can the aforementioned role of textile be useful in the researching idea of Italians about “the East” between the 15th and the 16th centuries? By using “traditional” types of sources, we have no other choice but to focus rather on the perceptions of the elite than on the general population. However, by looking on textiles, we can examine the spread of certain concepts in society in

¹ It should be clarified straightaway that because of the expansion of the Ottoman Empire, the word “Turk” was used in Italy not for designation of a specific ethnicity, but served as synonymous with Ottoman Muslims in general perception (Denton, 2015, p. 8–9). Just to avoid frequent repetition, in the article we will use both words equally (Turks and Ottomans).

² Florence and Venice were the main players and competitors in the Mediterranean trade, buying mostly raw silk and selling finished luxurious fabrics (Michienzi 2019, p. 55).

principle, at least through those elite items that were in the field of view of the average city dwellers.

At the very beginning, it is important to note that Italian historical sources of various types have critical differences in the information they provide about Ottoman textiles. These differences are the subject of my study. In the current research I use namely Venetian and Florentine historical sources – written and visual.

Italian or Ottoman? Antique textile pieces from the Khanenko Museum

To gain the purpose of the research, I want to start with the consideration of textiles which reflect the strong interactions between Ottoman and Italian cultures during the period under the study. The Khanenko Museum in Kyiv preserves a valuable collection of the world art, which includes antique textiles. A significant part of them was bought by Bohdan and Varvara Khanenko – the founders of the museum (The Khanenko Museum Archives. Aids 1. File 2. 14., p. 14).

It is intriguing to look at an interpretation and presentation of the collection by Bogdan and Varvara Khanenko at the end of the 19th century, when they were still living in their mansion. In accordance with the European fashion of the second half of the 19th century, they decorated the rooms in the architectural style of historicism, that means in imitation and combination of various historical styles (O'Hear 1993, p. 128).

Taking a closer look at one of the largest halls of the Khanenkos' mansion, one can notice some similarities of its architectural elements with a medieval castle. However, this «castle» is filled with a wide range of art objects, including textiles, created in different parts of the world

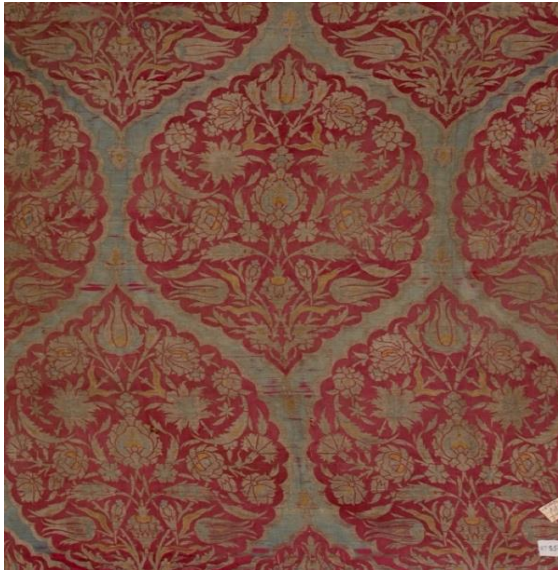


Fig. 1. The interior of the Khanenko house. Late 19th century.

during the time, which coincide with the Middle Ages and early modern period in Europe.

As erudite collectors, the Khanenkos may have wanted to demonstrate the coexistence of different cultural traditions and their interaction. In fact, Bohdan and Varvara were probably aware of the availability of certain stereotypes in the classification of objects according to place and time. Thus, they could have emphasized on the equivalence of different artistic

and cultural practices, presenting quite different artworks in a single space. Such display may also have had other reasons. It could have imitated a vision of the world of a medieval person, for whom all kinds of imported objects were one of the main sources of knowledge about the surrounding world.



*Fig. 2. Velvet fragment
The Ottoman Empire (?)
15th–16th centuries
The Khanenko Museum collection
Inv. № 41 TK.*



*Fig. 3. Silk fragment
The Ottoman Empire (?)
Late 16th century
The Khanenko Museum collection
Inv. № 257 TK.*

While displaying the artworks in such a way, Bogdan and Varvara Khanenko were also driven by their profound knowledge of intercultural exchanges of previous eras. However, during their time, this knowledge was formed mainly due to the observation and classification of the visual characteristics of artworks. Obviously, Bogdan and Varvara Khanenko, as well as other collectors and art connoisseurs of their time, occasionally had misconceptions about place and time of origin of collected artworks. This statement is especially true for textiles, which were one of the main materials of trade during the Middle Ages and early modern times. Fabrics "absorbed" and transmitted the experience of artists, weavers, and, in general, peoples around the world. Such circumstances complicate greatly the attribution of ancient textiles.

Nonetheless, over the last century, the scientists have developed different methods of the technical expertise of textiles¹. For instance, a careful study of the structure of the textile samples can sometimes allow to determine where they were made – in the Ottoman Empire, or in Italy. The fact is that between the 15th and 16th centuries Italian silks were highly respected in the Ottoman Empire and influenced significantly Turkish textile production (Phillips 2021, p. 155). The characteristic features of Ottoman art in turn were inherited and modified by Italian weavers and artists. Even if Turkish and Italian textiles of the specific time may be visually similar (regarding their patterns etc.), their structure usually differs (Peter, 2020, p. 168). This helps to clarify the attribution of several textile pieces from the Khanenko Museum's collection as well.

One of them, as we know from the inventory data, was bought by the Khanenko family as an 18th-century venetian velvet (Inv. № 41 TK). However, it has all characteristics of ottoman textiles, which were woven in a single structure for many years. For instance, the main warp of the fabric is Z-twisted silk, while the pile warp has no apparent twist. The structure of the fabric is a 4/1 satin weave foundation, with every third warp binding wefts in a ¼ S-twill order (Peter, 2020, p. 173). The "gold" weft is a metal foil wrapped in S-direction around an S-twist yellow silk core thread. (Carboni, 2020, p. 195). To conclude, these and other technical characteristics indicate that the textile was most likely made in one of the Ottoman workshops between the 15th and 16th

¹ One of the first researcher in the field was Donald King (1920–1998), who was an expert in technical expertise of both – Asian and European textiles.

centuries. Such items were the attempt of Turkish weavers to imitate imported Italian silks (Garett & Reeves, 2018, p. 157).

Another textile fragment was transmitted to the Khanenko Museum in 1955 as an example of Italian silk, made between the 17th and 18th centuries (Inv. № 257 TK). Nevertheless, its peculiarities also indicate that the textile originates from the Ottoman Empire.

The structure of it is known as a lampas, a particular combination of two weaves – in this case a 4/1 satin weave and 1/3 twill weave. The front of the fabric is characterized by two contrasting surfaces, one formed by the warp floats of the satin weave and the other by the weft



Fig. 4.

Cesare Vecellio

(c. 1521 – c. 1601)

"Clothing, Ancient and Modern, of
Various Parts of the World"
The image of the Turk.

floats of the twill wave. These and other characteristics indicate, that this piece of a delicate silk was manufactured in Bursa or Istanbul at the end of the 16th century (Raby (ed.) 2002, p. 217). This example proves once again that no object in today's museums exists without a migration process – each embodying transregional links and exchanges (Weber 2016, p. 5).

Since the middle of the 20th century the technical expertise of textiles has been turning into a separate and solid field. Why are we so desperate to determine accurately the place and the time in which preserved textile pieces were made? Because this acquired knowledge gives us not only the opportunity to look at fabrics as unique artworks, but also the opportunity to confirm or refute, develop and supplement theories of broader scientific interest.

Now, thanks to a technical expertise of the textiles mentioned above, our assumption is proven – Italian masters borrowed the visual characteristics of Ottoman fabrics, in most cases copying them very accurately. In other cases, they copied the construction of decorative compositions, transforming their elements in accordance with local tradition. Interactions in the field of copying and borrowing decor are obvious. Even leaving the local fabric structure, a craftsmen copied the "fashionable" foreign decor – the Italians borrowed the Turkish one, and vice versa.

Ottoman fabrics in Italian written sources

While Italian written sources are filled with detailed descriptions of Ottoman textiles and demonstrate the ability of authors to distinguish them from others, visual sources, on the contrary, most often shows Turks in the Italian fabrics. Firstly, let us look through the abundance of mentions of Ottoman textiles in written sources. There are two main types of describing fabrics, connected to an Ottoman tradition by Italians – "Turkish" (turcheschi) and "in Turkish style" (alla turchesca).

For instance, the letter describing the journey and entrance in Pisa of grand duke Ferdinando I de' Medici, mentions different types of textiles, used by the court and its servants. Some of the court participants were clothed in costly velvets of different colors, others – in Turkish-style textiles (vestiti del medesimo drappo pagonazzo alla turchesca) (ASF, MP, f. 60, v. 6377, Doc ID 23668). Thus, it can be assumed that fabrics in Turkish style, in opinion of a man who wrote this,

were visually somewhat different from others. Most likely, as a distinctive feature for identification of the textile could have served its ornament: other fabrics, according to their description, were monochromatic.

Both options for describing fabrics ("Turkish" or "in Turkish style") are also presented in inventory documents. As an example, the inventory of 1553, dedicated to Cosimo I de' Medici's housing, located in the Palazzo della Signoria, has the description of items made in Turkish style, such as a belt (*Uno cinto alla turchesca di seta rossa et d' altri colori*) (Conti 1893, p. 192). In the same document, the authors describe Turkish fabrics (*6 panni di quoto rosso turcheschi*), probably knowing about their exact place of origin (Conti 1893, p. 123). Otherwise, they could have determined the place of origin of textiles due to their visual characteristics.

These examples could lead to the conclusion that Italians were able to distinguish textiles of Ottoman origin from Ottoman-style fabrics: this idea is being followed by some researchers¹. However, despite the frequent references of Ottoman textiles in written sources, according to the latest research, in fact, such textiles were not common for the daily life of Italian cities, during the period under study. While Italian silks were considered incredibly valuable in the Ottoman Empire, Turkish textiles probably had no such value in Italy, where locally produced products dominated. In the most cases Ottoman textiles were used in Italy in the forms of clerical vestments but not in secular spaces (Carboni 2007, p. 186). Moreover, many Italian cities implemented a policy of protectionism during the researched period (Raby (ed.) 2002, p. 186). Does the absence of such fabrics in large quantities in Italian cities mean a lack of interest in Turkish culture as such? Obviously not, quite to the contrary.

If authentic Ottoman fabrics were a rare sight in Italian cities, it is likely that both designations ("Turkish" and "in Turkish style") were used to describe fabrics that looked like Ottomans and evoked ideas about this culture. As I can suppose, even if it was impossible to observe actual Turkish silks frequently, authors of written documents constantly associated similar products of any other origin with them. As we have seen before, local manufactures also fascinated by copying West Asian fabrics.

To further develop the idea outlined above, I suggest referring to the book "*Dehgli habiti*" (which contains 420 illustrations of costumes) (Vecellio 1590). Describing dress of different peoples, Cesare Vecellio – a Venetian publisher of the second half of the 16th century – periodically uses the phrase "in Turkish style". Occasionally, he also focuses attention on Turkish origin of certain fabrics or fashion trends. Emphasizing the spread of Turkish fashion trends among Asians, Italian authors, to some extent, separated inhabitants of the Ottoman Empire, demonstrating in some way the superiority of Turks over other Asians, which in this case embodies in the form of fashion.

For instance, according to Vecellio's "*Costume book*", Asians are used to wear Turkish-style clothing (*alla turchesca*) (Vecellio 1590, p. 371). In addition, in Armenia, as writes Vecellio, people are accustomed to wear shoes which look like Turkish ones (*portano scarpe ferrate come i Turchi*) (Vecellio 1590, p. 377).

Description by the author of the Ottomans themselves, also deserves attention. According to the "*Dehgli habiti*", wearing turbans is a distinctive feature of "Turks", especially wealthy ones (Vecellio 1590, p. 295). Besides, on the book engravings the wealthy Turks almost always are depicted in ornamented textiles (Vecellio 1590, p. 297). Such an embodiment of the wealth on the pictures of a European author could be associated with widespread traditions and customs of

¹ In the article of Karellas H. is underlined: "Walking down the street, Italians could distinguish between basic Italian textiles and Middle Eastern ones, and the latter evoked a sense of respect and admiration of the wearer" (Karellas 2011, p. 26).

European cities themselves, formed according to peculiarities of the Sumptuary laws¹. Only Turkish servants, also depicted in turbans, are presented in plain clothes, without embellishment (Vecellio 1590, p. 305).

This phenomenon lies somewhere in the field of a concept of the period eye, proposed by the art historian Michael Baxandall (1933–2008)². In connection with it, Italians could have perceived and contextualized the Ottoman fabrics through the lens of their own daily experience, as also Vecellio was doing. His costume book, thus, could be the key to understanding perception of Turks by Italians, as researchers have defined (Semple 2019, p. 16). It seems to me that it demonstrates curiosity and interest in the culture of the growing Ottoman Empire rather than fear or a strong rejection of it.

Textiles and perception of Ottomans and the Ottoman Empire

In the opinion of some researchers, after the fall of Constantinople in 1453 and by the end of the 15th century, a negative perception of all Muslims as the «new barbarians» spread among Italian intellectuals. The events of that time, due to this point of view, also marked the beginning of the formation of the modern division into “East” and “West”, with a certain negative connotation of the former (Denton 2015, p. 2).

However, as mentioned previously, during the 15th and 16th centuries the ideas about Turks were very complex and often indistinct in the eyes of Italians of various cities. This circumstance often contributes to conflicting conclusions in different areas and contexts of modern studies, which can only confirm a wide range of interactions between Turks and Italians during the researched period. Thus, mentions of Turkish textiles in different types of written and visual sources enrich the concept, which highlights the prevalence of interest and attentiveness to Ottoman culture among Italians, and last but not least, comprehension and inclusion of its features into local cultural tradition.

Quite often Italians could identify the belonging of textiles to the Ottoman-style visual tradition. The phrase “in Turkish style” in this case embodies the process of spreading among Italians not only the use of Turkish products exclusively, but interaction and opened dialog with the concepts of Turkish culture as such.

According to a number of researchers, since the end of the 13th century, Asian influences began to penetrate especially actively into Italy. In order to protect themselves from alien cultures, Italians turned to their native past, to the great culture of Latin antiquity. Thus, according to scientists, this Asian influence became one of the reasons for the formation of those distinctive features of culture with which we now associate the phenomenon of the Italian Renaissance (Bitsili 1996, p. 26). It's hard to disagree with this theory. However, in order to determine the



Fig. 5.

Cesare Vecellio

(c. 1521 – c. 1601)

“Clothing, Ancient and Modern, of Various Parts of the World”

The image of the Turks

¹ More about sumptuary law in Italy in: Facelle, E. F., 2009, Down to the last stitch: sumptuary law and conspicuous in Renaissance Italy. Bachelor thesis. Wesleyan University.

² “But each of us has had different experience, and so each of us has slightly different knowledge and skills of interpretation” (Baxandall 1998, p. 29).

boundaries and peculiarities of one's own culture, it was probably necessary to find and accept not only what is different, but also what is common with one's neighbors.



Fig. 6.

Cesare Vecellio

(c. 1521 – c. 1601)

"Clothing, Ancient and Modern, of Various Parts of the World"

The image of Italian women.

The absence of a clear and formed stereotype about confrontation between East and West, Islam and Christianity in the eyes of Italians during the researched times becomes visible also in other philosophical doctrines and texts. Thus, according to practice of the Florentine politician Niccolo Machiavelli, wearing clothes in Asian style contributed to his mental activity. For him, it strengthened the sense of mystical connection with the past times and epochs. From this example, it can be assumed that Italian intellectuals considered the Asian cultural tradition as a potential heir to a common ancient heritage (Ruvoldt 2006, p. 643–644). Moreover, despite the gradual development of the idea of Turks as new barbarians, the concept of their possible origin from the Trojans, not the Scythians, remained widespread in the 15th and 16th centuries (Denton 2015, p. 8).

The idea of a certain commonality of cultures was traced not only in theoretical discourse, but also in practice. During the researched period Turkish fabrics and carpets were used not only in secular but also in religious spaces throughout Italy. Most likely, Italians were acquainted with the original purpose of such textiles (for instance, carpets): in inventory documents these items were often mentioned as «Muslim» (Mack 1997, p. 62). However, their

presence in Christian cult buildings could hint not only at territorial origin of Christian religion, but also at a certain unity in origin of Ottoman and Italian cultures. Of course, the basis of this concept could have been not so much cultural as commercial interest – the need to maintain adequate relationships for survival and interaction of the economics of both cultures (Devi 2009, p. 46).

It is interesting to note, that some researches (such as Dr. Robert H. Schwoebe) even have made the comparison of interconnection between the Ottoman Turks and Renaissance Europeans with the Cold War. They have observed that in both cases the interaction in the field of culture was caused by the need for cooperation in economic and politic spheres (Denton 2015, p. 16). The need for commercial interaction, therefore, to some extent reduced the vision of cultural differences.

In this context, an intriguing case is the depiction of appearance of a wealthy Italian woman in the «Costume book» by Cesare Vecellio. According to the author, wearing a turban «in Turkish style» was considered a fashionable trick among Italians long before the 16th century (portavano in testa, a modo de Turchi, quell Turbane molto variator di colori) (Vecellio 1590, p. 61). The description could indicate a desire to demonstrate the antiquity of the connection between the two cultures as well as between their economics.



Fig. 7.
Circle of Gentile Bellini (?)
Portrait of Sultan Mehmet II
with a Young Man (fragment)
A young man, depicted in
ornamented Italian (?) cloth
c. 1500
Purchased at Christie's London
by the Municipality of Istanbul.

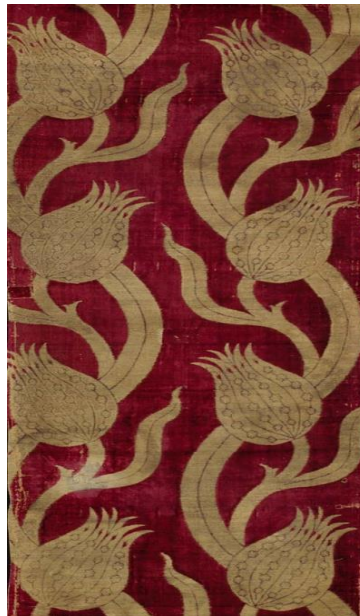


Fig. 8. Textile fragment
Turkey. Second half of the
16th century. Museum of
Fine Arts, Boston.



Fig. 9. Textile fragment
Venice, Italy. Second half of
the 15th century. The
Khanenko Museum, Kyiv
Inv. № 32 TK.

Ottoman textiles in Italian paintings?

Researching the written and visual sources of this topic, one can notice some dissonance between them. While Italian written sources are filled with the detailed descriptions of fabrics “in Turkish style” and “Turkish”, the Italian visual sources, on the contrary, most often shows Ottomans in the local fabrics. Indeed, the most common exceptions are those cases when an artist personally observed the real Ottoman textiles: around 1474 the venetian painter Gentile Bellini, invited by Sultan Mehmed II to Istanbul, painted a scribe in an elegant Ottoman brocaded-velvet caftan (Peter 2020, p. 170).

In other cases, Italians most often depicted Turks in very expensive local fabrics – different types of brocaded velvets and other silk garments. Very often such cloth was embellished with golden patterns. The “dressing” of Turks in such prestigious fabrics in painting emphasizes the high status of the neighbors in the eyes of Italians. This trick also indicates the understanding by them of a single source for the development of similar textile patterns, characteristic of both Ottoman and Italian art. Probably, it was precisely such fabrics with different variations of rich ornaments that Italians could occasionally have called “Turkish” or “in the Turkish style”.

Transformation of textile patterns as an embodiment of worldview

Even though Italian and Ottoman textiles of the underlined time have much in common, their details often differ. Interestingly, while the floral elements dominate in the Turkish textile ornaments, such motifs can often be replaced by the image of fruits in the similar European fabrics.

As early as the second half of the nineteenth century, an Austrian aesthetician, Alois Riegl (1858–1905), made the suggestion that the features of the materials and techniques that influenced the artistic process throughout the history were not decisive. Riegl insisted on the existence of something superior – an elusive artistic thinking (Riegl 1992, p. 7). According to Riegl, during a creative act, the symbolic meaning of the ornament usually became secondary for an artist (Binstock 2004, pp. 14–21).

A little bit later, an art historian Fritz Saxl (1890–1948) suggested that images-constants, moving between cultures, eras and mediums, constitute the foundation of European culture and the study of their "trajectories" – a necessary condition for orientation in its space (Honour & Fleming 1970, pp. 25–26).

Although I believe that "kunstwollen" was a major engine for the developing decorative arts, images-constants probably were more sensitive to the symbolic meanings that existed in a particular culture and were often transformed in connection with them. This process could often be unconscious from the point of view of a particular artist.

In accordance with the subject of my current investigation and in connection with the previous theories of this well-known historians, I can only dare to make an assumption and add to the above. Even if both ornamental traditions of the researched period (Ottoman and Italian), have a common origin mainly in the form of the ancient patterns, their transformation and adaptation still took place under the influence of the local peculiarities of worldview.

As most researchers believe, due to the extreme living conditions in the arid areas of Western Asia, it comes as no surprise that oases and irrigated gardens have a very special status in the Muslim religion (Roche 2015, p. 1). Increased attention to the garden forms was embodied mainly in the use of floral elements in patterns, including textile decoration (Ghasemzadeh et al. 2013, p. 73). In the same way, the importance and predominance of fruit symbolism in worldview of Christianity, could have led to the dominance of their forms in a part of textile ornaments. Of course, both fruits and flowers are important and symbolic in both cultures, however, here we just mean only a certain predominance of some forms over others in certain patterns.

A group of ornaments based on combining the shapes of different fruits and other modified plants, even received a generalized name – "the pomegranate ornament" – created by the 19th-century researches (Fanelli 1994, p. 193). However, the vast majority of the 15th and 16th-centuries Italian written sources contain a very general description of embellishments and patterns, presented on textiles. In the inventories and other types of documents the educated Italians gave no special attention to the ornaments of fabrics, despite a detailed description of their other characteristics. The creators of the written documents almost always mention the presence of patterns on textiles (Hotsalo 2019, p. 31). Notwithstanding, the symbolism of ornament as such, obviously, did not interest them. At the same time, there are some exceptions to the rule.

The inventory description of the Cosimo I de' Medici's housing in the Palazzo della Signoria mentions a costly fabric, decorated with the pattern in the form of golden fruits (*Un paramento di raso...col fregio da capo in pomi d'oro*) (Conti 1893, p. 46). Based on this example, it could be suggested that in case when it was necessary to describe textile in detail, some Italian citizens could subconsciously see a hint of fruit in elements of its pattern. The words "from gold" (d'oro) in the mentioned description could relate to the woven technique and used materials as well as to the symbolic meaning of the image: the "golden fruit" (pomi d'oro) – in such a way Italians also were used to name the various types of fruits, which were associated with different symbolism (of beauty, love, pleasure, postulates of faith), during the researched period (Fiorani, 1989, p. 66). "Pomi d'oro" could also have been a description of the coat of arms of the Medici family or its elements reproduced on the fabric. The researchers suggest that it is the golden fruit, or rather – oranges, presented on the Medici's coat of arms (Tacconi 2005, p. 187).

In Florentine letters of the 16th century, the word "pomus" is most often used as a generalized designation for fruits. For example, Johanna of Austria, Grand Duchess of Tuscany (1547–1578), in the letter from 1578, also admires the variety of fruits sent to her, identifying them with the word "pomi": "I like to consider the variety of those fruits" (mio piacere in riguardare la varieta di quei pomi...) (ASF, MP, f. 170, v. 5926, Doc ID 3627).

We can admit that most often Italians perceived the textile patterns holistically, as a luxurious embellishment, not splitting them into components, in pursuit to reveal some assumed symbolic meanings. Nevertheless, the exceptions to this rule indicate that sometimes Italians, in some written documents (for instance, in inventories), were forced to describe decoration of fabric. In such cases, in connection with the peculiarities of the local sociocultural system, they, maybe even unconsciously, could have recognized the forms similar to fruits in elements of textile ornaments. And local designers and weavers depicted exactly them in fancy patterns.

Conclusions

As I have demonstrated, by means of the fabrics from the Khanenko Museum collection, the simultaneous study of preserved fragile textiles, as well as written and visual sources associated with them, allows to enrich our knowledge about the perception of some cultures by others.

Of course, the interaction between Turks and Italians in the 15th and 16th centuries was multifaceted and complex. However, such an important item of trade, daily use and rituals as textile sheds light on an aspect of a genuine Italian interest in Ottoman culture. "Turkish" or "Turkish-style" were what Italians called a great variety of textile products. Despite the difference in the worldview of Italians and Turks, more practical tasks encouraged them to look for common ground. And this search became not only formal – a deep interest and integration of Ottoman elements in daily life of Italian cities is evident. It is possible, that some caution can be observed in the manifestations of this interest, but so far not a negative perception of the Turks. What rightfully belongs to the Italian tradition (for example, luxurious patterned fabrics) was instead often interpreted by Italians as something that can also be related to the Ottoman one.

If, however, we take a closer look at these patterned fabrics, we would notice, that among similar items of Ottoman and Italian production there are some differences, formed in accordance to peculiarities of their local worldview. In future research, a more thorough study of the modification in specific elements of textile patterns by the considered cultures, seems to be promising. Such developments will continue to test and develop the theory, we proposed (displaying in ornamental elements the features of the worldview through their transformation). In subsequent studies, it may also be prospective to investigate it vice versa – Turks' idea of Italians through textile, especially since there were a lot of fabrics of Italian origin in the Ottoman Empire.

Список джерел та літератури

- БИЦИЛЛИ, М., 1996, *Место Ренессанса в истории культуры*. Санкт-Петербург: Мифрил.
 ВАРБУРГ, А., 2008, *Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии Возрождения античности*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
 ВІНОГРАДОВА, В., ред., 2009, *Спогади колекціонера*. Київ: Дзеркало світу.
 Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Оп. 1. Спр. 2. Од. зб. 14.
 Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 60, v. 6377, Doc ID 23668.

- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 170, v. 5926, Doc ID 3627.
- BAXANDALL, M., 1998, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press.
- BEYER, V., 2018, *Beyond the Museum Walls. Questioning the Cultural Delimitation of "Islamic Art" by Pointing to the Entanglement of Collections*. In: V. Beyer, I. Dolezalek & S. Vassilopoulou, ed. *Objects in transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum für Islamische Kunst in Berlin*. Berlin: Edward Street, 13–24.
- BINSTOCK, B., 2004, *Alois Riegl, monumental ruin. Why we still need to read Historical grammar of the visual arts*. In: *Historical grammar of the visual arts*. New-York: Zone books, 11–37.
- CARBONI, S., 2007, *Venice and the Islamic World, 828-1797*. New Haven: Yale University Press.
- CONTI, C., 1893, *La Prima Reggia di Cosimo I de' Medici*. Firenze: Giuseppe Pellas Editore.
- DENTON, B., 2015, The Medieval Canon and the Renaissance Image of the Turk: A Brief Historiography of Pre-Modern European Conceptions of the Muslim World, *Madison Historical Review*, 12, 1–17.
- DEVI, R., 2009, *Glass Bridges: Cross-Cultural Exchange between Florence and the Ottoman Empire* (Master's Thesis). Edinburgh: University of Edinburgh.
- FANELLI, R., 1994, The Pomegranate Pattern in Italian Renaissance Textiles: Origins and Influence, *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 193–204.
- FONTANA, M., 1995, *The influence of Islamic art in Italy*, *Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"*, 296–319.
- GALDY, M. & LA FRANCE, R., 2012, Golden chambers for Eleonora of Toledo: duchess and collector in Palazzo Vecchio. In: S. Bracken, ed. *Women patrons and collectors*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 1–35.
- GARETT, R. & REEVES, M., 2018, *Late Medieval and Renaissance textiles*. London: Sam Fogg.
- GHASEMZADEH, B., FATHEBAGHALI, A., & TARVIRDINASSAB, A., 2013, Symbols and signs in Islamic Architecture, *European review of Artistic Studies*, 4 (2), 62–78.
- HONOUR, H. & FLEMING, G. (ed.), 1970, *A selection of lectures by Fritz Saxl*. Harmondsworth: Penguin books.
- HOTSALO, K., 2020, "Recognizable" textiles in daily practices of the 16th-century Florence, *Text and image: essential problems in art history*, 2(8), 2–35. DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2020.1.02>
- KARELLAS, H., 2011, Images of the East in Renaissance art, *Corpus ID: 91181278*, 21–30.
- MACK, R., 2002, *Bazaar to piazza: Islamic Trade and Italian art, 1300–1600*. California: University of California Press.
- MICHLENZY, I., 2019, The Silk Market in Bursa around 1500 as it Appears in the Florentine Business Archives, *Peeters Publisher*, 53–89.
- O'HEAR, A., 1993, Historicism and Architectural Knowledge, *Philosophy*, 68 (264), 127–144.
- PETER, M., 2020, *Velvets of the fifteenth century*. Bern: Abegg-Stiftung.
- PHILLIPS, A., 2021, *Ottoman textiles between the Mediterranean and the Indian Ocean*. Oakland: University of California Press.
- RABY, J. (ed.), 2002, *Ipek: The Crescent & The Rose: Imperial Ottoman Silks and Velvets*. London: Azimuth Editions.
- RIEGL, A., 1992, *Problems of style: foundations for a history of ornament*. Princeton, Princeton University Press.
- ROCHE, S., 2015, Islamic Garden, Keeping it Green, *An Open Space Strategy for Fingal*, 1–2.
- SEMPLE, R., 2019, *Interpreting Otherness: Picturing the Turk in Tintoretto's Venice (Candidate's thesis)*. Ottawa: Carleton University.

- TACCONI, M., 2005, *Cathedral and civic ritual in Late Medieval and Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROMANENKO, V., 2022, More and more Ukrainians consider reconciliation with the Russians impossible – apoll, *Ukraïnska Pravda*. [Online]. Available from: <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2022/04/8/7338068/>. [Accessed: 3th May 2022].
- VECELLIO, C., 1590, *De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo*. Venice: Presso damian Zenaro.
- WEBER, S., 2018, *Preface*. In: V. Beyer, I. Dolezalek & S. Vassilopoullou, ed. *Objects in transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum fur Islamische kunst in Berlin*. Berlin: Edward Street, 5–7.

References

- The Khanenko Museum Archives. Aids 1. File 2. 14.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 60, v. 6377, Doc ID 23668.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 170, v. 5926, Doc ID 3627.
- BAXANDALL, M., 1998, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press.
- BEYER, V., 2018, *Beyond the Museum Walls. Questioning the Cultural Delimitation of “Islamic Art” by Pointing to the Entanglement of Collections*. In: V. Beyer, I. Dolezalek & S. Vassilopoullou, ed. *Objects in transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum fur Islamische kunst in Berlin*. Berlin: Edward Street, 13–24.
- BINSTOCK, B., 2004, *Alois Riegl, monumental ruin. Why we still need to read Historical grammar of the visual arts*. In: *Historical grammar of the visual arts*. New-York: Zone books, 11–37.
- BYTSYLLYB, M., 1996, *Mesto Renessansa v ystorry kultury*. Sankt-Peterburh: Myfryl.
- CARBONI, S., 2007, *Venice and the Islamic World, 828-1797*. New Haeven: Yale University Press.
- CONTI, C., 1893, *La Prima Reggia di Cosimo I de Medici*. Firenze: Giuseppe Pellas Editore.
- DENTON, B., 2015, The Medieval Canon and the Renaissance Image of the Turk: A Brief Historiography of Pre-Modern European Conceptions of the Muslim World, *Madison Historical Review*, 12, 1–17.
- DEVI, R., 2009, *Glass Bridges: Cross-Cultural Exchange between Florence and the Ottoman Empire* (Master’s Thesis). Edinburg: University of Edinburg.
- FONTANA, M., 1995, *The influence of Islamic art in Italy*, *Annali dell’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”*, 296–319.
- GALDY, M. & LA FRANCE, R., 2012, *Golden chambers for Eleonora of Toledo: duchess and collector in Palazzo Vecchio*. In: S. Bracken, ed. *Women patrons and collectors*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 1–35.
- GARETT, R. & REEVES, M., 2018, *Late Medieval and Renaissance textiles*. London: Sam Fogg.
- GHASEMZADEH, B., FATHEBAGHALI, A., & TARVIRDINASSAB, A., 2013, Symbols and signs in Islamic Architecture, *European review of Artistic Studies*, 4 (2), 62–78.
- HONOUR, H. & FLEMING, G. (ed.), 1970, *A selection of lectures be Fritz Saxl*. Harmondsworth: Pinguin books.
- HOTSALO, K., 2020, “Recognizable” textiles in daily practices of the 16th-century Florence, *Text and image: essential problems in art history*, 2(8), 2–35. DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2020.1.02>
- KARELLAS, H., 2011, Images of the East in Renaissance art, *Corpus ID: 91181278*, 21–30.

- MICHHENZY, I., 2019, The Silk Market in Bursa around 1500 as it Appears in the Florentine Business Archives, *Turcica: revue d'études turques*, 53–89.
- MACK, R., 2002, *Bazaar to piazza: Islamic Trade and Italian art, 1300–1600*. California: University of California Press.
- O'HEAR, A., 1993, Historicism and Architectural Knowledge, *Philosophy*, 68 (264), 127–144.
- PETER, M., 2020, *Velvets of the fifteenth century*. Bern: Abegg-Stiftung.
- PHILLIPS, A., 2021, *Ottoman textiles between the Mediterranean and the Indian Ocean*. Oakland: University of California Press.
- RABY, J. (ed.), 2002, *Ipek: The Crescent & The Rose: Imperial Ottoman Silks and Velvets*. London: Azimuth Editions.
- RIEGL, A., 1992, *Problems of style: foundations for a history of ornament*. Princeton, Princeton University Press.
- ROCHE, S., 2015, Islamic Garden, Keeping it Green, *An Open Space Strategy for Fingal*, 1–2.
- ROMANENKO, V., 2022, More and more Ukrainians consider reconciliation with the Russians impossible – apoll, *Українська Pravda*. [Online]. Available from: <https://www.pravda.com.ua/eng/news/2022/04/8/7338068/>. [Accessed: 3th May 2022].
- SEMPLE, R., 2019, *Interpreting Otherness: Picturing the Turk in Tintoretto's Venice (Candidate's thesis)*. Ottawa: Carleton University.
- TACCONI, M., 2005, *Cathedral and civic ritual in Late Medieval and Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VARBURH, A., 2008, *Velykoe pereselenye obrazov. Yssledovanye po ystoryy y psykholohyy Vozrozhdenyia antychnosti*. Sankt-Peterburh: Azbuka-klassyka.
- VECELLIO, C., 1590, *De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo*. Venice: Presso damian Zenaro.
- VYNOHRADOVA, V., ed., 2009, *Spohady kolektsionera*. Kyiv: Dzerkalo svitu.
- WEBER, S., 2018, *Preface*. In: V. Beyer, I. Dolezalek & S. Vassilopoulou, ed. *Objects in transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum fur Islamische kunst in Berlin*. Berlin: Edward Street, 5–7.

***The ideas about Ottomans in Italy during the 15th and 16th centuries:
the study through textiles***

The article is an attempt to supplement the knowledge of Italians' ideas about Ottomans during the 15th and 16th centuries, using the preserved antique textiles of both cultures, as well as fabrics' mentions in written and visual sources.

Modern technological research methods of ancient textiles make it possible to clarify their attributive data, which in turn contributes to more definite conclusions about artistic exchanges in the field of decoration of expensive textiles. Thus, for example, it turned out that two fabrics from the collection of the Khanenko Museum, which were considered Italian, are the work of Ottoman masters. If the structure of the Italian and Ottoman fabrics of the period under the study are quite different, visually – they are often almost identical. Despite the fact that the trade in Ottoman fabrics was not widespread in Italy during the 15th and 16th centuries, Italian painters and weavers still actively imitated the textile products of Western Asia.

Written sources, especially epistolary and inventory, are also filled with references to Ottoman fabrics and "turkish-style" textiles. Since there were few authentic silks from West Asia in the secular space of Italian cities at the time, it is likely that citizens could even associate with Ottoman culture certain types of local textiles that looked like "Turkish". The number and peculiarities of

their description in written sources suggest the Italians' enormous interest in Ottoman culture, "cautious concern" in growing Ottoman Empire, and recognition of its dominance over many Asian peoples. All this took place in spite of the permanent wars between the Venetian Republic and the Ottomans. The entry into Italian fashion of fabrics "in the Turkish style" was lightning fast. However, local authors emphasized the antiquity of this fashion tradition, to some extent rooting the idea of kinship between the two cultures.

Keywords: antique textiles, the Ottoman Empire, Italy, ornament, Costume book.

Kateryna Hotsalo, PhD student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2920-431X>

Катерина Гоцало, аспірантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

ПІВЧІ ПЕРЕЯСЛАВСЬКИХ ЄПІСКОПІВ У XVIII СТОЛІТТІ

Владислав Безпалько, Іван Кузьмінський

*Singers of Pereyaslav bishops in the 18th century**Vladyslav Bezpalko & Ivan Kuzminskyi*

The proposed article is based on the corpus of historical sources of the 18th century and is devoted to the study of the singers of bishops of Pereyaslav. We found documentary evidence of the singers in 9 of the 14 bishops of Pereyaslav. According to the traditional order at the episcopal cathedrals of the Hetmanate, during the services, only the monks (*kryloshany*) sang. This tradition can be eloquently traced in the Pereyaslav Ascension Cathedral and other monasteries of the Pereyaslav eparchy during the 1720-1740s. The total number of singers in the cathedral monastery ranged from 5 to 9 people. At the head of the monks were two *ustavnyky*, who ruled the right and left choirs. And only in 1722, by a special decree, the Most Holy Governing Synod unified the rules, which primarily concerned the Ukrainian eparches. Since then, the order for the service of 10 singers has been established in the bishop's houses. Despite this, even before the decree was issued, vicar bishop Cyril Szumlański was served by his own singers, led by the *regent*. The presence of the *regent* can be traced in the service of the next vicar bishop Joachim Strukov. Both the church monody and the polyphony sounded in the cathedral. We draw this conclusion from the available music books. Bishop Joakim Strukov in Pereyaslav owned the Heirmologia with musical notation, and in the time of Bishop Arseniy Berlo in the cathedral the musical-theoretical treatise of Mikołaj Dilecki "Musical Grammar" was rewritten. On the cover of this manuscript, it was stated that one day a solemn *partesnyi concert* was performed. In connection with the last musical manuscript, the bishop's intention to introduce and consolidate innovations in the field of music education can be traced, when the aim of the students was to master the art of *partes* singing at a qualitatively better level. In addition to the above, this thesis is confirmed by information from the life of the singer of one of the previous bishops, when the teaching of *partes* singing took place outside Pereyaslav. The bishops' singers were called "pivchi" in authentic terminology, which we see both in documents from the archives of the Most Holy Governing Synod in St. Petersburg and in local documents from Pereyaslav. Beginning with the act sources of 1760 and at least until 1782, the group of bishop's singers was called "vocal music". During the same period, there is another name for this vocal group, which was used for internal use - "pivcha", which probably meant primarily a separate room where the singers lived. The choir was financed, first of all, from the bishop's treasury. And the singers received additional income by collecting money from the parishioners in a "singing mug", a special container for donations. According to expenditure sources, the funds received went to sewing, repairs, as well as the purchase of clothing and footwear. Among the information found in the sources about the singers, the total number of which reaches 29 names, not counting the mentioned singers without names and monks, we find representatives of various social stratum - children of clergy, Cossacks, burghers, commoners. For many of them, singing in the cathedral choir was not only an

opportunity to earn a steady income, but also served as a springboard for career growth, for the rank of priest, or a place as a singer in one of the imperial capital choirs. In the second half of the 18th century there is a certain pattern, when most singers were disadvantaged, mostly orphans. In the life of the Pereyaslav bishops there were contacts with secular musicians-instrumentalists. In the 1720s, a bandura player served to vicar bishop Joachim Strukov. In the early 1780s, Hilarion Kondratkovskiy used the services of military musicians for solemn greetings during church holidays.

Keywords: Cathedral singers, singers-monks, musical manuscripts.

Вступ

Перші документальні джерела, які свідчать про наміри відновити¹ православну Переяславську єпархію, датуються 1695 роком, коли Київський митрополит Варлаам Ясинський клопотав перед російським царем Петром I призначити йому вікарія, який би іменувався Переяславським єпископом (Пархоменко 1908, с. 12). Зрештою, у квітні 1700 року царським указом на це місце було поставлено Захарія Корниловича (Лоха 2006, с. 49). По ньому було ще три переяславських вікарія, а 31 серпня 1733 року вікаріат було перетворено в окрему Переяславську і Бориспільську єпархію (Пархоменко 1908, с. 14-15). Таким чином було утворено третю, після Київської та Чернігівської, єпархію на теренах Гетьманщини.

Питання історії владичих півчих² Переяславської єпископської катедри жодного разу не втілювалося у спеціальне дослідження. Проте окремі повідомлення про її діяльність час від часу потрапляли до наукових публікацій. Зокрема, в кінці XIX століття було надруковано автобіографію Іллі Турчиновського, за якою довідуємося, що він певний час служив півчим та регентом у Переяславського єпископа Кирила Шумлянського (Лукашевич 1885). У ще трьох публікаціях початку та кінця XX століття згадуються короткі біографічні відомості про іншого півчого єпископа Кирила Шумлянського – Леонтія Лівчинського (Харлампович 1914, с. 822; Чудінова 1991, с. 56; Чудінова 1994, с. 174-175). Обидва півчих згадані у роботах сучасних дослідників історії української музики (Баранівська 2001, с. 268-269, 288; Трегубенко 2017, с. 139). Окрім цього, у праці Тетяни Трегубенко в загальних рисах наведено опис двох документів про набір співаків в архиєрейський хор Переяславського єпископа у 1780 році (Трегубенко 2017, с. 139-140).

Очевидно, основна причина ігнорування цього явища у працях дослідників – проблема зі збереженістю джерельної бази, адже під час Другої світової війни, разом з іншими фондами Полтавського архіву, було втрачено фондівий комплекс Полтавської духовної консисторії, у давній частині якого містився значний масив документів XVIII століття Переяславської і Бориспільської єпархії³. Основою ж для нашого дослідження став ґрунтовно опрацьований фонд 990 (Переяславська духовна консисторія) Центрального державного історичного архіву України, м. Київ. Окрім цього, були залучені інші архівні та опубліковані джерела, а також нещодавно віднайдена нотна пам'ятка – Переяславський список «Музичної Граматики» Миколая Дилецького (1734) (Безпалько та Кузьмінський 2020, с. 34-56). Віднайдені історичні джерела спрямували дослідження до всебічного осмислення переяславських катедральних півчих як окремого явища у місцевій церковній культурі. На

¹ Переяславська єпархія припинила своє існування в останній чверті XIII століття.

² «Півчі» («пѣвчие», «пѣвчий») – автентична назва співаків при переяславських єпископах. У синонімічному ряді до автентичного терміну ми також застосовуємо ширший за семантикою термін «співачи».

³ Полтавська єпархія фактично була спадкоємницею Переяславсько-Бориспільської.

нашу думку, найдоречніше дотримуватися хронологічного принципу організації зібраного дослідницького матеріалу. З огляду на те, що почасти саме з єпископами були пов'язані зміни у внутрішньому житті єпархії, то видається доречним пов'язати хронологічну періодизацію із особами переяславських владик.

Архиерейські півчі Кирила Шумлянського (1715-1726) та крилошани (півчі-монахи)

Перші повідомлення про півчих у Переяславських владик з'являються в часи другого єпископа-вікарія – Кирила Шумлянського. Протягом 1717 року регентом, тобто керівником півчих, був Ілля Турчиновський, син березанського сотника: *«Въ дому мало поживши, принять въ пѣвчіе въ катедрѣ переясловскую къ преосвященному Кириллу Шумлянскому за реента. И тамо годъ выживши...»* (Лукашевич 1885, с. 328). На цей час Ілля Турчиновський вже був досвідченим співаком, адже почав співочу практику ще у 1710 році у Синявці¹, коли вчився читати і співати у місцевого священика. Вже 1713 року він був півчим лівого крилосу у Михайлівському Золотоверхому монастирі у Києві: *«за канархистру лѣваго клироса»* (Лукашевич 1885, с. 321). Протягом року співак опановував мистецтво партесного співу (церковного багатоголосся) у Могильові², у вокальній капелі місцевого православного єпископа Сильвестра Четвертинського: *«искусство партесное»* (Лукашевич 1885, с. 325). З огляду на це повідомлення, виникають підстави для припущення, що і у Переяславі³ Ілля Турчиновський практикував партесний спів. Додаткові відомості про Іллю Турчиновського збереглися в окремій справі архіву Святійшого правлячого синоду Російської православної церкви про суперечку навколо майна архиерейського дому під час зміни єпископів. У ній повідомляється, що не пізніше 1730 року Ілля Турчиновський був намісником у Баришівській протопопії Переяславської єпархії: *«отъ намѣстн. протоп. Боришовскаго Иліи Турчиновскаго»* (Описаніє документовъ 1910, с. 659). Доречно припустити, що це місце він міг отримати за свої заслуги на співочій ниві.

Біографічні відомості про іншого півчого Кирила Шумлянського – Леонтія Лівчинського – нами взято з описів справ архіву Святійшого правлячого синоду. У документі йдеться про те, що Леонтій Лівчинський був співаком у Кирила Шумлянського до 1721 року, тобто до того часу, коли його взяли у півчі до двору російської імператриці Катерини I, де він прослужив близько п'яти років, а згодом став півчим царівни Анни Іоанівни: *«Былъ нѣкоторое время пѣвчимъ у преосвященнаго Переяславскаго Кирилла Шумлянскаго... въ 1721 г. по Высочайшему повелѣнію взятъ въ пѣвчіе ко двору Императрицы Екатерины Алексѣевны, а когда число ихъ въ 1726 г. съ 44 сокращено было до 24 человекъ, поступилъ пѣвчимъ же ко двору Ея Высочества Царевны Анны Іоанновны въ Митавѣ»* (Описаніє документовъ 1907, с. 273-274). З Митава⁴ Леонтія Лівчинського відправили для набору співаків в Малоросію, куди він, з певних причин, не доїхав й осів в унійному Віленському Свято-Троїцькому монастирі: *«оттуда посланъ былъ въ Малоросію для набора пѣвчихъ, но дорогою, по недостатку средствъ, задержался и жилъ въ Вильнѣ. Здѣсь, зайдя однажды въ уніатскій Троицкій кляшторъ, пѣлъ съ уніатскими пѣвчими мшу по ихъ закону и по предложенію настоятеля Антонина Томиловича, остался въ томъ монастырѣ регентомъ пѣвчихъ»* (Описаніє

¹ Синявка – містечко, центр Синявської сотні Чернігівського полку, тепер – село Корюкинського р-ну Чернігівської області.

² Могильов – місто Вітебського воеводства Речі Посполитої, тепер – центр Могильовської області Білорусі.

³ Переяслав – місто, центр Переяславського полку, тепер – місто обласного значення Київської області.

⁴ Митава – столиця Герцогства Курляндії і Семигалії, тепер – місто Єлгава у Латвії.

документовъ 1907, с. 274). Для нашого дослідження важливо підкреслити, що до Санкт-Петербургу Леонтій Лівчинський потрапив не випадково, а в межах регулярних практик набору півчих з числа тогочасних українців. Невідомими залишаються обставини, за якими співак потрапив до складу імператорських півчих. Це могло відбутися як за наказом з Генеральної військової канцелярії, що доволі часто траплялося протягом XVIII століття, так і в інший спосіб, як, наприклад, це відбулося у Переяславі, про що ми дізнаємося з документу від 5 вересня 1722 року, де йдеться про скаргу на дії Івана Константинова, який начебто таємно приїхав до Переяслава й за допомогою солдат виловлював на міських вулицях малолітніх хлопчиків, аби насильно відправити їх до столиці тогочасної російської держави: *«Доношеніе послано о пѣвчомъ Ивану Константинову въ городъ Переясловль тайнимъ способомъ туда пріехавшомъ, и многіе насилія хватанемъ по улицахъ зъ салдатами хлопцовъ, от кого люде куда луча зъ дѣтми не вѣдаючи причины утѣкаютъ»* (ІР НБУВ, ф. 1, 66720 (Лаз.), арк. 62).

Фрагментарний характер відомостей про півчих Кирила Шумлянського є цілком закономірним, адже до 1722 року в православних єпархіях Гетьманщини не передбачалося спеціальних посад архиєрейських півчих, як це було у Московському царстві. Натомість, у Гетьманщині архиєрейську службу відправляли диякони, а от співали ченці-крилошани, які стояли на лівому та правому крилосах. Про це ми дізнаємося із вимоги Святійшого правлячого синоду від 3 січня 1722 року надіслати з архиєрейських домів Київської, Чернігівської та Белгородської єпархій різних священнослужителів, в тому числі півчих: *«къ надлежащему въ тѣ епархіи архиєреевъ постановленію, выслать изъ тамошнихъ архиєрейскихъ домовъ (въ Святѣйшій Синодъ) въ Москву потребныхъ служителей, а имянно: изъ Кіева архидіакона, а изъ другихъ городовъ ризничихъ съ ризницами, и съ подьяконы, и съ пѣвчими, и подьяки и съ прочими домовыми служители, какіе при поставленіи и при пріемѣ архиєрейскомъ бывають»* (Описаніє документовъ 1879, с. 4). У квітні 1722 року до Святійшого правлячого синоду надійшло донесення, в якому зазначається, що при архиєрейських домах півчі не затвердженні, але буває, що утримуються за окремим архиєрейським дозволом: *«поддіаконовъ, и пѣвчихъ и подьяковъ (требуемыхъ Синодомъ) нѣтъ, понеже обыкновеніе въ Малой Россіи, что при служеніи архиєрейскомъ весь чинъ діакони отправуютъ, также крилошани-монахи поютъ, а пѣвчихъ утвержденныхъ въ домахъ архиєрейскихъ не обрѣтается; но содержаніе ихъ въ произволениі архиєрейскомъ бываетъ»* (Описаніє документовъ 1879, с. 5). Зрештою, 10 серпня 1722 року Святійший правлячий синод врегулював це питання і постановив норму, за якою в архиєрейських домах мало б утримуватися 10 півчих: *«Святѣйшій Синодъ назначилъ норму и для церковниковъ синодальнаго и архиєрейскихъ домовъ, положивъ, чтобы ихъ было: ... Пѣвчихъ въ архиєрейскихъ домахъ 10»* (Описаніє документовъ 1879, с. 1171).

Завдяки інформації з наступних документів ми детальніше дізнаємося про півчих-крилошан Переяславського Вознесенського монастиря, де і розташовувалася єпископська катедра. 21 травня 1722 року Святійшим правлячим синодом були складені та затверджені табелі, які були розіслані по всіх єпархіях Російської православної церкви із вказівкою, аби настоятелі монастирів впорядковано внесли дані про насельників: *«по синодальному опредѣленію отъ 21 мая 1722 года, составлены были и утверждены Синодомъ примѣрныя табели и разосланы по всѣмъ епархіямъ, съ предписаніемъ, чтобы настоятели, каждый въ своемъ монастырѣ, составили по ихъ формѣ табели или реестры монашествующимъ своихъ обителей»* (Описаніє документовъ 1879, с. 898-899). До нашого часу дійшли табелі з трьох монастирів Переяславської єпархії, при чому, щодо двох монастирів складено по два документи із різницею у два роки – 1725 та 1727.

Згідно цих табелів-реєстрів, у катедральному Переяславському Вознесенському монастирі у 1725 році налічувалося 9 крилошан (Таблиця 1) (Описаніє документовъ 1879, с. 907-910). Окрім цього, у реєстрі зафіксовані імена трьох уставників, двоє з яких померли 1725 року: 29-річний ієродиякон Василь (Варлаам) Григорів, козацький син з Переяслава; 36-річний Іоанн (Іоаків) та 40-річний Захарія (Зеновій) Прокопів, обидва міщанські сини з Переяслава (Описаніє документовъ 1879, с. 909-912).

Таблиця 1. Перелік крилошан у Переяславському Вознесенському монастирі, 1725 рік

№ п/п	Ім'я світське	Ім'я чернече	Прізвище / прізвисько	Вік	Чернечий сан	Соціальний стан та місцевість походження
1	Петро	Полікарп	Трушевич	45	ієромонах	козацький син з містечка Трахтемирів ¹
2	Ілля	Іраклій	Григорів	35	ієромонах	селянський син з міста Ярослав ²
3	Стефан	Савватій	Миколаїв	30	ієромонах	міщанський син з міста Переяслав
4	Василій	Варсонофій	Яновський	30	ієродиякон	священицький син з міста Лохвиця ³
5	Григорій	Герасим	Яковлів	18	ієродиякон	міщанський син з міста Переяслав
6	Данило	Досифей	Соболев	15	ієродиякон	міщанський син з міста Переяслав
7	Герасим	Гедеон	Єльницький	20	ієродиякон	священицький син з міста Калуш ⁴
8	Євстафій	Епіфаній	Найдович	20	монах	міщанський син з міста Переяслав
9	Стефан	Софроній	Пятинський	70	монах	міщанський син з міста Броди ⁵

Наприкінці 1726 – на початку 1727 року у реєстрі насельників монастиря зазначено шістьох крилошан, де, окрім вже згаданих Петра Трушевича, Іллі Григоровича, Василя Яновського та Євстафія Найдовича, зазначені імена двох нових крилошан-ієродияконів: 23-річний Феодор (Феодосій) Герасимов, священицький син з Переяслава та 33-річний Тихон (Тимон) Облаповський (Описаніє документовъ 1879, с. 903-904), міщанський син з міста Ромни⁶. Дуже важливим є уточнення щодо двох уставників, адже 35-річний Василь

¹ Трахтемирів – містечко, центр Трахтемирівської сотні Переяславського полку, тепер – село Черкаського району Черкаської області України.

² Ярослав – місто Перемиської землі Руського воєводства Речі Посполитої, тепер – місто Підкарпатського воєводства Польщі.

³ Лохвиця – місто, центр Лохвицької сотні Лубенського полку, тепер – місто Миргородського району Полтавської області.

⁴ Калуш – місто Галицької землі Руського воєводства Речі Посполитої, тепер – центр Калуського району Івано-Франківської області.

⁵ Броди – місто Руського воєводства Речі Посполитої, тепер – місто Золочівського району Львівської області.

⁶ Ромни – місто, центр Роменської сотні Лубенського полку, тепер – центр Роменського р-ну Сумської області.

(Володимир) Григорович, козацький син з Переяслава, названий уставником першого крилосу, а 32-річний Стефан Миколайович, який у попередньому реєстрі був крилошанином, значиться уставником другого крилосу (Описаніє документовъ 1879, с. 901-904). Таким чином, бачимо чітку сепарацію крилошан на два традиційні крилоси – лівий та правий.

У двох аналогічних реєстрах Переяславського Михайлівського монастиря зазначено по одному уставнику, а крилошан по п'ять та шість відповідно (Описаніє документовъ 1879, с. 911-918). Подібна кількість крилошан була і у Покровському Красногірському монастирі міста Золотоноша¹ – п'ять крилошан та один уставник (Описаніє документовъ 1879, с. 919-922).

Про трьох півчих-монахів з монастирів Переяславської єпархії ми дізнаємося з архівних справ Олександрівського монастиря, які опрацювала Ірина Чудинова. У 1742-1746 роках головщиком, а згодом уставником лівого крилосу у Олександрівському монастирі був син міщанина з міста Берестя², який 1724 року був пострижений у Мошнігському Вознесенському монастирі³ Переяславської єпархії, а у 1728 році «*послушание имел в монастыре крылошское*» (Чудинова 1994, с. 168). У 1744 році ієромонахом столичного монастиря був Лаврентій (в миру Леонтій) Богдановський, син козака з Ніжина, який прийняв ієродияконський сан у катедральному Переяславському Вознесенському монастирі у 1726 році (Чудинова 1994, с. 174). У 1742 році ієромонахом у імперській столиці був Пахомій (в миру Павло) Жуковський, син муляра, походженням з Речі Посполитої («*полской нации города Новодомска*»), який постригся у Переяславському Михайлівському монастирі у 1731 році, а у ієромонахи був посвячений у Переяславському Вознесенському монастирі у 1733 році, де виконував послушество уставника (Чудинова 1994, с. 177).

Півчий, регент та бандурист Йоакима Струкова (1727-1730)

Згідно відомостей, наведених у справі 1730 року з архіву Святійшого правлячого синоду, ситуація із відсутністю окремих посад півчих у монастирях Переяславської єпархії не змінилася, адже, як і в реєстрах 1720-х років, тут значаться виключно ієромонахи, ієродиякони та монахи (Описаніє документовъ 1910, с. 1011-1012). До прикладу, у Смоленському архиєрейському домі у цей час нараховувалося 22 півчих, а у катедральному соборі у місті Воронеж⁴ – 21 півчий (Описаніє документовъ 1910, с. 1007-1010).

Завдяки донесенню у Святійший правлячий синод від Переяславського єпископа Варлаама Леницького зі скаргою про захоплення домового майна та коштів архиєрейського дому попереднім єпископом Йоакимом Струковим, ми дізнаємося, що останньому служили регент, півчий і, навіть, бандурист. Так, новопоставлений владику свідчив, що Йоаким Струков залишив у Москві ієромонаха-регента, тобто керівника півчих, та ще чотирьох слуг, не заплативши їм за два роки служби: «*ієромонаха-регента Митрофана*» (Описаніє документовъ 1910, с. 655). У лютому 1731 року колишній Переяславський єпископ Йоаким Струков відкинув звинувачення, а також заперечив, що ієромонах Митрофан, начебто, був регентом: «*жалованье ієромонаху Митрофану (который регентомъ не былъ) и*

¹ Золотоноша – містечко, центр Золотоніської сотні Переяславського полку, тепер – місто, центр Золотоніського р-ну Черкаської області.

² Берестя – місто, центр Берестейського воєводства Речі Посполитої, тепер – центр Берестейської області Республіки Білорусь.

³ Монастир розташовувався поблизу села Мошни Київського воєводства Речі Посполитої, тепер – село у Черкаському районі Черкаської області.

⁴ Воронеж – місто, центр Воронізької губернії Російської імперії, тепер – центр Воронежської області Російської Федерації.

остальнымъ служителямъ было выдано» (Описаніє документовъ 1910, с. 656). Серед вищезгаданих чотирьох слуг були вказані бандурист та півчий: «забралъ съ собою серебрянную посуду покойного Переяславского епископа Кирилла и 4-хъ служителей – кучера, фориса, бондуриста и пѣвчаго» (Описаніє документовъ 1910, с. 656). Якщо наявність єпископського співака нас не дивує, з огляду на попередні відомості, то незвичною є згадка про єпископського бандуриста. Очевидно, йдеться про домашнього музиканта-інструменталіста, який розважав єпископа у повсякденному житті. 27 жовтня 1730 року вже Йоаким Струков, який на той час був єпископом Воронежським, зажадав через Святійший правлячий синод повернути власне майно, яке залишилося у Переяславі, де серед книг значився нотний Ірмолой: «*ермологий нотный*» (Описаніє документовъ 1910, с. 655-656)¹. Це чи не найстарша згадка про нотні Ірмолої у Переяславській єпархії (Безпалько та Кузьмінський 2020, с. 367-370).

Співочі інновації Арсенія Берла (1733-1744)

Життя Переяславської катедри та єпархії суттєво змінилося після приходу єпископа Арсенія Берла. По-перше, 1733 року Переяславська єпархія отримала окремий статус, а по-друге, 1738 року було засновано Переяславський колегіум². Прагнення загальних змін були не особистою забаганкою єпископа, а вкладалися у намагання російського імперського уряду та Святійшого правлячого синоду підвищити освітній рівень кліру в рамках церковних реформ, запроваджених за правління імператриці Анни Іоанівни (Титлинов 1905, с. 382-383).

Осмислюючи значення наступної пам'ятки, можемо стверджувати, що інновації торкнулися і церковного співу. 1734 року у катедральному соборі Переяслава Дмитром Ігнатовичем Фіялковським було переписано музично-теоретичний трактат Миколая Дилецького, що зазначено на титульному аркуші рукопису: «*Грамматика юже издаде Николай Дилецкій в црствующемъ градѣ москвѣ, А преписа себѣ Димитрій Игнатовичъ Фѣялковскій власними своими труды и кошѣтом в градѣ Переяславлѣ, в катедральномъ мнстри вознесеня Гспдня. 1734 Года, февраля 21 числа*» (НМІУ, фонди, РД-204, титульний аркуш). Трактат призначався для навчання дітей та юнаків норм та правил багатоголосого (партесного) співу, що також було зазначено на титульному аркуші рукопису: «*А принадлежит сия именуемая к обучению отроков согласий, мусикииския, и к строению художества а что в ней провозвѣсти о том ниже сего явствуетъ*» (НМІУ, фонди, РД-204, титульний аркуш). Детальніше про Переяславський список «Музичної Граматики» можна дізнатися з окремої публікації (Безпалько та Кузьмінський 2020, с. 34-56).

Про практичне застосування трактату вже в перші роки після його створення свідчить маргінальний запис польською мовою на форзаці в кінці рукопису, де зазначено, що 8 вересня 1737 року співався урочистий концерт: «*A. 1737 msca 7bra 8 dnia spiewalismy koncert solennie*». Сучасні дослідники італійського музичного терміну «концерт» (від лат. concerto – змагаюсь) зазначають, що він виник в Італії у XVI столітті і повсюдно протягом XVI-XVIII століть застосовувався в Європі, зокрема, і на українських теренах. Так, термін «концерт» широко використовувався в назвах партесних композицій XVIII століття з «Київської колекції», наприклад, «Концерты и Службы Бжии на 8 голосов» (Герасимова-Персидська 2006, с. 18, 58,

¹ Нижче у цій справі в переліку майна також згадана срібна труба довжиною «5 четвертей» (стб. 658). Однак розміри (з опису незрозуміло, чверті якої міри довжини мають на увазі; можна лише припустити, що мова йде про лікоть) та матеріал виготовлення предмета не дають нам підстав впевнено стверджувати, що тут мова про музичний інструмент.

² У цей самий час латинські школи (семінарії) було запроваджено у В'ятській (1735), Нижегородській (1738), Крутицькій (1739) та Астраханській (1739) єпархіях.

104, 220). Цей факт дав підстави дослідникам інтерпретувати «концерт», як окремий жанр партесного багатоголосся (Герасимова-Персидська 2006, с. 7). Як і у випадку із маргінальним записом 1737 року з рукопису з Переяслава, на партесних композиціях з «Київської колекції» неодноразово зустрічаються покрайні коментарі із використанням терміну «концерт»: *«Сии концерты четырёхголосные въ четырехъ книгахъ», «Сей концерт на осм голосов трудни спѣвал его...», «чтоб не кричали вам в уши учачи сельмизацѣи или концерты»* (Герасимова-Персидська 1976, с. 32-40). Таким чином, ми вважаємо цю маргіналію переконливим доказом того, що згадується саме партесний концерт.

Можна сміливо припустити, що виконавцями цього концерту були катедральні півчі. Єдине повідомлення, що засвідчує їхнє існування у часи єпископа Арсенія Берла, датується 1744 роком, коли у списках школи риторики Переяславського колегіуму знаходимо півчого Івана Соколовського, який був сином священика Афанасія з Троїцької церкви села Остролуччя¹: *«Іоаннъ Соколовскій, 23 года – пѣвчимъ при кафедрѣ духовной»* (Ведомость 1890, с. 668). У списках спудеїв за попередні роки також маємо відомості про його успішність на різних щаблях навчання (Безпалько та Кузьмінський 2020, с. 105-106).

У часи Переяславського владики залишалася сталою ситуація довкола монастирських півчих (крилошан). Про це свідчать відомості 1743-1745 років з катедрального Переяславського Вознесенського монастиря та ще двох обителів: 1) *«Въ кафедральномъ Вознесенскомъ м-рѣ ц-вѣ Вознесенская... 5 крилосныхъ»*; 2) *«Въ Михайловскомъ гарнизонномъ м-рѣ ц-вѣ Арх. Михаила ... уставщикъ, одинъ въ священнослуженіи, 3 клиросныхъ»*; 3) *«Въ Спасскомъ Золотоношскомъ Красногорскомъ м-рѣ церкви Преображенская... уставщикъ, крилосный»* (Описаніє документів 1908, с. 606).

Півчий Никодима Скребницького (1745-1751)

До нещодавно поставленого єпископа Переяславського і Бориспільського Іоанна Козловича 23 червня 1753 року було написано «доношеніє» від Григорія Васильовича Бурбаса. Прохач очікував дозволу навчатися у Переяславському колегіумі: *«желаю школъ латинскихъ обучатся»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 204, арк. 1). Разом із цим, Григорій Бурбас подав автобіографічні відомості, де зазначив, що у 1747 році протягом півроку він був катедральним півчим: *«в 747м году узято мене до антецесара Вашего Высоко Преосвященства Никодима в манастир катедральній Переясловскій в пѣвчій, і обретался в пѣвческомъ званіи полгода»*. По тому за співаком прислали сотника, аби разом з іншими співаками доправити до монаршого двору до Санкт-Петербургу для співу у придворній капелі. Там він і провів наступні п'ять років, допоки у нашого героя відбулася мутація голосу, а отже його відправили назад у Переяславську єпархію: *«и тамо я обрѣтался годовъ пять, егда же з голосу спавъ, то мене съ протчїими пѣвчими от двору високомонаршого отпущено в домъ за атестатомъ»*. З огляду на повідомлення про мутацію голосу, що відбувається у підлітків приблизно у 14-17 років, то вірогідною датою народження хлопця можна вважати другу половину 1730-х років, а, отже, до складу переяславських катедральних півчих він потрапив, приблизно, у віці 10 років. Зрештою, це прохання отримало схвальну резолюцію владики: *«учитися в школахъ Бгъ благословить когда прилѣжное учение возимѣть то не будетъ оставлень»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 204, арк. 1 зв.).

¹ Остролуччя – село Баришівської сотні Переяславського полку, тепер – село Гостролуччя Броварського р-ну Київської області.

«Вокальна музика» Гервасія Линцевського (1757-1769)

Офіційний автентичний термін, який використовується у документах цього періоду для позначення колективу півчих при Переяславській катедрі – «вокальна музика»¹. За відсутності відповідних свідчень нам складно пояснити спосіб виникнення цього терміну, проте з назви стає очевидним, що колектив спеціалізувався на виконанні виключно вокальної музики. Зауважимо, що немає жодних підстав вважати, що цей термін виник виключно з причини запровадження при катедрі партесного, або по-іншому церковного багатоголосого співу.

Перше повідомлення про «вокальну музику» Гервасія Линцевського пов'язане з воєнно-політичними подіями Семирічної війни. У зв'язку із захопленням Кенігсберга (столиці Східної Пруссії) військами Російської імперії виникла потреба облаштувати у місті православний храм. А от півчих туди імперське керівництво вирішило набрати в Гетьманщині, у зв'язку із чим 31 березня 1760 року від імені імператриці Єлизавети Петрівни до гетьмана Кирила Розумовського було написано відповідного листа: *«певчих самих лутчия [...] всевысочайше повелѣваемъ вамъ выбрать оныхъ изъ малороссіянъ двенадцать человекъ»* (ЦДІАК, ф. 269, оп. 1, спр. 3289, арк. 1). На виконання цього розпорядження листи з вимогами для пошуку співаків були надіслані у полкові канцелярії, а також до єпископів українських єпархій, серед яких був і Гервасій Линцевський: *«Преосвященнѣйшый Гспднъ епископъ переяславскій и бориспольскій [...] прошу за силу оногo ея императорскаго величества высочайшого повелѣнія с находящихся в вокальной вашего преосвященства музыке или гдѣ можно въ переясловлѣ к тому способныхъ людей особливо изобрѣтавшихся в училищахъ сколько можно самихъ лучшихъ пѣвчихъ выбрать в томъ числѣ: былъ единъ бастста теноръ еденъ алтъ единъ і дискант единъ и по выбору прислать оныхъ [...] в Глуховѣ откуду понадѣжащемъ ихъ приборѣ отпраленъ: будутъ в санктпѣтербургѣ»* (ЦДІАК, ф. 269, оп. 1, спр. 3289, арк. 2-2 зв.). У листі вперше згадано вокальну капелу єпископа, при чому укладачі листа також прописали можливість набрати співаків з числа здібних студентів Переяславського колегіуму або інших тубільців. Загалом єпископ повинен був відібрати чотирьох півчих, по-одному в кожену вокальну партію. Зрештою, Гервасій Линцевський відправив до Глухова², тодішньої столиці Гетьманщини, чотирьох місцевих студентів, аргументувавши, що і сам не може зібрати достатньої кількості співаків та має труднощі із власною капелою: *«Мы бы и из нашей вокальной музыки таковыхъ людей выбрать и отправить к таковому дѣлу рады; но еще изъ самого нашего въ епархію переяславскую прибытія собратся на свою музыку хотя и старались не можемъ за малостію епархии нашея и для того единимы боле монахами доволствоватся а в случаи и сами пособлять принуждены»* (ЦДІАК, ф. 269, оп. 1, спр. 3289, арк. 7 зв., 10). Відповідь єпископа датується 23 квітня 1760 року.

Наступного року відбулася нова спроба отримати церковних півчих з Переяслава. 12 жовтня 1761 року до Переяславського єпископа написав листа новий намісник Троїце-Сергієвої лаври Лаврентій Хоцятовський. У ньому архимандрит пояснює, що у зв'язку зі своїм

¹ У нашому дослідженні, поруч із автентичним терміном, ми воліємо використовувати і сучасні терміни, які збагачують синонімічний ряд, такі як «вокальна капела», «вокальна капела єпископа», «вокальний колектив», «співочий колектив», «колектив єпископських півчих», «колектив архиєрейських півчих», «колектив катедральних півчих», «архиєрейський хор», «катедральний хор» тощо.

² Глухів – місто, столиця Війська Запорозького (Гетьманщини), тепер – місто Шосткинського району Сумської області.

призначенням повинен прикласти максимальні зусилля для більшої слави монастиря. Відповідно намісник просив позичити йому до шести півчих, серед яких мають бути басы, альти та дисканти: *«прошу одолжить меня пѣвчими басами, алтами и дышкантами члвкъ до шести, въ коихъ лавра имѣетъ нужду»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 338, арк. 2). Співаків просили доставити коштом лаври до Санкт-Петербургу, де на той час перебував новопризначений архимандрит.

Із документу про облік населення Гетьманщини ми дізнаємося, що півчі єпископа були організовані в окрему інституцію при катедральному монастирі. 1765 року щойно призначений малоросійський генерал-губернатор та президент Другої Малоросійської колегії Петро Рум'янцев-Задунайський наказав здійснити ревізію всього краю, виключно із Переяславським полком, катедральним монастирем та колегіумом: *«в полку переясловскомъ опись потребно ведать о находящихся в катедральномъ Переяславскомъ Мнстрѣ, и в семинаріи Переясловской, кромѣ духовног чина, то есть иеромонаховъ, иеродияконовъ и дияконовъ, всякого званія людяхъ и ученикахъ»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 539, арк. 2). В ревізії Вознесенського монастиря міститься опис катедральних співаків під окремим заголовком: *«В пѣвческой Архіерейской»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 539, арк. 7). Зауважимо, що «півча» («пѣвческая») це друга, як видається, не офіційна, спрощена назва колективу, яка, як ми припускаємо, сформувалася від найменування спеціального приміщення, де мешкали півчі. Ця назва використовувалася і протягом наступних десятиліть.

У списку зазначено дев'ятьох півчих, а також їхні короткі біографічні відомості – повне ім'я, місце народження, вік, соціальний стан та посада (Таблиця 2). Семеро півчих навчалися руської грамоти у катедральному монастирі. Важливо підкреслити, що вони не були учнями колегіуму, принаймні їхніх імен не має у списку спудеїв, який міститься у цій же справі.

Таблиця 2. Перелік архиєрейських півчих
при Переяславському Вознесенському монастирі, 1765 рік

№ п/п	Ім'я	Прізвище / прізвисько	Вік	Посада	Соціальний стан та місцевість походження
1	Стефан	Домонтовський	27	півчий та інспектор ¹	син померлого посполитого Григорія Бакая з містечка Домонтів ²
2	Іван	Лялка	12	півчий	син підданого Переяславської катедри Федора Калаберди з села Лялинці ³
3	Стефан	Махиня	12	півчий	син померлого священика Наума Махині зі слободи Грузької ⁴
4	Іван	Несторович	18	півчий	син померлого священика Петра Несторовича з містечка Кропивна ⁵

¹ За аналогії з цією ж посадою у Києво-Могилянській академії, можемо припустити, що інспектор дбав як про побут співаків, так і про їхню професійну підготовку.

² Домонтів – містечко, центр Домонтовської сотні Переяславського полку, тепер – село Домантове Золотоніського р-ну Черкаської області.

³ Лялинці – село Чигрин-Дубровської сотні Лубенського полку, тепер – затоплене Кременчуцьким водосховищем.

⁴ Грузька – поселення Новослобідського козацького полку, тепер – село Кропивницького р-ну Кіровоградської області.

⁵ Кропивна – містечко, центр Кропивнянської сотні Переяславського полку, тепер – село Золотоніського р-ну Черкаської області.

5	Григорій	Лінцевський	13	півчий	син посполитого Онисима Лінцевського з села Тернівка ¹
6	Дмитро	Капизьоненко	15	півчий	син померлого козака Федора Капизьона з міста Черкаси ²
7	Стефан	Опанасов	9	півчий	син померлого посполитого Опанаса з села Галиця ³ ; круглий сирота
8	Павло	Онисимович	8	півчий	син померлого Ониська Коровника, підданого Переяславської катедрі з села Андруші ⁴
9	Микита	Іванов	25	півчий, монах	прибув з Правобережжя і планував пробути у послуку півроку; був з вадами розумового розвитку

Загалом, помітно, що всіх півчих можна охарактеризувати одним словом – знедолені, адже шестеро з дев'яти не мали батька, ще один був круглим сиротою, а один – з вадами розумового розвитку.

Півчі єпископа Йова Базилевича (1770-1776)

Із часів Йова Базилевича маємо документальні свідчення про дітей-співаків, яких відправляли з Переяслава до Санкт-Петербургу. 1772 року малолітній архієрейський півчий Григорій Марков, син писаря Домонтовської сотні, був відправлений до Петербурзької семінарії при Олександрівському монастирі, де навчався та був співаком: «*взятъ онъ къ преосщенному Юву переяславскому въ пѣвчие, а отъ туда въ 772 году отправленъ въ нѣвскую семинарію*» (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1448, арк. 1).

У лютому 1773 року до російської столиці з Переяслава було відправлено ще двох не названих на ім'я «малих» півчих єпископа (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 848, арк. 23-24).

«Вокальна музика» Іларіона Кондратовського (1776-1785)

Найбільша кількість документальних згадок про півчих Переяславської катедрі походить з часів влади Іларіона Кондратовського.

Один зі шляхів залучення до вокальної капели єпископа – прохання бажаючих, які були адресовані особисто архиєрею. Саме у такий спосіб 1778 року Юхим Соколовський («*Евфимъ Соколовскій*») просив прийняти його до складу «півчої»: «*по моему желанію меня принять в певческую*» (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1310, арк. 1). У документі зазначено підставу, на яку посилався прохач – він виявився здібним до співу: «*по апробації явился к помѣщенію в число голосов вокалія вашего Высокопреосвященства музыки способнымъ*» (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1310, арк. 1). Зрештою 22 травня його було прийнято: «*просителя Евфима Соколовского принявъ, причислит в число пѣвчих*» (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1310, арк. 2). І вже з часом, а саме 8 лютого 1782 року, Юхим отримав із Переяславської полкової канцелярії

¹ Тернівка – поселення Новослобідського козацького полку, тепер – село Кропивницького р-ну Кіровоградської області.

² Черкаси – місто Київського воєводства Речі Посполитої, тепер – центр Черкаської області.

³ Галиця – село Монастирської сотні Прилуцького полку, тепер – село Ніжинського р-ну Чернігівської області.

⁴ Андруші – село Трахтемирівської сотні Переяславського полку, тепер – затоплене Канівським водосховищем (поруч з містом Переяслав).

звільнення від козачої служби для переходу в духовенство (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1310, арк. 4), маючи сподівання отримати за службу в капелі священицьке свячення. У цей час він продовжував виконувати обов'язки єпископського півного: *«Вашего Высокопреосвященства вокалнія музики пѣвчій Евфимъ Соколовскій»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1310, арк. 3). Співацька кар'єра Юхима тривала й у 1785 році, про що свідчить його «доношеніє» від 22 травня (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1310, арк. 5). Таким чином, Юхим Соколовський був катедральним півчим щонайменше протягом семи років.

28 травня 1779 року вступити до колективу єпископських півчих просився тенор Остап Рябоконь (*«Остапъ Рябоконовъ»*): *«Нинѣ желаю послужить въ вокальной Вашего Высокопреосвященства музикъ голосом теноровим»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1339, арк. 1). Перед цим Остап практикував церковний спів (*«понѣсколко и примѣнилсь»*) у Київському Пустинно-Микільському монастирі (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1339, арк. 1). У складі переяславських півчих він перебував щонайменше до 10 січня 1781 року (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1339, арк. 3).

У червні 1780 року отримати місце в архиєрейському хорі прагнув Степан Степанович, син вікарного священика Переяславської Петропавлівської церкви Євстафія Стефанова (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1453, арк. 2)¹. Із документів дізнаємося про деякі факти з життя співака (Безпалько та Кузьмінський 2020, с. 111). За велінням батька, Степан одружився на Анні, доньці священика Трофима Усовського, з якою у них народився син. Степан начебто не володів належними для єпископських півчих уміннями, проте обіцяв навчитися. Разом із тим він претендував на ті самі умови утримання, які мали інші півчі: *«но чтобъ точію обучится той музикѣ, а быть желаетъ на такомъ содержаніи, какъ и протчіе пѣвчіе находятся»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1453, арк. 2). Незабаром, 8 серпня цього ж року, згідно указу Малоросійської колегії, тенора Степана відібрали півчим до імператорського двору в Санкт-Петербурзі, через що його спочатку направили до столиці Гетьманщини: *«доставить в Глуховъ на казенномъ коштѣ»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1452, арк. 1).

Про набір катедральних півчих шляхом залучення церковно-адміністративної вертикалі дізнаємося зі справи від 6 липня 1780 року, коли з Переяславської духовної консисторії було надіслано єпископські укази в Миргородське, Хорольське та Баришівське духовні правління, аби прислали якомога більше здібних до співу дітей та юнаків. При чому було конкретизовано пошукувані вокальні голоси, а саме басы, тенори та особливо дисканти: *«годящихся зъ голосовъ басовъ теноров а особливо дискантовъ въ вокальную его преосвященства музику»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1310, арк. 7). Цікаво, що єпископ наказав не обмежуватися виключно дітьми представників кліру, а й набирати півчих з інших станів: *«изъ священно и церковнопричетничих дѣтей или и другого званія»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1310, арк. 7). 14 липня 1780 року духовне правління Миргородської протопопії отримало відповідний указ із консисторії, а 18 вересня того ж року звітувало Переяславському єпископу про набір півчих (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1450, арк. 2). Було відібрано п'ятеро співаків – бас, тенор та троє альтів. Першим у списку записаний неодружений 26-річний бас Яків, син померлого священика Воскресенської церкви міста Миргород² Федора Боровиковського: *«з басовъ одинъ сынъ умершого священника вѣкарного Воскресенской Миргородской Церкви Феодора Боровиковского Яковъ лѣтъ 26 холостъ»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1450, арк. 2). Також маємо інформацію про іншого музиканта з миргородського роду – Луку Івановича Боровиковського (Рыцарева 1987, с. 66). Одружений 21-річний тенор Олексій

¹ Документи дають варіативність патронімічного прізвища Степана – Степанович, Степановський, Стефановський.

² Миргород – місто, центр Миргородського полку, тепер – центр Миргородського р-ну Полтавської області.

Горкавенко належав до козачого стану і був сином церковнослужителя з Преображенської церкви у селі Петрівці¹: *«теноровъ один синъ находячогось въ должностъ при церквѣ Преображенской в селѣ Петровцяхъ Петра Горкавенка Алексѣй Горкавенко женатъ званія козачого лѣтъ 21»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1450, арк. 2). До альтів було відібрано 10-річного Василя, сина Михайла Чайковського, священника Воскресенської церкви села Ярмаки²: *«алтовъ три еденъ синъ священника воскресенской ярмаковской церквѣ Михаила Чайковского Василій лѣтъ 10»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1450, арк. 2). Ще двоє альтів Ігнат (13 років) та Дорофій (10 років) Дем'яненки були рідними братами-сиротами козацького походження з села Піски³: *«да два родніе братя Игнатъ и Дорофей Демяненки родимци Лубенского полку села Пѣсокъ а по переходѣ оттоль проживали при школѣ протопопіи здешней в селѣ Зуевцах не имеющій отца и маткы в сиротствѣ званія козачого лѣтъ Игнату 13 а Дорофею 10»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1450, арк. 2)⁴. Зрештою, залишається невідомим, чи кого-небудь з відібраних кандидатів прийняли у склад капели.

З документів за серпень 1780 року стає зрозумілим, що частина півчих Переяславського єпископа відправилася до Санкт-Петербургу у розпорядження місцевого архиєпископа Гавриїла Петрова-Шапошникова (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1451, арк. 2). Перший з хлопців, 11-річний Андрій, син диякона Іоанна Максимовича, який походив з містечка Басань⁵, а другий, Данило, 9-ти років, був сином пономаря Переяславської Петропавлівської церкви Онисима Глоденка: *«находящихся при вокальной Его Преосвященства музыки двоихъ пѣвчихъ протопопіи Басанской мѣстечка Басанѣ дѣякона Іоанна Максимовича сына его Андрея и градскія Переяславскія Петропавлавскія церкви пономаря Онисима Глобенка сына его Данила»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1451, арк. 1, 3, 4). Перший з хлопців, будучи півчим, навчався у Переяславському колегіумі: *«дѣякона Іоанна Максимовича сынъ, обучался въ семинаріи переяславской латинскому языку по школу Грамматику»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1451, арк. 3).

15 вересня 1781 року датується прохання Федора Чернявського щодо його прийняття до складу архиєрейських півчих: *«послужить въ числѣ голосовъ вокальной музыки когда буду то способенъ, ибо я нѣсколько уже к сему и примѣнилъ»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1587, арк. 1-1 зв.). 23-річний Федір спочатку засвідчив, що його батько походив з козаків, проте продав хутір та тривалий час був дяком, а сам юнак жив при різних церквах, прислужував дякам, де в одного з них два роки *«какъ писать такъ и вокальной музыкѣ обучился»*⁶, а згодом й сам служив дячком в церкві Різдва Христового у містечку Шишаки (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1587,

¹ Петрівці – село Миргородської 1-ї сотні Миргородського полку, тепер – село Миргородського р-ну Полтавської області.

² Ярмаки – село Миргородської 1-ї сотні Миргородського полку, тепер – село Миргородського р-ну Полтавської області.

³ Піски – на середину XVIII століття в Лубенському полку знаходилося чотири села з такою назвою; тут – найімовірніше село Піски Лохвицької сотні, тепер – село Миргородського р-ну Полтавської області.

⁴ Зуївці – село Миргородської 1-ї сотні Миргородського полку, тепер – село Миргородського р-ну Полтавської області.

⁵ Басань – містечко, центр Басанської сотні Переяславського полку, тепер – село Нова Басань Ніжинського р-ну Чернігівської області.

⁶ У нас немає підстав вважати, що використання тут прохачем терміну «вокальної музики» означає, що він навчався мистецтву церковного (партесного) багатоголосся. За нашими спостереженнями у подібних документах з інформацією про початкову освіту в парафіяльних школах Переяславської єпархії XVIII століття йдеться виключно про ірмолійний спів, що дає нам вагому підставу вважати, що Федір Чернявський проходив навчання саме на основі ірмолію.

арк. 3-3 зв.)¹. У винагороду за службу півчим прохач плекав надію отримати від єпископа священницьке місце в одному з приходів (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1587, арк. 9). Однак, очевидно, напередодні чергової загальнодержавної ревізії населення, у консисторії виникли обґрунтовані сумніви щодо приналежності прохача до духовного стану, тому за резолюцією архиєрея, Федір залишався катедральним півчим до квітня 1782 року, допоки тривали відповідні перевірки (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1587, арк. 4-7 зв., 10-16 зв.). Зрештою Федора Чернявського було відіслано до села Кочубеївка², маєтності підполковника Павла Кочубея, підданим якого його фактично було визнано. Подальше можливе перебування цього молодого чоловіка у складі катедральної капели ставилося у залежність від волі поміщика (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1587, арк. 18-18 зв.).

У вокальному колективі траплялися і порушення внутрішньої монастирської дисципліни, що відклалося у справах архіву Переяславської духовної консисторії. Так, за скаргою нещодавно висвяченого священника Павла Волосевича, *«находящагося при вокальной его преосвященства музыкъ»*, про його побиття ієродияконом Романом, консисторія провела розслідування інциденту, що стався у монастирі на світанку 11 серпня 1781 року. Було допитано учасників та свідків конфлікту й за зібраною інформацією з'ясовано, що бійці передувала спільна пиятика: *«священникъ Павелъ Волосовичъ не безвини есть, что съ нимъ же Романомъ пянственную производилъ компанію, и чрезъ то къ дракъ привелъ себя и его»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1557, арк. 20). Зрештою в консисторії винесли суворе рішення – ієродиякона Романа, який вже неодноразово мав дисциплінарні стягнення, позбавити сану, а Павлу Волосевичу заборонити священослужіння і заслати у Богуславський монастир на два роки «въ черную работу». Проте, єпископ пом'якшив покарання ієрею Павлу, адже це був перший проступок з необережності: *«чрезъ 6 д[н]ей класть ему по 30 поклоновъ доземних а послѣ чрезъ 3 недели ежедневное иметъ служеніе»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1557, арк. 20 зв.). Для нашого дослідження важливо, що це єдиний зафіксований випадок, коли священник служив у Переяславській вокальній капелі. На жаль, у джерелі не зазначено, які функції він виконував. Не виключено, що Павло Волосевич початково був півчим, а ієрейське свячення отримав в якості винагороди за службу в капелі.

Історія з бійкою принагідно торкається і повсякденних вимірів життя учасників капели. Ієродиякон Роман у своїх поясненнях та виправданнях характеризував доконфліктні взаємини зі священником Павлом наступним чином: *«по христіанской приязни, кая продолжалась изъ самага его Волосевича вступленія въ службу вокальной музыки съ нимъ тѣсно...»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1557, арк. 2). Також джерело проливає світло на організацію життєвого простору співаків. У документах кілька разів згадується приміщення «півча» («пѣвческая»), де вони мешкали і яке, в умовах обмеженої площі монастирського двору, розташовувалося неподалік келій братії. Окрім цього, дізнаємося, що в обов'язки монастирського сторожа входило прибирання в сінях півчої та в дворі навколо. У зв'язку із цим довідуємося, що неподалік півчої розміщувався невеликий город, який, вірогідно, був у віданні співочого колективу: *«ходили по заогородку при пѣвческой состоящемъ»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1557, арк. 7 зв.).

В ревізійній відомості 1782 року було виявлено випадок, коли один з учнів Переяславського колегіуму одночасно був ще й єпископським півчим: *«умершаго чтеца Артемона Пашутинскаго сыновья: Василій обучается въ здешней семинаріи риторики, находится нынѣ при вокальной его высокопреосвященства музыки въ пѣвчихъ, 18 [лет]»*

¹ Шишаки – містечко, центр Шишацької сотні Миргородського полку, тепер – селище міського типу Полтавського р-ну Полтавської області.

² Кочубеївка – село Велико-Будиської сотні Полтавського полку, тепер – село Полтавського р-ну Полтавської області.

(ЦДІАК, ф. 961, оп. 1, спр. 69, арк. 19 зв.). Мова про 18-річного Василя, студента класу риторики. Його батько – на той час вже покійний «чтець» (тобто дяк) Артемон Пашутинський з села Пологи-Вергуни¹. Півчий перебував у вокальному колективі й наступного 1783 року (Безпалько та Кузьмінський 2020, с. 107).

У відомості від 2 січня 1783 року, під час ревізії духівництва Бориспольської протопопії, занотовано катедрального півчого, сина померлого священика церкви Архангела Михаїла містечка Вороньків², 22-річного Іоанна Ващенкова: *«тоей же церкви умершаго священника Лукіяна Ващенкова дѣти: Іоаннъ при должносты пѣвческой в Переясловскомъ находится катедралном мнстрѣ, [лет] 22»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1636, арк. 1 зв.).

Утримання півчих у часи Іларіона Кондратковського

Про матеріальне забезпечення півчих можемо дізнатися завдяки збереженим прибутково-видатковим книгам Переяславського катедрального монастиря за 1780 та 1783 роки. Рух фінансів 1780 року облікував ризничий ієромонах Агафоник (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1589, арк. 2, 3), а 1783 року – ієромонахи-казначей Іларіон та Христофор Сулима (останній змінив попередника на посаді у серпні цього року) (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1685, арк. 1, 2). Саме у розпорядженні цих ієромонахів і перебували монастирські кошти.

Серед згадок про джерела фінансування півчих маємо цікавий факт, який не траплявся в інших документах – наявність «пѣвческих кружекъ», з яких, зокрема, у 1780 році було отримано немалий прибуток: *«Оставшихся от пѣвческих кружекъ. Рубли 25. Копейки 60»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1589, арк. 3). Можна припустити, що це були спеціальні запечатані ємності, куди бажаючі кидали грошові пожертви, що спеціально призначалися для архиєрейських півчих. «Півчі кружки», очевидно, стояли на видному місці у катедральному соборі, також не виключено, що півчі брали їх із собою за межі монастиря. Про останнє може свідчити «донос» в Синод на владика Іларіона Кондратковського, з якого дізнаємося, що при відвідуванні ним єпархії місцеве духовенство змушене було не лише утримувати архиєрейське оточення, але й давати подачки супроводжуючим його слугам, включно із півчими (Пархоменко 1908, с. 51).

Цікаво, що грошові суми з «кружок», щоразу різні, вносилися розпорядженням архиєрея у бюджет фінансування витрат на півчих саме як залишок після їхнього розподілу («раздѣлки», «подѣлу»). Припускаємо, що при розподілі коштів між півчими, якась їх частина віддавалася єпископу та неодмінно, волею владики, витрачалася на одяг та взуття для співаків. Турбота катебри про зовнішній вигляд півчих не вичерпувалася лише цими коштами, за необхідності могли бути спрямовані прямі дотації з архиєрейської казни. Як, наприклад, це сталося 1783 року, коли 30 січня було додатково внесено 25 рублів (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1685, арк. 31).

Окрім цього, записи демонструють нам, коли саме відбувалися «раздѣлки пѣвческих денегъ». 1780 року це сталося 26 січня та 19 травня (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1589, арк. 21), 1783 року – 9 січня та в перші числа травня (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1685, арк. 31). Таким чином, «кружки» відкривали незабаром після Різдва та Великодня (Туркестанов 1868, с. 97)³, найбільших релігійних свят, під час яких півчі могли максимально заробити.

¹ Пологи-Вергуни – село Переяславської 1-ї сотні Переяславського полку, тепер – село Бориспільського р-ну Київської області.

² Вороньків – містечко, центр Воронківської сотні Переяславського полку, тепер – село Бориспільського р-ну Київської області.

³ Великдень припадав на 19 квітня у 1780 році та на 16 квітня у 1783 році.

Фінансові книги містять і персоніфіковану інформацію, пов'язану з транзакціями коштів. У книзі витрат зберігся запис за 25 березня 1783 року про придбання одягу для вже згадуваного Василя Пашутинського: «У діакона новорукоположенног Михайла Антиповского куплено для Пашутинского на черкеску блакитну суконну бекешу за два рубля» (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1685, арк. 32). А у прибуткових частинах книг згадуються імена Павла «ієродіакона пѣвческаго» (1780) (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1589, арк. 21) та «баса Евхіма» (1783) (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1685, арк. 31)¹, як осіб, відповідальних за внесення в казну залишку грошей з «кружки» після розподілу. Найімовірніше, вони були офіційними чи неформальними лідерами співочого колективу. Слід підкреслити, що ієродиякон Павло був ченцем монастиря, а не півчим. Це свідчення наштовхує на припущення про активну участь братії у справах колективу катедральних півчих і за часів попередніх єпископів.

Із записів прибутково-видаткових книг стає зрозумілим, що «вокальна музика» була поділена на «болших» та «малих» півчих. Хоча у документі немає чіткого визначення цих двох співочих груп, проте можна сміливо припустити, що йдеться про дорослих та малолітніх учасників вокальної капели. За кількістю купованого одягу та взуття можна вирахувати приблизну одночасну кількість катедральних співаків. Про дорослих півчих відомо, що у 1780 році їх було щонайменше четверо: «Куплено для болших певчих четири поясовъ въ Богуславѣ по сѣмдесять пѣтъ копѣекъ гарусныхъ полосатихъ красно съ зеленымъ» (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1589, арк. 22). А з рахунків за 1783 рік дізнаємося про те, що у катедральному хорі, в один момент, співали вісім малолітніх півчих: «Чернѣльницѣ за окрашення восьми пѣвчим малимъ брилей дано тридцѣтъ копѣекъ» (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1685, арк. 32). Поєднавши ці відомості бачимо, що загальна кількість катедральних півчих складала щонайменше 12 осіб, з яких четверо були дорослими, а вісім малолітніми.

Записи про купівлю необхідних товарів здійснювалися протягом усього року, очевидно реагуючи на поточні або регулярні потреби співочого колективу. Деякі закупівлі готових предметів одягу та матеріалів робилися поза межами Переяслава – у Києві та навіть «за границею» у містечку Богуслав².

Статті видатків на купівлю чи пошиття однакових предметів одягу свідчать, що півчі кожної з категорій мали власну уніфікацію в одязі. Так, «болшим» півчим були закуплені однакові смугасті (червоні з зеленим) пояси, а для «малих» півчих виготовили з вибійчатого полотна «халати», а також замовили фарбування партії головних уборів, а саме «брилів». У якості верхнього одягу, у вжитку були «кафтани» та «кизикини». З аксесуарів можна згадати «галштуки», на виготовлення яких було закуплено сім ліктів шовкової тканини тафти («тафи») чорного кольору (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1685, арк. 32 зв.). Для пошиття чобіт закуповувалися юхта та яловича шкіра, ремінна шкіра на підошви, а також витратні матеріали (дъготь, смола, дратва, купорос). Для оздобы одягу закуповувалися гаплики, білі та фарбовані нитки, олов'яні гудзики, шнури для плетених гудзиків, полотно на підкладки тощо.

Якщо вірити записам витратної частини книг, то кошти призначені для півчих йшли на пошиття, ремонт, а також закупівлю вже готового одягу та взуття. Витрати на грошове утримання, їжу та інші побутові потреби у документі не зафіксовані, тож найпевніше додаткове фінансування півчих відбувалося з інших джерел.

¹ Можливо, тут мався на увазі півчий Юхим Соколовський, про якого ми писали вище.

² Богуслав – містечко Київського воєводства Речі Посполитої, тепер – місто Білоцерківського р-ну Київської області.

Світські музиканти та Іларіон Кондратковський

У православних церквах Гетьманщини не використовували музичні інструменти, проте, очевидно, світські музиканти-інструменталісти неодноразово брали участь у повсякденному житті переяславських єпископів. Вперше такий факт було зафіксовано у 1727-1730 роках за часів Йоакима Струкова, про що ми вже писали вище. А у 1782 році за урочисті привітання на свята з архиєрейської казни Іларіона Кондратковського було заплачено 2,5 рублі музикантам та барабанщикам Київського легкокінного полку: *«Во дни высокоторжественныя роздано полку легкоконного кievского музыкантамъ и барабанщикамъ за поздравленіе»* (ЦДІАК, ф. 990, оп. 1, спр. 1684, арк. 4).

Півчі Амфілохія Леонтовича (1795-1799) та Сильвестра Лебединського (1799-1803)

На Переяславсько-Бориспільському вікаріаті відбилися зміни адміністративно-територіального устрою українських земель Російської імперії кінця XVIII століття, і фактично у часи Амфілохія Леонтовича йшла підготовка до створення окремої єпархії. Це було втілено 1799 року вже при поставленні Сильвестра Лебединського, який отримав титул єпископа Малоросійського та Переяславського. Про півчих двох єпископів знаходимо інформацію в записах прибутково-видаткової книги катедрального Вознесенського монастиря за 1799 рік. Зокрема, серед витрат за 16 квітня, тобто Велику Суботу, зазначено, що ченцям та півчим було придбано алкоголь, пиво та питний мед: *«Куплено для братіи и пѣвчимъ пива простого вѣдро за востмдесять копѣекъ; меду питного восемь кварть по восемь копѣекъ»* (ЦДІАК, ф. 978, оп. 1, спр. 4, арк. 8). 17 квітня, тобто наступного дня, півчим було окремо видано кошти: *«Выдано на праздникъ Воскресенія Христова по прежнему обикновенію пѣвчимъ 80 [копѣекъ]»* (ЦДІАК, ф. 978, оп. 1, спр. 4, арк. 8). Припускаємо, що практика обдаровування півчих на свята мала тривалу тяглість і сприймалася сучасниками, як стала традиція.

Про одного з півчих, а саме Семена Киселівського, ми дізнаємося завдяки запису за 17 грудня того ж року, де йдеться про виплату візникові за перевезення з Києва до Переяслава: *«Уплачено звощику изъ Кіева нанятому за привозъ въ Переясловль пѣвчого Семена Киселіовского пять рублей»* (ЦДІАК, ф. 978, оп. 1, спр. 4, арк. 9). Вірогідно, співак поспішав прибути до катедрального монастиря до початку святкування Різдва. Також про нього довідуємося зі справи 1791 року, коли відбувався набір співаків до колективу митрополичих півчих у Києві. Згідно документу, 7-річний альтист Семен був сином покійного стихарного дяка Леонтія Киселівського з Переяслава (Борисов 2019, с. 9). Зрештою, залишається невідомим, чи Семен був прийнятий до митрополичої капели. Проте у 1799 році у віці 15-16 років він справді був півчим, а зважаючи на обставини про які йдеться у документі, а саме проїзд за рахунок переяславської катебри та перебування у місті напередодні великого церковного свята, можемо сміливо припустити, що Киселівський був співаком капели Сильвестра Лебединського.

Висновки

У результаті дослідження нами були віднайдені документальні свідчення про архиєрейських півчих XVIII століття у 9 з 14 переяславських владик. Сукупний час архиєрейського служіння цих єпископів на Переяславській катедрі складає близько 63 років. З огляду на часову тяглість, очевидно, що, починаючи від владики Кирила Шумлянського служба півчих при архиєрейському домі не обривалася.

Згідно традиційних порядків при єпископських катедрах Гетьманщини, під час богослужінь, співали монахи-крилошани. Ця традиція красномовно простежується у Переяславському Вознесенському кафедральному та інших монастирях Переяславської єпархії протягом 1720-1740-х років. Загальна кількість півчих у кафедральному монастирі коливалася від 5 до 9 осіб. На чолі монахів-крилошан стояли уставники, які керували правим та лівим крилосами. І лише 1722 року спеціальним указом Святійший правлячий синод уніфікував правила, які в першу чергу стосувалися українських єпархій. Відтоді у архиєрейських домах встановлювалося порядку на служіння 10 півчих. Незважаючи на це, ще до появи цього указу, вікарному єпископу Кирилу Шумлянському служили власні півчі, на чолі яких стояв регент. Наявність регента простежується і на службі у наступного вікарного єпископа Йоакима Струкова.

У кафедральному соборі звучали як монодія, так і партесне багатоголосся. Такий висновок ми робимо з наявних нотних книг. Власністю владики Йоакима Струкова в Переяславі був нотний Ірмолой, а у часи єпископа Арсенія Берла в кафедральному соборі було переписано музично-теоретичний трактат Миколая Дилецького «Музична Граматика», при чому на форзаці рукопису було зазначено, що в один із днів виконувався урочистий концерт. У зв'язку із останньою нотною пам'яткою прослідковується намір єпископа запровадити й закріпити інновації у сфері музичної освіти, коли метою учнів ставало опанування мистецтва партесного співу на якісно кращому рівні. Окрім вище зазначеного, ця теза підтверджується відомостями з життя півчого одного з попередніх владик, коли навчання партесного співу відбувалося за межами Переяслава.

Співаки архиєрейської капели за автентичною термінологією називалися «півчими», що спостерігаємо як у документах з архіву Святійшого правлячого синоду у Санкт-Петербурзі, так і в місцевих документах з Переяслава. В актових джерелах, починаючи з 1760 року і, щонайменше, до 1782 року для колективу архиєрейських півчих використовувалася офіційна назва – «вокальна музика». У цей самий період існує і інша назва для позначення цієї вокальної капели, що використовувалася для внутрішнього вжитку – «півча» («пѣвческая»), яка, найпевніше, першочергово означала окреме приміщення, де мешкали півчі.

Фінансування хору відбувалося, в першу чергу, з архиєрейської казни. А додатковий заробіток півчі отримували через збирання грошей з парафіян у «півчу кружку», спеціальну ємність для пожертв. Згідно видаткових джерел, отримані кошти йшли на пошиття, ремонт, а також закупівлю одягу та взуття.

Серед виявлених у джерелах відомостей про півчих, сукупна кількість яких сягає 29 імен і це не враховуючи згаданих співаків без імені та ченців-крилошан, знаходимо представників різних соціальних верств (страт) – дітей священно- та церковнослужителів, козаків, міщан, посполитих. Для багатьох із них спів у кафедральній капелі був не лише можливістю отримати стабільний заробіток, а й слугував трампліном для кар'єрного зросту, для отримання сану священника, чи місця півчого в одному з імперських столичних колективів. У другій половині XVIII століття простежується певна закономірність, коли більшість півчих виявилися знедоленими, переважно сиротами.

У побуті Переяславських владик траплялися контакти зі світськими музикантами-інструменталістами. У 1720-х роках вікарному єпископу Йоакиму Струкову служив бандурист, а на початку 1780-х років Іларіон Кондратовський користувався послугами військових музикантів для урочистих привітань під час церковних свят.

Список джерел та літератури

- БАРАНІВСЬКА, Л., 2001, *Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII-XVIII ст. : Дис. на здобуття наук. ступ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03.* Київ.
- БЕЗПАЛЬКО, В. та КУЗЬМІНСЬКИЙ, І., 2020, Історія використання ірмолів у Переяславській єпархії у XVIII ст. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації: матеріали Міжнар. наук. конф. (6–8 жовт. 2020 р.).* 367-370.
- БЕЗПАЛЬКО, В. та КУЗЬМІНСЬКИЙ, І., 2020, Музична спадщина Переяславського колегіуму. *Київська Академія.* 17, 99-118.
- БЕЗПАЛЬКО, В. та КУЗЬМІНСЬКИЙ, І., 2020, Нововиявлений Переяславський список «Музичної Граматики» Миколая Дилецького 1734 року: опис та аналіз. *Волинська книга: історія, дослідження, колекціонування. Науковий збірник.* 4, 34-56.
- БОРИСОВ, Д., 2019, Набір співаків до митрополичої хорової капели в другій половині XVIII ст. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Сімнадцятої Міжнародної наукової конференції (28 травня – 1 червня 2019 р.).* 7-9.
- 1890, Ведомость о школах и учениках священнопричетнических детей, при доме архиерея Переяславского обретающихся, 1744 года. *Полтавские епархиальные ведомости. Часть неофициальная.* 20, 660-670.
- ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСКАЯ Н., 1977, Записи на певческих рукописях XVII-XVIII вв. *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник.* 32-40.
- ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА, Н., 2006, *Партесні концерти XVII-XVIII ст. з київської колекції.* Київ: Музична Україна.
- Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 1. 66720 (Лаз.).
- ЛОХА, В., 2006, *Духовенство, церкви та колегіум міста Переяслава середини XVII-XIX ст.* Київ: Міленіум.
- ЛУКАШЕВИЧ, Л., 1885, Автобіографія южно-русского священника первой половины XVIII ст. *Киевская старина,* XI, февраль, 318-332.
- Національний музей історії України. Фонди, РД-204.
- 1879, *Описание документов и дѣлъ, хранящихся въ архивѣ святейшаго правительствующаго синода. Томъ II. Первая часть (1722 г.).* Санктпетербургъ.
- 1910, *Описание документов и дѣлъ, хранящихся въ архивѣ святейшаго правительствующаго синода. Томъ X (1730 г.).* Санктпетербургъ.
- 1907, *Описание документов и дѣлъ, хранящихся въ архивѣ святейшаго правительствующаго синода. Томъ XV (1735 г.).* Санктпетербургъ.
- 1908, *Описание документов и дѣлъ, хранящихся въ архивѣ святейшаго правительствующаго синода. Томъ XX (1740 г.).* Санктпетербургъ.
- ПАРХОМЕНКО, В., 1908, *Очеркъ исторіи Переяславско-Бориспольской епархіи (1733-1785 г.г.) въ связи съ общимъ ходомъ малороссійской жизни того времени.* Полтава.
- РЫЦАРЕВА, М., 1987, *Русская музыка XVIII века.* Москва: Знание.
- ТРЕГУБЕНКО, Т., 2017, Українська церковна еліта у формуванні музичних осередків при духовних навчальних закладах Гетьманщини. *Українознавчий альманах,* 22, 136-140.
- ТУРКЕСТАНОВ, Н., 1868, *Сокращенный календарь на тысячу лѣтъ (900–1900).* С.Петербургъ.
- ТИТЛИНОВ, Б., 1905, *Правительство Императрицы Анны Іоанновны въ его отношеніяхъ къ дѣламъ Православной церкви.* Вильна.
- ХАРЛАМПОВИЧ, К., 1914, *Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Том 1.* Казань.

- Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 269. Оп. 1. Спр. 3289.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 961. Оп. 2. Спр. 69.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 978. Оп. 1. Спр. 4.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 204.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 338.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 539.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 848.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1310.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1339.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1448.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1450.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1451.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1452.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1453.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1557.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1587.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1589.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1636.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1684.
 Центральний державний історичний архів, м. Київ (ЦДІАК). Ф. 990. Оп. 1. Спр. 1685.
 ЧУДИНОВА, І., 1991, Клирошани-українці Олександро-Невського монастиря (до питання ролі українських впливів на становлення петербурзької культури). *З історії української музичної культури: тематичний зб. наук. пр. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського*, 53- 56.
 ЧУДИНОВА, И., 1994, *Пение, звоны, ритуал: топография церковно-музыкальной культуры Петербурга*. Санкт-Петербург: Ut.

References

- BARANIVSKA, L., 2001, *Hetmansko-starshynske seredovyshe i kulturno-muzychne zhyttia v Ukraini druhoi polovyny XVII-XVIII st.: Dys. na zdobuttia nauk. stup... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. [Hetman-officers' environment and cultural and musical life in Ukraine in the second half of the 17th-18th centuries.: The dissertation on competition of a scientific degree ... of the candidate of art: 17.00.03.]*. Kyiv.
- BEZPALKO, V. & KUZMINSKYI, I., 2020, Istoriia vykorystannia irmoloiv u Pereiaslavskii yeparkhii u XVIII st. [History of the use of irmoloi in the Pereiaslav diocese in the 18th century]. *Biblioteka. Nauka. Komunikaitsiia. Rozvytok bibliotechno-informatsiinoho potentsialu v umovakh tsyfrovizatsii: materialy Mizhnar. nauk. konf. (6–8 zhovt. 2020 r.)*. 367-370.
- BEZPALKO, V. & KUZMINSKYI, I., 2020, Muzychna spadshchyna Pereiaslavskoho kolegiumu [Musical heritage of the Pereiaslav Collegium]. *Kyivska Akademiia*. 17, 99-118.
- BEZPALKO, V. & KUZMINSKYI, I., 2020, Novovyiavlenyi Pereiaslavskyi spysok «Muzychnoi Hramatyky» Mykolaia Dyletskoho 1734 roku: opys ta analiz [Newly discovered Pereiaslav copy of "Musical Grammar" by Mykola Diletsky in 1734: description and analysis]. *Volynska knyha: istoriia, doslidzhennia, kolektsionuvannia. Naukovyi zbirnyk*. 4, 34-56.
- BORYSOV, D., 2019, *Nabir spivakiv do mytropolychoi khorovoi kapely v druhii polovyni XVIII st. [A set of singers for the metropolitan choir in the second half of the 18th century]*. Tserkva – nauka – suspilstvo: pytannia vzaiemodii. Materialy Simnadtsiatoi Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (28 travnia – 1 chervnia 2019 r.). 7-9.

- 1890, *Vedomost' o shkolah i uchenikah svyashchennoprichetnicheskikh detej, pri dome arhiereya Pereyaslavskogo obretayushchihsya, 1744 goda* [A list of schools and pupils of clerical children who are acquired at the house of the Bishop of Pereyaslav, 1744]. Poltavskie eparhial'nye vedomosti. CHast' neofficial'naya. 20, 660-670.
- GERASIMOVA-PERSIDSKAYA N., 1977, Zapisi na pevcheskih rukopisyah XVII-XVIII vv. [Records on singing manuscripts of the 17th-18th centuries]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologiya. Ezhegodnik*. 32-40.
- HERASYMOVA-PERSYDSKA, N., 2006, *Partesni kontserty XVII-XVIII st. z kyivskoi kolektsii* [Party concerts of the 17th-18th centuries. from the Kiev collection]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho [National Museum of the History of Ukraine]. Fund 1. 33720 (Laz.).
- LOKhA, V., 2006, *Dukhovenstvo, tserkvy ta kolehium mista Pereiaslava seredyny XVII-XIX st.* [Clergy, churches and colleges of Pereyaslav in the middle of the 18th-19th centuries]. Kyiv: Milenium.
- LUKASHEVICH, L., 1885, *Avtobiografiya yuzhno-russkago svyashchennika pervoj poloviny XVIII st.* [Autobiography of a South Russian priest of the first half of the 18th century]. *Kievskaya starina*, XI, fevral', 318-332.
- Natsionalnyi muzei istorii Ukrainy [National Museum of the History of Ukraine]. Funds, RD-204.
- 1879, *Opisanie dokumentov i del, hranyashchihsya v arhive svyatejshago pravitel'stvuyushchago sinoda. Tom II. Pervaya chast' (1722 g.)* [Description of documents and files stored in the archives of the Holy Governing Synod. Volume II. First part (1722)]. Sanktpeterburg.
- 1910, *Opisanie dokumentov i del, hranyashchihsya v arhive svyatejshago pravitel'stvuyushchago sinoda. Tom X (1730 g.)* [Description of documents and files stored in the archives of the Holy Governing Synod. Volume X (1730)]. Sanktpeterburg.
- 1907, *Opisanie dokumentov i del, hranyashchihsya v arhive svyatejshago pravitel'stvuyushchago sinoda. Tom XV (1735 g.)* [Description of documents and files stored in the archives of the Holy Governing Synod. Volume XV (1735)]. Sanktpeterburg.
- 1908, *Opisanie dokumentov i del, hranyashchihsya v arhive svyatejshago pravitel'stvuyushchago sinoda. Tom XX (1740 g.)* [Description of documents and files stored in the archives of the Holy Governing Synod. Volume XX (1740)]. Sanktpeterburg.
- PARHOMENKO, V., 1908, *Ocherk istorii Pereyaslavsko-Borispil'skoj eparhii (1733-1785 g.g.) v svyazi s obshchim hodom malorossijskoj zhizni togo vremeni* [Essay on the history of the Pereyaslav-Boryspil eparchy (1733-1785) in connection with the general course of Little Russian life at that time]. Poltava.
- RYCAREVA, M., 1987, *Russkaya muzyka XVIII veka* [Russian music of the 18th century]. Moskva: Znanie.
- TREHUBENKO, T., 2017, *Ukrainska tserkovna elita u formuvanni muzychnykh osередkiv pry dukhovnykh navchalnykh zakladakh Hetmanshchyny* [Ukrainian church elite in the formation of music centers at theological schools of the Hetmanate]. *Ukrainoznavchyi almanakh*, 22, 136-140.
- TURKESTANOV, N., 1868, *Sokrashchennyj kalendar' na tysyachu let (900–1900)* [Abbreviated calendar for a thousand years (900-1900)]. S. Peterburg.
- TITLINOV, B., 1905, *Pravitel'stvo Imperatrycy Anny Ioannovny v ego otnosheniyah k delam" Pravoslavnoj cerkvi* [Government of Empress Anna Ioannovna in its relations with the affairs of the Orthodox Church]. Vil'na.
- HARLAMPOVICH, K., 1914, *Malorossijskoe vliyanie na velikorusskuyu cerkovnuyu zhizn'. Tom 1.* [Little Russian influence on the Great Russian church life. Volume 1]. Kazan.
- Tsentralny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIK). Fund 269. Register 1. File 3289.

- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 961. Register 2. File 69.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 978. Register 1. File 4.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 204.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 338.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 539.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 848.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1310.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1339.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1448.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1450.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1451.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1452.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1453.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1557.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1587.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1589.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1636.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1684.
- Tsentrалny derzhavny istorychnyi avrkhiv, m. Kyiv [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv] (TsDIAK). Fund 990. Register 1. File 1685.
- CHUDINOVA, I., 1991, Klyroshany-ukraintsi Oleksandro-Nevskoho monastyrnia (do pytannia roli ukrainskykh vplyviv na stanovlennia peterburzkoï kultury) [Klyroshany-Ukrainians of the Alexander Nevsky Monastery (on the role of Ukrainian influences on the formation of St. Petersburg culture)]. *Z istorii ukrainskoï muzychnoi kultury: tematychnyi zb. nauk. pr.* Kyiv: KDK im. P. I. Chaikovskoho, 53- 56.
- CHUDINOVA, I., 1994, *Penie, zvony, ritual: topografiya cerkovno-muzykal'noj kul'tury Peterburga* [Singing, ringing, ritual: the topography of the church-musical culture of St. Petersburg]. St. Petersburg: Ut.

Півчі Переяславських єпископів у XVIII столітті

Пропонована стаття базується на корпусі історичних джерел XVIII століття і присвячена вивченню півчих переяславських єпископів. Ми знайшли документальні свідчення про півчих у 9 з 14 Переяславських єпископів. Згідно традиційних порядків при єпископських катедрах Гетьманщини, під час богослужінь, співали монахи-крилошани. Ця традиція красномовно простежується у Переяславському Вознесенському кафедральному та інших монастирях Переяславської єпархії протягом 1720-1740-х років. Загальна кількість півчих у кафедральному монастирі коливалася від 5 до 9 осіб. На чолі монахів-крилошан стояли уставники, які керували правим та лівим крилосами. І лише 1722 року спеціальним указом Святійший правлячий синод уніфікував правила, які в першу чергу стосувалися українських єпархій. Відтоді у архиєрейських домах встановлювалося порядку на служіння 10 півчих. Незважаючи на це, ще до появи цього указу, вікарному єпископу Кирилу Шумлянському служили власні півчі, на чолі яких стояв регент. Наявність регента простежується і на службі у наступного вікарного єпископа Йоакима Струкова. У кафедральному соборі звучали як монодія, так і партесне багатоголосся. Такий висновок ми робимо з наявних нотних книг. Власністю владики Йоакима Струкова в Переяславі був нотний Ірмолой, а у часи єпископа Арсенія Берла в кафедральному соборі було переписано музично-теоретичний трактат Миколая Дилецького «Музична Граматика», при чому на форзаці рукопису було зазначено, що в один із днів виконувався урочистий концерт. У зв'язку із останньою нотною пам'яткою прослідковується намір єпископа запровадити й закріпити інновації у сфері музичної освіти, коли метою учнів ставало опанування мистецтва партесного співу на якісно кращому рівні. Окрім вище зазначеного, ця теза підтверджується відомостями з життя півчого одного з попередніх владик, коли навчання партесного співу відбувалося за межами Переяслава. Співаки архиєрейської капели за автентичною термінологією називалися «півчими», що спостерігаємо як у документах з архіву Святійшого правлячого синоду у Санкт-Петербурзі, так і в місцевих документах з Переяслава. В актових джерелах, починаючи з 1760 року і, щонайменше, до 1782 року для колективу архиєрейських півчих використовувалася офіційна назва – «вокальна музика». У цей самий період існує і інша назва для позначення цієї вокальної капели, що використовувалася для внутрішнього вжитку – «півча» («пѣвческая»), яка, найпевніше, першочергово означала окреме приміщення, де мешкали півчі. Фінансування хору відбувалося, в першу чергу, з архиєрейської казни. А додатковий заробіток півчі отримували через збирання грошей з парафіян у «півчу кружку», спеціальну ємність для пожертв. Згідно видаткових джерел, отримані кошти йшли на пошиття, ремонт, а також закупівлю одягу та взуття. Серед виявлених у джерелах відомостей про півчих, сукупна кількість яких сягає 29 імен і це не враховуючи згаданих співаків без імені та ченців-крилошан, знаходимо представників різних соціальних верств (страт) – дітей священно- та церковнослужителів, козаків, міщан, посполитих. Для багатьох із них спів у кафедральній капелі був не лише можливістю отримати стабільний заробіток, а й слугував трампліном для кар'єрного зросту, для отримання сану священника, чи місця півчого в одному з імперських столичних колективів. У другій половині XVIII століття простежується певна закономірність, коли більшість півчих виявилися знедоленими, переважно сиротами. У побуті Переяславських владик траплялися контакти зі світськими музикантами-інструменталістами. У 1720-х роках вікарному єпископу Йоакиму Струкову служив бандурист, а на початку 1780-х років Іларіон Кондратковський користувався послугами військових музикантів для урочистих привітань під час церковних свят.

Ключові слова: півчі, монахи-крилошани, музичні рукописи.

Vladyslav Bezpalko, researcher at the National Museum of the History of Ukraine

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3705-3969>

Владислав Безпалько, науковий співробітник Національного музею історії України

Ivan Kuzminskyi, CSc (Art), acting Associate professor at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7873-0965>

Іван Кузьмінський, кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

**АРХІТЕКТУРНІ МОТИВИ ЗАКАРПАТТЯ У
ТВОРЧОСТІ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА****Віктор Штець, Оксана Мельник*****Motives of Transcarpathian architecture
in Zoltan Sholtes creativity*****Viktor Shtets, Oksana Melnyk**

The article reveals the peculiarities of Zoltan Sholtes' work in the open air. The typological characteristics of the artist's landscapes by thematic and semantic aspects are determined. Landscape with architectural motifs is one of the dominant plots, along with a lyrical chamber sketch, a rural landscape and a panoramic landscape-picture. Some landscapes with motifs of Transcarpathian architecture, in addition to artistic value, have ethnographic value, as they show architectural monuments that have not been preserved to this day. Art analysis of landscapes with motifs of the fortifications of Uzhgorod and Mukachevo, as well as wooden bell towers and churches showed the peculiarities of the creative method. This is work in the open air, solving pictorial and figurative tasks, the use of realistic-impressionist means of artistic expression. The plein air experience contributed to the formation of a recognizable author's handwriting of the artist. This is a special approach to the interpretation of planning and spatial relationships; compositional division of the canvas into plans with a high horizon line and a blank foreground; use of vibrating expressive writing technique a la Prima; combination of active modeling smear with transparent generalized planes; color experiments, a special ratio of warm and cold shades in particular. The main means of emotional expression of the works are defined by color means; means of author's equipment; composite means; figurative means, expressed through the peculiarities of the interpretation of the planes of the foreground and the sky, which enhance the emotional component of the landscape. Detailed reproduction of a visible plot with an architectural object and the search for a unique image inspired by this plot, the formation of the appropriate mood, the manifestation of philosophical, symbolic subtext determine the peculiarity of the artist's creative method.

Key words: Z. Sholtes, Transcarpathian school of painting, landscape, architectural motives, means of expression, creative method.

Об'єктивне вивчення найбільш значимих явищ українського образотворчого мистецтва XX ст. становить важливу тематичну ланку сучасного мистецтвознавства, а зростання загального інтересу до художньої культури Закарпаття актуалізує поглиблення наукових моделей розгляду творчих досвідів провідних мистецьких персоналій Закарпатської школи живопису. Одним з художників, чиє ім'я по праву належить до числа перших та провідних мистців краю є Золтан Шолтес (1909–1990). Його становлення відбулось у період виокремлення закарпатського регіону з культурно-мистецького контексту сусідніх держав, у час формування власної художньої школи та паралельного утвердження на політичній мапі Європи як частина

України. Визрівши на локальному географічному тлі, творчість Золтана Шолтеса увібрала в себе мистецькі концепції місцевого художнього руху як основний і потужний каталізатор розвитку. Один з перших учнів Адальберта Ерделі та Йосипа Бокшая – засновників Закарпатської школи живопису – мистець заявив про себе як про художника у 20-30-ті рр. XX ст. та протягом усього творчого життя послідовно дотримувався їх методичних та світоглядних постулатів у мистецтві. Принципова увага до місцевої тематики – ландшафту, побуту і традицій як «духовної матриці», синтез реалізму та імпресіонізму стали фундаментом творчого натхнення для З. Шолтеса та довели актуальність використання такої джерельної бази для формування цілого напрямку в українському образотворчому мистецтві XX ст. Моделлю стабільності творчих пріоритетів мистця є певне обмеження жанрового діапазону творів сферою пейзажу (він зрідка звертався до портрету, сакральної тематики, натюрморту). Важливими натурними об'єктами у пейзажах Золтана Шолтеса були дерев'яні церкви та оборонна архітектура Закарпаття. Оскільки, частина цих споруд не дійшла до нашого часу, дослідження творів художника набуває особливої актуальності.

У мистецтвознавчому науковому дискурсі ім'я Золтана Шолтеса спорадично фігурує у працях, присвячених закарпатській школі живопису, однак, цілий корпус видань та публікацій висвітлюють творчість мистця виключно як репрезентанта цієї школи (Изворинь, 1943; Шандор, 1961; Островський, 1974; Небесник, 2005). Біографічні сторінки життя та творчості та короткі коментарі щодо живописних творів художника подають дослідниці Л. Попова та Л. Біксей (Попова, 1999; Біксей, 2009). Більший масив інформації по творчих здобутках отримуємо з публікацій у періодиці та з передмов до каталогів й буклетів, що супроводжували персональні виставки мистця. Незважаючи на оглядовий характер, статті Ю. Сташка, О. Чернега-Балли, І. Чуліпи, Л. Філіпа фіксують певні біографічні творчі віхи у діяльності художника, дають побіжний опис експонатів (Ювілейна ретроспективна виставка, 1971; Чернега-Балла, 1973; Персональна виставка творів, 1989; Філіп, 2003). Такий підхід пояснює відсутність ґрунтовної наукової кваліфікації робіт художника. У ХХІ ст. низка праць дослідника В. Штеця розширює розуміння творчості Золтана Шолтеса у різних контекстах, увиразнює важливі питання спадковості традицій та формування творчого методу (Штець, 2016; 2017). Водночас, особливості змістових та стилістично-образних аспектів живописних творів художника залишаються нерозкритими та потребують ретельного теоретичного осмислення.

Метою дослідження є вияв засобів виразності а також, стилістично-образних характеристик живописних творів Золтана Шолтеса; увиразнення особливостей його творчого методу на прикладі пейзажів з мотивами закарпатського сакрального та оборонного зодчества.

Пейзаж репрезентує найбільш вагому сферу професійної діяльності Золтана Шолтеса, а переважаючою мистецькою практикою, до якої звертався художник був традиційний для Закарпатської школи пленер. Живопис на пленері формує вміння тонко відчувати та передавати тонально-колеристичні особливості натури, артикулює в роботі до гри світла, кольору, рефлексів. Постійні творчі виїзди Золтана Шолтеса у найбільш віддалені частини Закарпаття дозволили йому досконало вивчити та відтворити не лише образ природних та ландшафтних багатств краю, але й архітектурних. Варто зазначити, що вирішуючи проблематику кольору та світла за різних умов (час доби, погода, пора року тощо), один і той самий архітектурний мотив Золтан Шолтес писав по кілька разів. Це, зокрема, Ужгородський замок (роботи 1973, 1974, 1976, 1979 років), замок у с. Невицьке (роботи 1983, 1986 років); замок Паланок у Мукачеві (роботи 1956, 1971, 1971 років); церква Вознесіння Господнього в с. Ясіня (1970, 1974, 1982, 1989 роки); взіці мармароської готики в селах Олександрівка (1985, 1987 роки), Урмезієво (Руське поле) (1986, 1989 роки), Буковець (1983, 1984 роки),

Кострино (1938, 1989), Апша (1989, 1990), Крайниково (1985, 1987) тощо. Пленерні пейзажі Золтана Шолтеса можна диференціювати за наступними сюжетно-тематичними ознаками:

1. Ліричний камерний етюд (короткочасна робота з мотивами карпатської природи, що має обмежену композицію);
2. Сільський олюднений пейзаж (в композиції ландшафтна ситуація доповнена елементами побутового жанру);
3. Панорамний пейзаж-картина (узагальнені монументальні композиції панорамних пейзажів);
4. Камерний пейзаж з архітектурними мотивами (архітектурні мотиви є самодостатніми елементами композиції).

Ця типологія увиразнює загальні тематично-змістові аспекти пейзажів Золтана Шолтеса, створених митцем у різні періоди творчості та дозволяє вести мову про пейзаж з архітектурними мотивами як про один з домінуючих напрямів творчого пошуку. На відміну від сільського олюдненого пейзажу, в якому неозначені сільські хати слугують, радше, універсальним символом селянського побуту, в пейзажах з архітектурними мотивами об'єктом інтересу художника стають шедеври закарпатського зодчества – оборонні споруди Ужгорода та Мукачева, а також дерев'яні дзвіниці та церкви. Такі твори, окрім художньої цінності мають, також, і етнографічну вагу, позаяк фіксують архітектурні пам'ятки, які не дійшли до наших днів.

Серед таких – готичні дерев'яні церкви св. Миколи (XVII ст.) та св. Івана Хрестителя (XVIII ст.) у селі Велике Умрезієво (Руське Поле) на Тячівщині. Ці тризрубні церкви з високими готичними шпилями належали до найдавніших церков Потисся, але у 1965 р. були розібрані під керівництвом директора місцевої школи на дрова (Сирохман, 2008, с. 528). Церкву св. Миколи Золтан Шолтес устиг зафіксувати в кількох живописних етюдах на початку 1960-х., але завершив та підписав роботи лише через наприкінці 1980-х рр. За згадкою сина художника Степана Шолтеса, така практика була для мистця звичною – він рідко підписував роботу на пленері, а між етюдом та вже завершеним пейзажем іноді лежало кілька років. Пейзажі з церквами у с. Велике Урмезієво написані у різні пори року: на роботі «Умрезієво. Дерев'яна церква», підписаний 1986 р. – розпал літа, та сувора зима на полотні «Пам'ятка дерев'яної архітектури» 1989 р. (Іл. 1, 2).



Іл. 1. Умрезієво. Дерев'яна церква.
1986. Полотно, олія, 44X59.
Приватна колекція. Світлина
В.Штеця



Іл. 2. Дерев'яна церква. 1989. Полотно,
олія, 51X70,8. Приватна колекція. Світлина
В.Штеця

Обидва пейзажі традиційно наділені притаманним камерним роботам настроєм, проте, не життєствердним оптимізмом та лірикою, а загостреною тривожністю, напругою. Ці роботи демонструють засоби, якими мистець досягав відповідної емоційної виразності: літній етюд має тепле колористичне вирішення та загальний позитивний візуальний лад заданий грою сонячних бліків на траві довкола церкви та дзвіниці. Характерний для Золтана Шолтеса грубий напівпрозорий мазок формує суцільну тінюву пляму на передньому плані підкреслюючи теплу пастозно написану освітлену сонцем галявину, але ця світла пляма у центрі композиції набуває тривожності та драматизму за рахунок темних горизонталей переднього плану та сірої холодної маси передгрозового неба. Саме небо, написане єдиною тонально-кольоровою площиною, займаючи майже усю верхню половину композиції додає пейзажу емоційної напруги та суму. Уточнимо, що доопрацювання твору було мінімальним, мистець додав кілька експресивних ліній та підписав його, залишивши свіжим, написаним у один шар камерним етюдом. Як і в роботі з літнім етюдом, у творі «Пам'ятка дерев'яної архітектури» (1989) для отримання потрібного емоційного образу Золтан Шолтес вирішував у першу чергу колористичну проблему. Складна за температурним співвідношенням багатопланова площина неба демонструє такі ж складні почуття художника. Увиразнює та посилює емоційність колориту живописна техніка пейзажу. Дзвіниця, споруда церкви, вертикалі безлистих дерев, хрест та людська постать написані майже однотонно й сприймаються як система графічних силуетів на живописному тлі. Сірувато-брудний, холодний колір снігу на передньому плані композиції підкреслює ці силуети та ще більше акцентує на рожевому кольорі неба, яке сприймається не життєрадісним, а якимось приреченим та хворобливим. Посилують загальний драматизм композиції церковні хрести, що тонуть в снігу на передньому плані. Художник такими композиційними та тонально-колористичними вирішеннями переконливо досягнув бажаної настроєвості. Відтак, можемо зробити висновок, що основними засобами, якими художник досягав емоційної виразності твору є: колір; тональний та температурний контраст; особливості техніки, що поєднує прозорі та пастозні мазки; використання ритму та повтору в елементах пейзажу, кольорових плямах, силуетах, мазках.

Ще одна перлина дерев'яного будівництва Закарпаття, до мотиву якої Золтан Шолтес періодично звертався – церква Вознесіння Господнього, так звана Струківська церква (1824) та дзвіниця біля неї (1813) у с. Ясіня. Цей архітектурний комплекс церкви та дзвіниці вважається одним з найбільш досконалих за рахунок гармонійності об'ємів, форм, пропорцій та тектоніки. Робота над живописним образом такого сакрального комплексу потребує не лише уважного спостереження та аналізу його пропорцій, будови, але й особливого підходу, погляду в її духовну суть та роль у щоденному житті горян.

У ліричному зимовому пейзажі «Церква в селі Ясіня» (1970) змальовано сувору але мальовничу верховинську зиму (Іл. 3). Насичена палітра полотна, побудована на контрасті доповнюючих кольорів, які не лише посилюють один одного, але й взаємодіють та взаємно проникають, розсіюються в просторі, передаючи морозну атмосферу. У роботі немає яскравого освітлення, позаяк відсутня світлотінь, що могла б додатково моделювати архітектурні форми.



Іл.3. Церква в селі Ясіня. 1970. Полотно, олія, 49X79. Приватна колекція. Світлина О.Мельник

Натомість, мистець вирішує завдання, розігравши геометрію полотна – чітке членування на три горизонтальні частини дозволило передній та задній план залишити порожніми, акцентуючи увагу на ансамблі самої церкви в центральній частині композиції. Споруди подані на одній горизонталі, яка посилена їх власним горизонтальним членуванням, лінією стежки та лінією гір. Ці ритмічні повтори композиції настільки матеріалізують середовище, що складається враження фіксації художником не так архітектурного мотиву, як незмінних вічних цінностей, непідвладних часу, стихіям тощо. Силует Говерли на задньому плані підкреслює цю непорушність та вічність. Тут прочитується глибокий символічний зміст – засніжена «земна» поверхня переднього плану як полотно людського буття, простір неба як божественна сфера, а церква та дзвіниця між ними як провідник між життям буденним та духовним. Варто додати, що Золтан Шолтес мав сан священника, тому цю тему відчував особливо глибоко.

Цілком іншого емоційно-образного трактування набуває пейзаж «Струківська церква» (1974) (Іл. 4). Це також зимовий сюжет, але художник пише яскравий сонячний день, відтак змінюється кольорово-тональний лад, композиційна побудова та загальне емоційне тло картини. Ідейний зміст та внутрішня філософія попереднього пейзажу дають місце життєвій енергії та мрійливому оптимізму. У роботі дещо зігнорована повітряна перспектива, адже сама церква розміщена в глибині полотна та не поступається по насиченості кольору та силі тону елементам першого плану. Таким чином, посилюючи колорит заднього плану, художник акцентує на сакральній споруді, робить її основним притягальним центром композиції. Варто відмітити, що критики найчастіше відмічають саме зимові пейзажі художника, що вигідно демонструють його як колориста. Дослідник І. Чуліпа, зокрема писав, що «...мало хто із закарпатців зрівняється з ним за відтворенням засніжених карпатських краєвидів (...) де (...) живопис Шолтеса набирає найбільшої світлоносності» (Персональна виставка творів, 1989, с. 8).

Ліричним та дещо неспокійним є осінній пейзаж «Струківська церква» (1982). Обрана художником точка споглядання архітектурного комплексу дозволила змістити акценти та урівноважити за масами споруду церкви та дзвіницю (Іл. 5). Такий сміливий хід задав цілком нове трактування архітектурного пейзажу, несподівано зробивши центром композиції людину. Також, пошук філософського підтексту, поряд з вирішенням суто колористичних художніх завдань характеризує дану роботу.



Іл. 4. Струківська церква. 1974. Полотно, олія, 99X125. Приватна колекція. Світлина з архіву Степана Шолтеса



Іл. 5. Струківська церква. 1982. Полотно, олія, 50,5X70. Приватна колекція. Світлина В.Штеця

У цілій низці робіт Золтан Шолтес фокусується на мотивах оборонної архітектури Закарпаття. Кілька живописних інтерпретацій Ужгородського (1973, 1974, 1976, 1979) та

Мукачівського (1956, 1971) замків демонструють різницю творчого методу, який використовував мистець працюючи в середовищі міста та на природі. Загальна схема композиції з мотивом Ужгородського замку та точка споглядання практично незмінна у всіх творах. Художник малює з вулиці Підградської з північної сторони замку. Ця локація дає детальну панорамну картину, підкреслює взаємозв'язок та пропорції архітектурних форм на стрімкому вертикальному схилі. Домінантна споруда палацу фланкується двома масивними квадратними вежами, а система оборонних мурів посилює відчуття величчя та монументальності. Три з чотирьох пейзажів є зимові. Водночас, попри спільність композиційного підходу та пори року, художник не повторюється ні у кольорово-тональному ні в емоційно-образному вирішенні.

Найбільш цілісною та довершеною роботою з цієї серії є «Ужгородський замок» (1974) (Іл. 6). Тонко вловлені нюанси кольору вдало передають сонячний день, вібрацію морозного повітря, матеріальність рипучого льду підталого снігу. Композиція роботи сформована за рахунок традиційного для З. Шолтеса горизонтального членування простору, пониженої точки зору, що розкриває високий горизонт та акцентує на композиційному центрі у верхній частині полотна. Передній план, сформований першою горизонталлю – розталий сніг з охристою травою та лінією, оживленою людськими постатями. Наступний план – горизонталь з міською житловою забудовою, геометричний різнобіч якої формує основу композиційного центру. Наступна горизонталь – замкова гора з оборонним муром з якого виростає замковий палац. Завершує композицію – горизонталь неба. Незважаючи на те, що небо у більшості творів З. Шолтеса займає не більш як четверту частину загальної композиції, його вирішення часто відіграє основну роль у формуванні загального емоційного ладу. Отже, до висновку щодо авторських засобів емоційної



Іл. 6. Ужгородський замок. 1974. Полотно, олія, 75X105. Приватна колекція. Світлина з архіву Степана Шолтеса

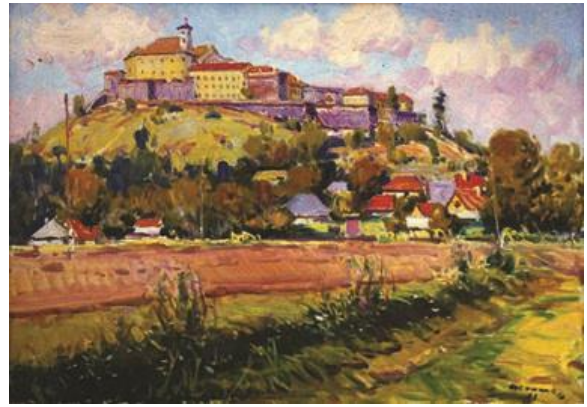


Іл. 7. Ужгородський замок. 1979. Полотно, олія, 90X102. Приватна колекція. Світлина з архіву Степана Шолтеса

виразності творів додамо тонально-кolorистичні та формально-пластичні особливості трактованого неба. У даному пейзажі градієнт блакитного неба – від теплішого на периферії до холодного в центрі, посилений динамічними структурованими формами хмар, що додає загального мажорного емоційного тону.



Іл. 8. Біля Мукачівського замку. 1956.
Полотно, олія, 64X94,5. Приватна колекція.
Світлина з архіву Степана Шолтеса



Іл. 9. Мукачівський замок. 1971. Полотно,
олія, 70X90. Приватна колекція. Світлина з
архіву Степана Шолтеса

У зимовому пейзажі «Ужгородський замок» (1979) при майже незмінній композиції суттєво змінюється колористика трактування простору (Іл. 7). Вона стає теплішою і більш нюансованою – художник уважно передає світло-повітряну перспективу, палацова споруда тонко виділяється на тлі теплого неба з рефlekсами від заходу сонця. За рахунок цих тонких нюансів та цілісної гармонійної композиції пейзаж набуває мрійливого настрою та умиротворення. Художнику вдалось суто живописними засобами передати вологість та свіжість повітря, атмосферу морозного вечора у середмісті замку.

Цілковито іншу емоційну нішу займають пейзажі з мотивами замку Паланок. Мистець відтворює образ архітектурної пам'ятки у сонячній атмосфері літнього дня («Біля Мукачівського замку» (1956), «Мукачівський замок» (1971) (Іл. 8, 9). Застосувавши широку чисту колористичну гаму з домінантою помаранчево-охристих, оливково-жовтих, вибілених салатово-зелених, сріблястих та блакитних тонів, художник досягнув органічності між архітектурою та навколишнім середовищем з підкреслено теплим закарпатським колоритом. Використавши прийом контражуру, З. Шолтес передає гру яскравого сонця та глибоку насиченість тіней. У цих пейзажах мистець не фокусується на об'ємно-пластичній характеристиці архітектурних об'єктів, а показує їх взаємозв'язок та просторову єдність з пейзажем навколо. Водночас, саме архітектура – її монументалізм та пластика формують основний посыл автора до глядача. В обох композиціях всі елементи – від стежок та дерев до людських постатей та осель скеровують погляд до величної архітектури Паланку.

На відміну від цих панорамних робіт, «Внутрішній двір Мукачівського замку» (1971) має обмежений, камерний простір, а увага концентрується на тектоніці та взаємовідносинах архітектурних форм окремих споруд ансамблю (Іл. 10). Цей архітектурний пейзаж вражає тонкою колористикою, що влучно передає атмосферу літнього дня через вібрацію сонячних бліків на вибілених стінах та грі прозорих, ледь зазначених тоном тіней. Працюючи ніби на одному подиху, художник фіксує миттєві враження від побаченого стираючи межу між суб'єктивним та об'єктивним.

Олександр Архипенко, аналізуючи такі зовнішні аспекти художнього твору як стиль,



Іл. 10. Мукачівський замок. 1979.
Картон, олія, 50X70. Закупка ЗХМ у
1971 р. Світлина з архіву Степана
Шолтеса

технічні прийоми, композицію, наголошував на особливому значенні внутрішнього змісту твору, його езотеричному аспекті (Архипенко, 2012, с. 105). Як видно з дослідження, Золтан Шолтес часто наділяв свої пейзажі складним ідейним змістом. Відтак, аналіз архітектурних пейзажів художника з позицій форми, кольору, композиції та техніки дозволяє простежити їх абстрактні ознаки і через особливості трактування простору, внутрішній ритм, кольорові та формальні композиційні співвідношення виявити авторську філософію та посил глядачу.

Висновки. Дослідження показало, що архітектурні мотиви ставали для Золтана Шолтеса об'єктом натхнення досить часто. Детальний огляд робіт засвідчив, що працюючи над такими пейзажами в сільській місцевості, мистець зосереджувався на живописній передачі образу дерев'яних церков, а в містах захоплювався архітектурою добре збережених замків. Аналіз пейзажів довів, що основними засобами емоційної виразності творів є: 1. колористичні засоби, виражені через тональний та температурний контраст; 2. засоби авторської техніки, виражені через експресивну манеру письма, роботу на контрасті розмашистих прозорих та пастозних мазків різної форми; 3. композиційні засоби, виражені через використання ритму та повтору в елементах пейзажу, кольорових плямах, силуетах, мазках; 4. образні засоби, виражені через особливості трактування великих площин переднього плану та неба, що посилюють емоційну складову пейзажу.

В основі художньої мови мистця лежить арсенал плернерних колористично-тональних засобів, а композиційна побудова посилює дію кольорових кодувань. Через колір автор втілює символізм, через тон – настрій, через композицію – ідейний зміст. Все, що знаходиться у площині пейзажу взаємно обумовлюється просторовою єдністю, наділеною унікальним характером.

На прикладі пейзажів з архітектурними мотивами можемо зробити висновок, що творчий метод Золтана Шолтеса передбачає роботу на плернері з вирішенням живописних та образних завдань; звернення до реалістично-імпресіоністичних засобів у технічному виконанні. Особливістю творчого методу художника визначено не детальне відтворення кожного окремого архітектурного об'єкту, а пошук унікального цілісного образу, формування конкретного настрою, вияв філософського, символічного підтексту.

Список джерел та літератури

- АРХИПЕНКО, О., 2012, *Теоретичні нотатки*. У: Яців Р., упор., *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття*. Антологія. Т. 1. Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 96–135.
- БІКСЕЙ, Л., 2009, *Золтан Шолтес. Сторінки життя і творчості*. У: Штець В., укл., *Золтан Шолтес. Альбом*. Львів: Ладекс, 44–68.
- ИЗВОРИНЪ, А. 1943, Сучасні руські художники, *Зоря – Hajnal*, 3 (1–4), 258–284.
- НЕБЕСНИК, І., 2005, *Творчість видатних художників Закарпаття*. Ужгород: Вид-во В. Падыка.
- ОСТРОВСЬКИЙ, Г., 1974, *Образотворче мистецтво Закарпаття*. Київ: Мистецтво.
- ПЕРСОНАЛЬНА ВИСТАВКА ТВОРІВ ЗАСЛУЖЕНОГО ХУДОЖНИКА УРСР ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА, 1989, Укл. Мошай І., передм. Чуліпа І., Ужгород: Карпати.
- ПОПОВА, Л., 1999, Золтан Шолтес. Подорож у часі, *Новини Закарпаття*, 105–106, 12.
- СИРОХМАН, М., 2008, *Церкви України. Закарпаття*. Львів: «Мс».
- ФІЛІП, Л., 2003, *Меморіальна кімната заслуженого художника України З. І. Шолтеса в закарпатському обласному краєзнавчому музеї*. Ужгород: [б. в.].
- ЧЕРНЕГА-БАЛЛА, О., 1973, У пошуках форми і змісту, *Закарпатська правда*, 295, 4.

ШАНДОР, Л., 1961, *Художники Закарпаття*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.

ШТЕЦЬ, В., 2016, Особливості трактування простору у панорамних пейзажах Золтана Шолтеса, *Парадигма пізнання. Наукові питання*, 3 (14), 53–61.

ШТЕЦЬ, В., 2017, Особливості художньої мови пейзажів З. Шолтеса у ранній період творчості (1933–1948 рр.), *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 87–91.

ЮБІЛЕЙНА РЕТРОСПЕКТИВНА ВИСТАВКА ТВОРІВ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА, ПРИСВЯЧЕНА 60-ТИ РІЧЧЮ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ХУДОЖНИКА, 1971, Упор. Бикова Г., передм. Сташко Ю. Ужгород: Закарпатська обласна картинна галерея. Закарпатська обласна друкарня.

References

ARKHYPENKO, O., 2012, Teoretychni notatky [Theoretical notes]. In: Yatsiv R., ed. *Idei, smysly, interpretatsii obrazotvorchoho mystetstva: Ukrainska teoretychna dumka XX stolittia*. Vol. 1. Lviv: Lvivska natsionalna akademiia mystetstv; Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 96–135.

BIKSEI, L., 2009, Zoltan Sholtes. Storinky zhyttia i tvorchosti [Zoltan Sholtes. Pages of life and work.]. In: Shtets V., ed. *Zoltan Sholtes. Albom*. Lviv: Ladeks, 44–68.

YZVORYNЬ, A. 1943, Suchasnъ ruskъ khudozhnyky [Contemporary Ruthenian artists], *Zoria – Hajnal*, 3 (1–4), 258–284.

NEBESNYK, I., 2005, *Tvorchist vydatnykh khudozhnykiv Zakarpattia* [Creativity of outstanding artists of Transcarpathia]. Uzhhorod: Vyd-vo V. Padiaka.

OSTROVSKYI, H., 1974, *Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia* [Fine arts of Transcarpathia]. Kyiv: Mystetstvo.

PERSONALNA VYSTAVKA TVORIV ZASLUZHENOHO KHUDOZHNYKA URSR ZOLTANA SHOLTESA [Personal exhibition of works of the honored artist of the USSR Zoltan Sholtes], 1989, Ed. Moshai I., Chulipa I., Uzhhorod: Karpaty.

POPOVA, L., 1999, Zoltan Sholtes. Podorozh u chasi [Zoltan Sholtes. Time travel], *Novyny Zakarpattia*, 105–106, 12.

SYROKHMEN, M., 2008, *Tserkvy Ukrainy. Zakarpattia* [Churches of Ukraine. Transcarpathia]. Lviv: «Ms».

FILIP, L., 2003, *Memorialna kimnata zasluzhenoho khudozhnyka Ukrainy Z. I. Sholtesa v zakarpatskomu oblasnomu kraieznavchomu muzei* [Memorial room of the Honored Artist of Ukraine ZI Sholtes in the Transcarpathian Regional Museum of Local Lore]. Uzhhorod.

CHERNEHA-BALLA, O., 1973, U poshukakh formy i zmistu [In search of form and content], *Zakarpatska pravda*, 295, 4.

SHANDOR, L., 1961, *Khudozhnyky Zakarpattia* [Artists of Transcarpathia]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury.

SHTETS, V., 2016, Osoblyvosti traktuvannia prostoru u panoramnykh peizazhakh Zoltana Sholtesa [Features of the interpretation of space in the panoramic landscapes of Zoltan Sholtes], *Paradyhma piznannia. Naukovi pytannia*, 3 (14), 53–61.

SHTETS, V., 2017, Osoblyvosti khudozhnoi movy peizazhiv Z. Sholtesa u rannii period tvorchosti (1933–1948 rr.) [Peculiarities of the artistic language of landscapes by Z. Sholtes in the early period of his work (1933–1948)], *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 4, 87–91.

YUVILEINA RETROSPEKTYVNA VYSTAVKA TVORIV ZOLTANA SHOLTESA, PRYSVIACHENA 60-TY RICHCHIU VID DNIA NARODZHENNIA KHUDOZHNYKA [Anniversary retrospective exhibition of Zoltan Sholtes's works dedicated to the 60th anniversary of the artist's birth], 1971, Ed. Bykova H., Stashko Yu. Uzhhorod: Zakarpatska oblasna kartynna halereia. Zakarpatska oblasna drukarnia.

Архітектурні мотиви Закарпаття у творчості Золтана Шолтеса

У статті розкрито особливості роботи Золтана Шолтеса на пленері та виявлено типологічні характеристики пейзажів мистця за тематично-змістовими аспектами. Поряд з ліричним камерним етюдом, сільським пейзажем та панорамним пейзажем-картиною виділено пейзаж з архітектурними мотивами як один з домінуючих напрямів творчого пошуку художника. Окремі пейзажі з мотивами закарпатського зодчества, окрім художньої мають етнографічну цінність, позаяк фіксують пам'ятки, не збережені до наших днів. Мистецтвознавчий аналіз пейзажів з мотивами оборонних споруд Ужгорода та Мукачева, а також дерев'яних дзвіниць та церков показав, що творчий метод мистця передбачає роботу на пленері з вирішенням живописних та образних завдань та використанням реалістично-імпресіоністичних засобів художньої виразності. Пленерний досвід сприяв формуванню упізнаваного авторського почерку художника – особливого підходу до трактування плановості та просторових співвідношень; композиційного членування полотна з високою лінією горизонту та порожнім першим планом; використання вібруючої експресивної техніки письма а-ля-прима; поєднання активного моделюючого мазка з прозорими узагальненими площинами; колористичних експериментів, зокрема, особливого співвідношення теплих та холодних відтінків. Основними засобами емоційної виразності творів визначено колористичні засоби; засоби авторської техніки; композиційні засоби; образні засоби, виражені через особливості трактування великих площин переднього плану та неба, що посилюють емоційну складову пейзажу. Особливістю творчого методу художника визначено не просто детальне відтворення видимого сюжету з архітектурним об'єктом, а пошук навіяного цим сюжетом унікального образу, формування відповідного настрою, вияв філософського, символічного підтексту.

Ключові слова: Золтан Шолтес, Закарпатська школа живопису, пейзаж, архітектурні мотиви, засоби виразності, творчий метод.

Viktor Shtets, Ph.D., associate professor, Lviv Polytechnic National University (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2436-762X>

Віктор Штець, кандидат мистецтвознавства, доцент, Національний університет «Львівська політехніка» (Україна)

Oksana Melnyk, Ph.D., associate professor, Lviv Polytechnic National University (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1579-6705>

Оксана Мельник, кандидат мистецтвознавства, доцент, Національний університет «Львівська політехніка» (Україна)

МОДЕЛЮВАННЯ МІКРОІСТОРІЇ В НАРАТИВНІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВКОВОГО ПРОЕКТУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ШЕВЧЕНКО МОВОЮ МІСТА»

Юлія Чуприна

Modeling of microhistory in a narrative exposition on the example of the exhibition project at Taras Shevchenko National Museum «Shevchenko in the language of the city»

Yulia Chupryna

The article attempts to analyze the method of historical modelling in a narrative exposition on the example of an exhibition project at the Taras Shevchenko National Museum "Shevchenko in the language of the city."

In modern exhibition design, the communicative approach is defined as a way to establish a dialogue between the exhibit and the visitor. In this case, there are two cornerstones. Firstly, to provide an important condition for the visitor's ability to understand the "language of things". And, secondly, to organize the unique exhibition space.

Today, the museum exposition is one of the main and the most important means of communication between the visitor and the museum's stories. The communication system refers to the top qualities of modern design at the museum exposition.

Therefore, the author defined the main purpose of the study as clarifying the features of the interaction (spectator-exhibit-exhibition) in terms of a new approach to creating an exhibition space (using narration, the method of historical modelling). In the postmodern world, this kind of space is positioned not only as an area of knowledge or aesthetic pleasure but also as a meeting space, which equalizes social status and removes barriers to communication. Following the set goal, the exhibition project implemented several tasks. The first one is to form a holistic narrative of the project, which helped to immerse visitors in the theme of the project, allowing them to be present in that time and space. The second one is to demonstrate the role of the city in human life in an accessible way and the opportunities it opens up for career building, multifaceted implementation, and further chances. The last one is to model two micro-stories of people who have realized themselves in the urban space, "take" from the city certain benefits, but at the same time "give", invest in the city. Thanks to the method of historical modelling the exhibition space turns into a "living picture" of the epoch.

In the Ukrainian-language museum segment, this topic presented quite bland, although in the western territories such researchers as M. Kagan, K. Mannheim, and E. Rozemblum work with it more widely.

Key words: *microhistory, museum, narrative exposition, modeling.*

Із кінця ХХ століття в історичній науці починають активно використовувати міждисциплінарний метод моделювання, який, як правило, складається з двох об'ємних процесів: розробки моделі та аналізу розробленої моделі. Даний підхід дозволяє дослідити сутність складних процесів за допомогою експериментів не з реальною системою, а з її

моделлю. У цьому контексті, складні процеси можна поділити на окремі частини і дослідити кожну з них окремо, змоделювати різні варіації та їх наслідки. Методом екстраполяції, готові моделі переносяться на усі можливі варіанти вирішення поставленого завдання або проблемного питання.

Одним із типів історичного моделювання є кліометрія - напрям в історичній науці, який характеризується систематичним використанням математичних методів. Вона виникає у кінці 50-х рр. XX століття. Її засновниками вважають американських дослідників Р.Фогеля та Д.Норта (Ковальченко 1984, с.320). Упродовж 1960–70-х рр. вони опублікували низку праць, у яких переглянули усталені уявлення про чинники економічних підйомів та спадів у США кінця XIX століття. Подальший її розвиток був пов'язаний з працями таких дослідників, як Л.Девіса, С.Енгермана, Дж.Уолліса, Е.Ріглі, Р.Шефілда та ін. На сьогодні, кліометрія – міждисциплінарна галузь наук, досліджень, яка дає змогу за допомогою конкретних кількісних оцінок масових явищ, зафіксованих у джерелах, по-новому досліджувати історичні процеси, зокрема тенденції еволюції господарських систем і траєкторії динаміки економічних процесів.

Дослідники в галузі використання моделювання в історії переконують, що застосування математичних методів сприяє поглибленому розумінню явищ і процесів, розкриття внутрішньої, якісної сутності (Коротаєв 2007, с.360). До перших спроб історичного моделювання відносять побудову моделі Пелопоннеських воєн Стародавньої Греції, які тривали 27 років, і джерела лише частково зберегли відомості про ці війни. Група, до якої входили математики і програмісти Обчислювального центру Академії наук СРСР та історичного факультету Московського університету, у 1970-х роках вирішила реконструювати хід цих воєн. Дослідники побудували імітаційну математичну модель і відновили динаміку та еволюцію цього процесу. Проте, варто зауважити, що тоді в науковому середовищі це викликало жваву дискусію, ряд відомих істориків вступили в жорстку конфронтацію з думкою про місце моделювання в історичних дослідженнях.

Наразі, виділяють ряд явищ/об'єктів, які можна змоделювати у межах історичної науки:

- 1) історичні матеріальні об'єкти (історична реконструкція) – у ході даного напрямку відбувається реконструкція на основі матеріальних залишків об'єкта або / та його зображень і словесних описів;
- 2) історичні явища та процеси - від короткочасних подій до закономірних та послідовних періодів, протяжних у часі, на основі яких простежується динаміка (особливості) розвитку суспільства;
- 3) історичне джерело - моделювання може використовуватися і як засіб представлення історичного знання, закладеного у джерелі, і як аналіз джерела або групи джерел на основі конкретної моделі; одним із основних завдань даного підходу є виявлення і систематизація понять та термінів всередині самого джерела;
- 4) історичне знання - понятійний і категоріальний апарат, теорії та гіпотези, парадигми. Побудова теорій - ідеалізованих моделей, заснованих на певній кількості прийнятих гіпотез; такі моделі можна віднести до так званої теоретичної історії, мета якої, виявлення основних закономірностей розвитку суспільства.

Дослідник Л. Бородкін (Бородкин, 2001) систематизує ці напрями і в їх межах виділяє наступні моделі:

- 1) моделі, які дозволяють вивчити роль тих чи інших факторів у розвитку історичного процесу, відслідкувати роль, яку зіграли ті чи інші чинники економічної, соціальної, політичної природи і дали досліджуваному процесу такий хід, який реалізувався в історії;
- 2) моделі-реконструкції, за яких історичне джерело містить прогалини і моделі дозволяють їх правдоподібно реконструювати;

- 3) альтернативні моделі вивчення історичних процесів (альтернативи в історії виникають тоді, коли за різними варіантами розвитку стоять певні політичні та соціальні сили, які боролися за реалізацію того чи іншого варіанту розвитку подій).

Ще одним актуальним напрямком у моделюванні є вивчення нелінійних процесів - нестійких, нестабільних процесів в історії. На рубежі XX-XXI століть інтерес до них різко зростає, з'являється міждисциплінарний напрямок - синергетика (нелінійна динаміка). Він вивчає такі процеси, які характеризуються популярними нині термінами «біфуркація», «атрактор». Мовиться про те, що в стані соціального хаосу передбачуваність ходу історичних процесів різко послаблюється і збільшується кількість можливостей несподіваних варіантів розвитку. Це головна тема синергетики - у яких умовах малі важелі впливу, малі імпульси на складну систему можуть викликати гігантські наслідки. Такі приклади можна спостерігати на біржі, у соціальних заворушеннях, коли від ззовні дуже незначних причин могли спалахнути катастрофічні наслідки.

Такі процеси вивчаються новим напрямком – кліодинамікою, яка вивчає, зокрема, моделі нестійких історичних процесів, транслюючи їх на сучасність. Це зв'язок історичних процесів із процесами сучасності. Увага до таких нестійких процесів, які можуть викликати несподівані наслідки, зростає, історія зіштовхується з сучасністю (сьогодні у суспільстві обговорюється проблема нестабільності, і способи для подальшого стабільного розвитку). Моделі дозволяють вивчати питання, яким чином формуються важливі імпакти від ззовні непомітних причин. Наприклад, обвал на Нью-Йоркській біржі у вересні 1929 року, який відбувся без видимих причин, але саме ця подія спричинила собою Велику депресію. На сьогодні, історичне моделювання – це спосіб взаємодії історії із сучасністю, яскравий приклад досягнення сучасного інформаційного суспільства.

У музейній практиці принцип моделювання – відносно нове явище. Активно його почали використовувати із появою тривимірної реальності. 3D-моделювання - це процес створення віртуальної об'ємної моделі об'єкта, що дозволяє найбільш точно відобразити форму, розмір і текстуру об'єкта, оцінити його ергономічність. Завдання даної технології - розробити візуальний об'ємний образ об'єкта, що моделюється. Актуальними напрямками використання можливостей 3D- моделювання є побудова 3D-моделей при реконструкції втрачених історико-культурних цінностей, оцифрування існуючих на даний момент археологічних і музейних експонатів. 3D-моделі дозволяють відтворити втрачену історико-культурну спадщину та зберегти музейні об'єкти, що володіють історичною чи культурною цінністю.

Одним із діючих проєктів по впровадженню технологій 3D- моделювання в музеях є проєкт Смітсонівського інституту (США), який втілює в життя програму тривимірного оцифрування понад 137 мільйонів експонатів американських музеїв. Користувачі можуть повертати 3D-моделі експонатів, міняти їх освітлення, ознайомлюватися з описом артефактів.

Усе частіше моделювання починає застосовуватись у побудові експозицій. Варто зауважити, що музейна експозиція покликана відображати соціальні та ідеологічні зміни в суспільстві, художні відкриття і науково-технічні досягнення.

Один із відомих практиків експозиційно-виставкової діяльності Е. Розенблум (Розенблум 1997, с. 210), так формулює три основні складові музейної експозиції:

1) синтез часу (наявність в експозиції «духу часу»), часу сьогоденного та відтворення часу доби, якій присвячена експозиція. Прикладом може слугувати експозиція музею О. Пушкіна в Москві. Експозиція схожа на живу картину, яка передає відчуття духу епохи Пушкіна;

2) синтез просторів - архітектурний простір сучасного музею (на відміну від музею класичного типу) та його експозиція тісно взаємодіють одне з одним на рівні

функціональних, стилістичних та емоційних зв'язків. Функціональні зв'язки проявляються у загальній архітектурі будівлі музею та просторі експозиції. Стилiстичні - у дотриманні закономірностей побудови художньої форми;

3) синтез експозиційних предметів. Саме вони утворюють «речову, візуально сприйнятну, прочитувану структуру музейної експозиції» та складають основу експозиційного комплексу.

Метою сучасного експозиційного дизайну є налагодження та полегшення комунікації глядач-експозиція (саме глядачеві та його пізнавальним потребам віддається перевага при побудові експозиції, її доступності та зрозумілості), а також формування естетичних і функціональних якостей предметного середовища.

Завданнями виступають наступні:

- забезпечення єдності форми і змісту експозицій, образного вираження концептуального задуму;
- формування доступного «прочитання» експозиційного простору відвідувачем та побудови інтуїтивно зрозумілої експозиції;
- створення умов, що сприяють збереженню експонатів і зручності функціонування експозицій;
- забезпечення її утилітарно-функціональних якостей;
- формування високого рівня комунікацій - «глядач-експонат- експозиція».

Відповідно до вищезазначених завдань, виставковий проєкт у Національному музеї Тараса Шевченка «Шевченко мовою міста», що відбувся у період листопад-лютий 2021 року, був покликаний максимально доступно та за допомогою зручного наукового інструментарію представити роль міської культури у житті Тараса Шевченка, взаємовпливи міста та особи, а також розкрити сутнісне значення міського простору та продемонструвати історичну динаміку міста.

Наративний тип оповіді був обраний не випадково, адже за допомогою нього конструюється струнка розповідь, розгортається історія пов'язана із певним історичним періодом, а також представляється окреме бачення, інтерпретація історичних подій, де розміщення об'єктів у певному історичному контексті має на меті полегшити розуміння експозиційного простору. Нарація є спробою створення візуальної історіографії і конструюється за допомогою поєднання різноманітних візуальних, аудіо і текстових засобів.

Для сучасного музейного відвідувача важливо не лише зануритись у пропоновану історичну атмосферу часу, який є превалюючим для даного виставкового проєкту але й зрозуміти її за допомогою вдало спроектованого музейного маршруту. Проєкт «Шевченко мовою міста» розкривав особливості міста XIX століття і надзавданням було помістити глядача в цю епоху та розповісти про її особливості. Для цієї мети був обраний метод історичного моделювання, оскільки він давав змогу найрепрезентативніше продемонструвати епоху, соціальний досвід конкретної людини, що жила в той історичний період. Таким чином, зчитуючи особистий досвід, сучасна людина стає ближче до заданого історичного часу, краще розуміючи влаштування тогочасного життя та життєвого простору.

Оскільки, одними із найефективніших інструментів є кореляція особистих досвідів та життєвих історій, то моделювання паралельних історій персонажів XIX ст. у межах виставкового проєкту було вибрано не випадково. Головне завдання музейної команди полягало в репрезентації доступним способом ролі міста в житті людини та можливостей, яке воно відкриває для побудови кар'єри, різнобічної реалізації та подальших можливостей. Саме метод історичного моделювання персональних історій допоміг максимально близько розкрити історичну добу та реалії персонажів. Наукові співробітники змоделювали дві історії успіху селян у місті – колишніх кріпаків братів Івана та Миколи Ткачів (Іл. 1). Прізвища та

імена були вибрані теж не випадково, адже за популярністю та розповсюдженістю імен – ці були найбільш характерними для того часу. Їхніми прототипами були реальні особи. Під час цього дослідження широко використовувались особисті листи, переписки, статистичні дані (Вавилов 2016, с. 644).

Прототипом Івана Ткача став Іван Вавілов – відомий російський бізнесмен, який народився в родині кріпаків. До Москви переїхав разом із купцем Василем Саприкіним, а пізніше почав працювати у відомій на той час Прохорівській мануфактурі, що займалася торгівлею текстильними виробами. Завдяки комерційним здібностям він спочатку завідував магазином, потім відділом у Прохорівській мануфактурі, й врешті став її співвласником. Займаючись поставками за кордон, Вавілов створив власну фірму і дуже швидко став мільйонером. Не зважаючи на те, що сам ніколи не мав освіти, розумів її необхідність. Його сини, Сергій та Микола, здобули першокласну освіту і стали всесвітньо відомими вченими: перший - у галузі фізики, другий - у генетиці.

Прототипом Миколи Ткача став Єфим Черепанов – відомий російський винахідник паровоза, у радянські часи його називали навіть першим у світі винахідником паровоза (Виргинский 1986, с. 234). Черепанов походив із родини залежних селян, прикріплених до одного із заводів промислових магнатів Демидових. У ранньому віці почав працювати на металургійному виробництві. Завдяки працьовитості й величезному бажанню вчитися вже у 20 років став майстром, а у 33 роки - головним спеціалістом дев'яти заводів у Нижньому Тагілі. Єфим Черепанов був одним із найвідоміших інженерів імперії. Він їздив за кордон, де переймав передовий досвід промисловців Англії - головної індустріальної держави світу XIX століття. Разом із сином Мироном створив винахідницьке бюро, де у 1835 році був сконструйований перший у Російській імперії паровоз - місцеві газети назвали його "сухопутним пароплавом" - настільки незвичну для того часу машину вони побачили.

Отож, два вчорашні кріпаки приїжджають у місто і приходять на ярмарок шукати роботу. Поліцейський справник виписує їхні дані, перевіряє, хто вони – походження, віросповідання, стан. Тут вони бачать оголошення про роботу, які тоді вивішувалися, і кожен обирає свій варіант.

Іван йде працювати в магазин. Він стає чорноробочим на складі й тягає здоровенні, кількапудові мішки з різними товарами. Робота дуже складна і малооплачувана: у середині XIX століття робітник отримував 40-70 копійок за день (2-4 грн на сьогоднішні гроші). У межах цього блоку, відвідувачам пропонувалось спробувати «заробити собі на життя», піднявши на певний рівень і розташувавши мішки на полицях на складі й заробивши 5, 10 чи 20 копійок відповідно (такий вид «живого включення» у виставковий простір передбачає інтеракцію з експонатами та проживання певного досвіду відвідувачами). Іван працює настільки добре, що невдовзі стає продавцем у магазині «У Сомова» (Іл. 2). Такого магазину насправді не було, він також змодельований, хоча купець зі схожим прізвищем проживав у Києві у середині XIX століття. Іван потрапляє за прилавок і тут також працює дуже добре, навіть іде вчитися і вивчається грамоті. Через якийсь час його підвищують до управляючого магазину. Він входить у сім'ю власника – одружується з донькою хазяїна. Поступово стає співвласником, у змодельованому кабінеті розміщені репрезентативні речі власника магазину – рахівниця, прес-пап'є, а сам магазин отримує назву «У Сомова і Ткача» (Іл. 3). В Івана і Катерини Ткачів народжується донька Варвара, яку батько віддає навчатися до Інституту шляхетних дівчат. Після навчання в Інституті Варвара має можливість продовжувати навчання в Сорбонні, далі опікується навчальними закладами столиці, вчителює. Персонаж Варвари Ткач так само було списано з реальної особи – Христини Алчевської, яка розвивала доступ до освіти жінкам, а також була засновницею Харківської жіночої недільної школи.

Другий брат Микола йде працювати робітником на цегельний завод. Робота для селянина досить складна – для нього все це дивне: машини, величезні печі, незнайомі технології. Але він починає працювати, поступово освоює роботу і працює дедалі краще. Невдовзі Микола стає майстром на заводі й займається безпосередньо випалюванням цегли. Співкуратори виставкового проєкту продемонстрували заводські таблички/дошки, які були на заводах і за допомогою яких фіксувався щоденний випуск продукції – випічка цегли (Іл. 4). Можна зауважити, що у Миколи Ткача найкращі показники, тож він стає старшим майстром і завідує іншими майстрами, фактично будучи начальником цеху. Його навіть відправляють навчатися в Саксонію на королівські мануфактури, тому що він цінний спеціаліст. У цьому виставковому блоці можна було власноруч перевірити, що таке цегла-сирець, а що таке випечена цегла. Поступово Микола доростає до рівня директора заводу. Це демонстрував його стіл для нарад, за яким обговорюється звіт роботи цегляного заводу, прибутки, баланс, що кому ділити, скільки кому платити (Іл. 5). Микола Ткач стає настільки успішним, що нагороджується грамотою всеросійської мануфактурної виставки за якість продукції. У нього народжується двоє дітей – Олексій і Олександр. Олексій навчається в Університеті Святого Володимира, а Олександр їде навчатися у Штудгардт та стає архітектором.

Тож обидва брати, які зуміли звільнитися з кріпацтва і добитися успіху в місті, дбають про освіту своїх дітей, бо вважають, що саме освіта дасть їм можливість стати міською елітою – повноправними членами міського соціуму. Їхні нащадки мають абсолютно інші стартові можливості, їм вже не доводиться проходити весь той складний шлях, для того, щоб досягти успіху та закріпитись у місті. Так відвідувачі могли побачити, як трансформується досвід людини в місті у XIX столітті й як вона стає частиною міського простору.

Таким чином, музейна команда проєкту «Шевченко мовою міста» намагалась занурити відвідувачів у сконструйовану реальність XIX ст., яка впритул базувалась на реальному історичному підґрунті.

Музейними науковцями було виявлено ряд переваг та недоліків методу історичного моделювання, а саме:

- даний метод дає змогу якнайобширніше репрезентувати конкретне століття, за допомогою імерсивних засобів допомогти відвідувачам повною мірою відчувати «дух епохи»;
- розповісти особисту історію персонажа, що краще сприймається та засвоюється, ніж абстрактні поняття, а також є більш емоційно прив'язаною до конкретної особи;
- максимальне наближення (на основі життєвих історій реальних осіб) до історичних передумов не дає повністю перейти у сферу альтернативної історії.

Головним недоліком даного методу може виступати недостатня прив'язка до реальних подій, оскільки, у будь-якому випадку, при моделюванні за основу беруться «ідеальні параметри», на які в реальності чинять вплив об'єктивні та суб'єктивні фактори, але при помірному використанні вигадки та ґрунтуючись на реальних передумовах та прототипах можна не потрапити в пастку побудови «альтернативних» історій.

Висновок. Сьогодні музейна діяльність тісно пов'язана з науковими і технічними досягненнями, повинна відповідати запитам сучасного високотехнологічного суспільства, із його новим сприйняттям реальності, швидкістю передачі і засвоєння інформації. Проектуючи новий експозиційний простір, музейні співробітники можуть використовувати дизайнерські нововведення, експериментувати з виставковим простором, бути сміливими в пошуку нових експозиційних методів, застосовувати надсучасні технології та рішення для підвищення рівня сприйняття, а в окремих випадках навіть зумисно епатувати, щоб створити викличний

простір, у якому будуть поставлені актуальні питання, надихатися як самою темою виставки, так і брати до уваги особливості архітектурних форм будівлі, у якій вона проходить.

За допомогою методу історичного моделювання, експозиційний простір перетворюється у «живу картину» епохи заданого часу. Саме завдяки цьому методу, відвідувачі повною мірою мають можливість зануритись у вир потрібного часу, відчути характерні риси, притаманні йому та приміряти на собі роль/патерн життєвої історії людини того часу. Саме за цим принципом і був побудований виставковий проєкт «Шевченко мовою міста» у Національному музеї Тараса Шевченка, що ілюстрував історії людей які потрапляють до міста і стають у ньому «своїми». У середині XIX століття мільйони людей із сіл із традиційним світоглядом переселяються у динамічний модерний міський простір, відкритий для нових технологій та ідей. Місто дає їм можливості, але вимагає відмовитися від звичного способу життя, самовдосконалюватися і розвиватися, щоб творити міський соціально-економічний простір. На основі змодельованих історій двох братів продемонстровано цілісність шляху, який проходила людина та унаочнено етапи професіоналізації та набуття статусів.

Отже, результатом відвідин експозиційного проєкту, наділеного високим рівнем наочності та імерсивності, стає якісна зміна особистості - соціокультурна самоідентифікація, отримання нового досвіду, сприйняття історико-культурної спадщини як органічної частини життя.



Іл. 1.

*Дошка оголошень, стартові дані братів – Івана та Миколи Ткачів
Фото – власність автора.*



Іл. 2.

Змодельована крамниця «У Сомова».

Фото – власність автора



Іл. 3.

Змодельований кабінет Івана Ткача.

Фото – власність автора



Іл. 4.

Змодельована піч на цегельному заводі.
Фото – власність автора



Іл. 5.

Змодельований дорадчий кабінет Миколи Ткача
Фото – власність автора

Список джерел та літератури

- БОРОДКИН, Л., 2001, *Клиометрия: pro et contra (виртуальный диалог)*. Экономическая история. Обозрение, вып. 7. 114-132
- ВАВИЛОВ, С., 2016, *Дневники.1909-1951*. М.:Наука.
- ВИРГИНСКИЙ, В., 1986, *Ефим Алексеевич и Мирон Ефимович Черепановы*. М.: Наука.
- КАГАН, М., 1974, *Художественное освоение мира как синкретическое единство четырех основных видов деятельности: человеческая деятельность*. М.: Издательство политической литературы
- КОВАЛЬЧЕНКО, И., 1984, *Количественные методы в исторических исследованиях*. М.: Высш. шк.
- КОРОТАЕВ, А., 2007, *История и математика: Анализ и моделирование социально-исторических процессов*. М.: КомКнига.
- МАНХЕЙМ, К., 2001, *Социологическая теория культуры в ее познаваемости*. СПб.: Университетская книга
- ПШЕНИЧНАЯ, С., 2001, *«Музейный язык» и феномен музея*. Серия «Мыслители», выпуск 4. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество
- РОЗЕМБЛЮМ, Е., 1997, *Время и пространство в музейной экспозиции. Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века*. М.:РИК.
- СВЯТЕЦЬ, Ю., 1998, *Кліометрика. Інформаційні технології та інструменти*. Дніпропетровськ: ДДУ.

References

- BORODKIN, L., 2001, *Klyometryia: pro et contra (vyrtualnyi dyaloh)* [Cliometrics: pro et contra (virtual dialogue)]. *Ekonomycheskaia istoriia. Obozrenye*. 7. 114-132
- VAVILOV, S., 2016, *Dnevnyky.1909-1951* [Diaries.1909-1951]. M.:Nauka.
- VIRHINSKIY, V., 1986, *Efim Alekseevich i Myron Efimovich Cherepanovy* [Cherepanov's Brothers]. M.: Nauka.
- KAHAN, M., 1974, *Khudozhestvennoe osvoenye myra kak synkretycheskoe edynstvo chetyrekh osnovnykh vydov deiatelnosti: chelovecheskaia deiatelnost* [Artistic exploration of the world as a syncretic unity of four main activities: human activity]. M.: Yzdatelstvo polytycheskoi lyteratury.
- KOVALCHENKO, Y., 1984, *Kolychestvennye metody v istorycheskykh issledovaniyakh* [Quantitative methods in historical research]. M.: Vyssh. shk.
- KOROTAEV, A., 2007, *Istoriia i matematyka: Analiz i modelirovaniye sotsyalno-istorycheskykh protsessov* [History and Mathematics: Analysis and modelling of socio-historical processes]. M.: KomKnyha.
- MANCKHEIM, K., 2001, *Sotsyolohycheskaia teoriya kultury v ee poznavаемosti* [A sociological theory of culture in its cognisability]. SPb.: Unyversytetskaia knyha.
- PSHENICHNAYA, S., 2001, *«Muzeinui yazyk» i fenomen muzeya* ["Museum language" and the museum phenomenon]. Seriya «Myslyteli», vypusk 4. SPb.: Sankt-Peterburhskoe fylosofskoe obshchestvo.
- ROZEMBLIUM, E., 1997, *Vremia i prostranstvo v muzeinoi ekspozytsyy. Muzeinaia ekspozytsiya. Na puty k muzeiu XXI veka* [Time and space in a museum exhibition. Museum exposition. On the way to the museum of the XXI century]. M.:RYK.
- SVIATETS, Y., 1998, *Kliometryka. Informatsiini tekhnolohii ta instrumenty* [Cliometrics. Information technologies and tools]. Dnipropetrovsk: DDU.

**Модельовання мікроісторії в наративній експозиції на прикладі виставкового проєкту
Національного музею Тараса Шевченка «Шевченко. Мовою міста»**

У статті зроблена спроба проаналізувати метод історичного модельовання в наративній експозиції на прикладі виставкового проєкту у Національному музеї Тараса Шевченка «Шевченко мовою міста».

Мета дослідження полягає у з'ясуванні особливостей взаємодії глядача-експонату-експозиції в зрізі нового підходу до створення експозиційного простору (використання нарації, методу історичного модельовання), що у постмодерному світі позиціонується не тільки як область отримання знань або естетичного задоволення, але і як місце зустрічей, яке урівнює соціальні статуси, людей, які відвідують музеї, а також усуває бар'єри комунікації.

Відповідно до поставленої мети, у рамках виставкового проєкту були реалізовані декілька завдань, а саме: сформовано цілісну нарацію проєкту, що допомагала якнайповніше занурити відвідувача в тему проєкту, допомагаючи йому бути приступним у тому часі та просторі; доступним способом продемонстровано роль міста в житті людини та можливостей, яке воно відкриває для побудови кар'єри, різнобічної реалізації та подальших можливостей; змодельовано дві мікроісторії людей, які реалізуються у міському просторі, «беруть» від міста певні блага, але такою ж мірою «віддають», інвестують у місто. Саме завдяки методу історичного модельовання, експозиційний простір перетворюється у «живу картину» епохи заданого часу.

В україномовному музеезнавчому сегменті дана тема представлена побіжно, хоча на західних теренах із нею працюють такі дослідники як М. Каган, К. Манхейм, Е. Роземблум.

Ключові слова: мікроісторія, музей, наративна експозиція, модельовання.

Yulia Chupryna, senior scientific associate, Taras Shevchenko National Museum

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4893-7313>

Юлія Чуприна, старший науковий співробітник, Національний музей Тараса Шевченка

КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ІЛЛІ ШУЛЬГИ (1928-1938)**Тарас Самчук*****Kyiv period of Illia Shulga's life and work (1928-1938)******Taras Samchuk***

Research work devoted to the details of the Kyiv period of life and work of Ukrainian painter Illia Shulga. This period covers the years 1928-1938, at this time there were rapid changes in the artistic life of Ukraine, which affected the fate of the artist. Most of his life the painter lived and worked at a distance from active artistic life, only in the late 1920s he managed to move to Kyiv. Despite the noticeable influence of avant-garde in artistic life, Illia Shulga consistently followed a realistic approach to art, it was the influence of his education, obtained at the St. Petersburg Academy of Arts. He successfully worked in various genres (portrait, landscape, genre paintings). During his lifetime, the artist has created about 1,000 works (the Kyiv period accounts for about 170 works), but most of them have not survived to our time. Most of the Shulga's works disappeared during World War II. Today, a little more than 20 of his works are preserved in the museums of Ukraine from the huge creative heritage of the artist. The article introduces a number of documents that shed light on the details of the artist's biography. In particular, the criminal case of Illia Shulga, which recorded a number of details of the last period of the artist's life. The documents of the case shed light on the details of the arrest, the course of the investigation, and the reasons for sentencing the painter. The publication also analyzed the most complete currently known list of Shulga's works, which includes 564 items. This list was compiled in 1941 by the artist's wife, and later this list and a number of other documents related to the life and work of the artist were deposited in the Archive-Museum D. Antonovych of the Ukrainian Free Academy of Sciences in the United States. The appendices contain a list of the artist's works that are currently stored in museums of Ukraine and a link to the list of the artist's works.

Key words: *Illia Shulga, painter, Kyiv, repressions.*

Період 1920-х – початку 30-х років в історії українського мистецтва – це час творчого розквіту, мистецької свободи, продуктивної дискусії та діалогу в культурній сфері. Проте цей період виявився зовсім коротким, йому на зміну прийшов час диктатури у мистецтві з одним правильним стилем і підходом. Цей перехід став трагічною сторінкою в історії творчого життя України, ціла плеяда талановитих митців була затаврована ворогами народу і знищена, інші мусили пристосовуватися до нових умов і бути лише покірними виконавцями державного замовлення. Звично під репресії потрапляли художники-авангардисти, які творили свою революцію у візуальному мистецтві. Та навіть у репресіях радянська система була непослідовною і нелогічною. Всі ці складні процеси вплинули на життя і творчість сотень українських митців. Одним із них був Ілля Максимович Шульга (1878-1938).

Не можна сказати, що ім'я та творчість Іллі Шульги була і є забутими чи замовчуваними. Ще з середини 1950-х років у періодичних виданнях української діаспори у США та Канаді почали з'являтися публікації присвячені митцеві (Левченко 1955, Жук 1956). Перш за все такі статті з'являлися завдяки родині художника, яка намагалася зберегти пам'ять про чоловіка, батька та дідуся і популяризувала його творчість у США (Шульга 1959, Соловій 1969, Завадович 1988). Починаючи з кінця 1960-х років, статті про митця з'являлися навіть у радянських енциклопедіях та довідниках (Бажан 1964, Бажан 1973, Бажан 1985). Проте лише нещодавно подробиці життя і творчості Іллі Шульги опинилися у фокусі уваги українських дослідників. Попервах з'являлися невеликі нариси (Блюміна 2000, с. 351-352, Лящук 2002, Завальнюк 2002), а згодом більш ґрунтовні (Семчишин-Гузнер 2009-2010, Литвинець 2016) та деталізовані публікації (Губочкін 2012, Губочкін 2017, Губочкін 2018).

Попри це, низка архівних документів залишилася поза увагою дослідників і введення їх у науковий обіг, допоможе нам більш повно і точно висвітлити подробиці останнього київського періоду життя художника (1928-1938).



*Іл. 1. Жіночий портрет. 1922
Черкаський обласний художній
музей.*

Так склалося, що значну частину життя Ілля Шульга провів на відстані від центрів активного художнього життя. Лише у 1927 році він вступив до Асоціації червоних художників України (АХЧУ). Представники цього творчого об'єднання надавали перевагу реалістичному живопису, на їхній погляд художники повинні були брати активну участь у соціалістичному будівництві. Мистецтво мало бути зрозумілим «широким масам», а творча оригінальність відходила на другий план. Багато у чому реалістичний живопис пізніх передвижників був орієнтиром для представників АХЧУ.

Творчі позиції товариства були близькими для Іллі Шульги, який мав за плечима класичну художню освіту. Не даремно дружина художника згадувала: "Ілля Максимович був реалістом і підроблятися під конструктивістів не хотів, бо вірив, що конструктивізм зникне, а реалізм знову запанує" (Шульга 1959, с. 271). Саме з кінця 1920-х років картини Шульги почали з'являтися на виставках АХЧУ та всеукраїнських художніх виставках.

Бажання долучитися до активного мистецького життя не покидало митця. Тому в березні 1928 року він разом з родиною переїхав до Києва. Спочатку художнику довелося працювати в різних школах міста. Там Шульга викладав не малювання, а технічне креслення, бо оплата за цей предмет була вищою. Згодом Ілля Максимович викладав креслення на робфаці та у технікумі. Також художник не полишав творчої роботи і паралельно з викладанням продовжував малювати. Зараз відома тільки одна адреса в Києві, де мешкав митець з родиною – вул. Ладо Кацховелі 43 (нині – вул. Олеса Гончара).

Через два роки після переїзду до Києва, у 1930 році, художника вперше заарештували і звинуватили в причетності до української націоналістичної організації. Причиною арешту став колега митця по роботі в Золотоніському педагогічному технікумі Михайло Злобінцев. У 1928 році Злобінцева засудили до трьох років ув'язнення за націоналістичну діяльність і хоча на допитах він не згадував ім'я Шульги, та органи держбезпеки вирішили викликати художника

на допит. У підсумку, жодних порушень закону з боку Шульги не виявили і через 27 днів арешту митця відпустили (ЦДАГО, ф. 263, оп.1, спр. 56894 Т.1, арк. 7 зв., 77).

Водночас на початку 1930-х роках почалися зміни у художньому житті України. У навчальних закладах Києва почалася зачистка «формалістів». У квітні 1932 року постановою ЦК ВКП «Про перебудову літературно-художніх організацій» було офіційно означено єдиний шлях для радянського мистецтва – соціалістичний реалізм.

Тоді ж почалася перебудова художньої освіти у Києві. До неї долучився один з найвідоміших представників соцреалізму – Ісак Бродський, до речі так як і Шульга, Бродський навчався у Петербурзькій академії мистецтв у класі Іллі Рєпіна. У 1932 році, коли ректором Київського художнього інституту став Федір Кричевський “в помощь ему, по путевке Академии художеств из Ленинграда прибыл академик Исаак Израилевич Бродский, автор больших полотен, посвященных образу Ленина, которого он рисовал с натуры” (Григорьев 2010, с. 38). Сам Бродський зазначав, що “значительную роль мне пришлось сыграть в выправлении линии художественного образования в УССР, где долгое время монополия принадлежала “бойчукистам”, сейчас уже разгромленным” (Бродский 1940, с. 104). Головною ідеєю змін було повернення до програми імператорської академії мистецтв і повного домінування реалістичного мистецтва.

Завдяки цим трансформаціям у художній освіті України у 1934 році Іллю Шульгу запросили в Київський художній інститут на посаду доцента. Йому виділили окрему майстерню і дали можливість повноцінно працювати як педагогу і як художнику. Значно пізніше колега митця Ілля Штільман згадував: “В педагогической работе Шульга твердо проводил реалистические принципы, его указания студентам отличались остротой, хорошим профессионализмом и непримиримостью ко всяким левым тенденциям... Наш педагогический коллектив уважал И. М. Шульгу, он был общительным и хорошим товарищем” (ЦДАГО, ф. 263, оп.1, спр. 56894 Т.1, арк. 56 зв.-57).

Вже працюючи в художньому інституті, у 1935 році Ілля Шульга познайомився з Андрієм Хвилею, який у той час виконував обов’язки першого заступника наркома освіти УСРР і мав суттєвий вплив на художнє життя в Україні. Пізніше, на одному з допитів, художник зазначав, що Хвиля виявив свою прихильність до нього після того як дізнався, що Шульга «выходец из старой буржуазной академии и ... по своему убеждению украинский националист» (ЦДАГО, ф. 263, оп.1, спр. 56894 Т.1, арк. 21).



Іл. 2. Парад (Приїзд керівництва). 1936. Фрагмент. Національний художній музей України.

Завдяки Хвилі Шульга отримав декілька добре оплачуваних державних замовлень на картини і можливість виїжджати у творчі відрядження. Одним із таких замовлень була картина про переїзд радянського уряду з Харкова до Києва у 1934 році. Шульга почав роботу над нею у 1936 році. Колега художника Михайло Дмитренко згадував, що Шульга проводив серйозну підготовку до роботи,

обклавшись десятками журналів з портретами партійних лідерів і усміхнених облич робітників і селян, але ніяк не міг завершити роботу.

Художник декілька разів перемальовував постаті партійних керівників на картині, а все через хвилю репресій, яка за лічені дні перетворювала колишніх високопосадовців на ворогів народу (Дмитренко 1956, с.11). Один з варіантів цієї картини сьогодні зберігається в Національному художньому музеї України. Робота й справді виглядає композиційно незавершеною, вочевидь Ілля Шульга не раз замальовував постаті і врешті покинув роботу. Зараз на полотні можна побачити зображення лише трьох радянських високопосадовців: Григорія Петровського, Климента Ворошилова і Семена Будьонного, хоча за початковим задумом там мали ще бути, принаймні, Панас Любченко і Станіслав Косіор (Завадович 1988, с. 25).

У Київському художньому інституті Ілля Шульга викладав трохи більше 3-х років, доки 1 березня 1938 року його не арештували. Початково художника звинуватили у шпигунстві на користь іноземної держави, однак слідчі так і не навели жодних доказів. Згодом Шульгу звинуватили у зв'язках з репресованими ворогами народу Андрієм Хвилею, колишнім ректором художнього інституту Аркадієм Беньковичем та професором інституту Абрамом Черкаським. Хоча ані у справі Хвилі, ані у справі Беньковича чи Черкаського жодної згадки про Шульгу не було.

Ймовірно, що художника арештували через донос. Значно пізніше один зі свідків у справі Шульги при повторному допиті зазначав: «Секретарь киевского обкома партии прямо ориентировал коммунистов на выявление врагов. И прямо требовал подачи официальных заявлений в органы НКВД на лиц, подозрительных во вражеской деятельности... В обстановке всеобщей подозрительности я показал, что Шульга был связан по работе с Беньковичем и Черкаским, их двоих я назвал врагами только потому, что они раньше были арестованы органами НКВД. Сам же я лично ни о какой вражеской работе Беньковича и Черкаского не знал» (ЦДАГО, ф. 263, оп.1, спр. 56894 Т.1, арк. 52 зв.-53).

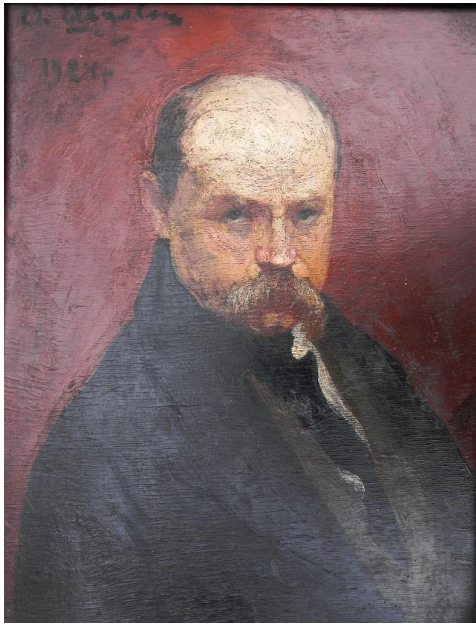
У підсумку, 5 жовтня 1938 року Шульга отримав вирок. За контрреволюційну діяльність художника вислали в Казахстан на 5 років. Вочевидь здоров'я митця було у поганому стані, оскільки 19 грудня 1938 року він помер у місті Петропавловськ у північному Казахстані. Лише через 15 років після його смерті, завдяки запиту від Української радянської енциклопедії, справа митця потрапила на перегляд. 15 липня 1964 року Іллю Шульгу помертню реабілітували (ЦДАГО, ф. 263, оп.1, спр. 56894 Т.1, арк. 8, 46, 82). Додатково зазначу, що Андрія Хвилю, за знайомство з яким арештувати і ув'язнили художника, реабілітували у вересні 1956 року.

За різними підрахунками творча спадщина Іллі Шульги складає: більше 700 чи понад 1000 творів. Найповніший відомий список картин, етюдів, малюнків, ескізів митця у 1941 році уклала його дружина з допомогою двох музейних працівників. Цей список налічує 564 позиції (Див. перелік за посиланням: https://docs.google.com/document/d/1RsUdSQJOZhtLhHvAlshYDG21NqiZ902ZTFE_8aGfC/edit). Згідно переліку, який уклала Лідія Шульга, у київський період художник створив близько 170 робіт і загалом цей час був продуктивним у творчому плані для митця. Серед творів цього періоду можна знайти багато замальовок київських пейзажів чи сцен з життя міста.

Більшість творів із загального списку були втрачені у роки Другої світової війни. Частина робіт (від 60 до 80) вдова художника змогла вивезти до Сполучених Штатів. Проте деякі з них залишилися у Києві. За словами Лідії Шульги: «решту ж робіт занесла я до одного художника-земляка в Києва і там залишила. В нього залишилося й багато інших робіт Шульги...» (Шульга 1959, с. 275).

Зараз відомо, що у березні 1939 року до спецфонду Державного музею українського образотворчого мистецтва у Києві (нині – Національний художній музей України) потрапило 32 роботи Шульги. Причина потрапляння творів до закритого спецфонду проста – вони були

визнані як «роботи художника виявленого ворогом народу» (АФД НХМУ, оп. 1, од. зб. 131, спр. 7/141, арк. 35). Щоправда ще в радянські часи декілька полотен художника вивели зі спецфонду, але до 2010-х років їх жодного разу не демонстрували для широкої публіки.



Іл. 3. Портрет Тараса Шевченка. 1924. Золотоніський краєзнавчий музей.

Нині відомо про невелику кількість робіт митця, які дійшли до наших часів. Так, у фондах Національного художнього музею України зберігається 13 живописних, 2 акварельні та 1 графічна роботи. У Золотоніському краєзнавчому музеї знаходиться 5 творів пензля Іллі Шульги. Ще по одній живописній картині художника мають у своїх колекціях Черкаський обласний художній музей та Національний музей у Львові ім. А. Шептицького (див. Додаток 1). Точно не відомо скільки робіт Шульги зберігається у приватних колекціях та у власності родини художника у США. Принаймні наприкінці 1980-х років, онук Іллі Шульги Олег Завадович, який мешкав у м. Денвер (штат Колорадо) зазначав, що зберігає частину полотен художника (Завадович 1988, с.21). Можна припустити, що загалом збереглося близько сотні робіт митця, але вставлення точного списку вцілілих робіт Іллі Шульги потребує додаткового дослідження.

Додаток 1.

Перелік робіт Іллі Шульги, які зберігаються в музеях України.

Національний художній музей України:

1. Вечорниці. 1936. Полотно (далі – П.), олія (далі – О.). 158х197
2. Портрет дівчини. 1936. Папір, о. 87х62
3. Трактор в колгоспі. 1937. П., о. 94х132 (Аналогічний твір «Перший трактор»)
4. Перший трактор. (Урожай.) П., о. 103х150
5. Портрет поета Миколи Зерова. 1929. П., о. 79х64
6. На буряковому полі. П., о. 71,5х84
7. Бабуся з дітьми. П., о. 63х89
8. У полі. Біля казана. 1924. П., о. 67х100
9. Чоловічий портрет. П., о. 79х62
10. Хата. Папір, о. 44,5х60
11. Пейзаж. 1936. Папір, о. 47х62
12. Портрет Г.І. Петровського. 1935. П., о. 132х99
13. Парад (Приїзд керівництва). 1936. П., о. 145х273
14. Жіночий портрет. 1909. Папір, вугілля. 54,5х37,5
15. Човни із запорожцями. Ескіз. Папір, акварель. 16,5х26,5
16. Човни із запорожцями. Ескіз. Папір, акварель. 22,7х33,3

Національний музей у Львові ім. А. Шептицького:

1. Дід і бабуся. 1910. П., о. 148х80

Черкаський обласний художній музей:

1. Жіночий портрет. 1922. Дикт, о. 56,5х41,5

Золотоніський краєзнавчий музей:

1. Портрет Захара Мірошніченка. 1920. П., о.
2. Портрет Якилини Мірошніченко. 1920. П., о.
3. Портрет селянина. 1922. П., о.
4. Портрет Тараса Шевченка. 1924. Дикт, о. 53х62
5. Козацька церква у с. Кропивні. П., о.

Список джерел та літератури

- Архів фондової документації Національного художнього музею України (АФД НХМУ), оп. 1, од. зб. 131, spr. 7/141, 36 ark.
- Архів-музей ім. Д. Антоновича Української вільної академії наук у США, ф. 239 (Ілля Шульга), spr. 1, ark. 1-21.
- БАЖАН, М. [гол. ред.], 1964, Українська радянська енциклопедія. Т.16. Київ.
- БАЖАН, М. [гол. ред.], 1973, *Словник художників України*. Київ.
- БАЖАН, М. [гол. ред.], 1985, Українська радянська енциклопедія. Т.12. Київ.
- БЛЮМІНА, І., 2000, Ілля Шульга, *Мистецтвознавство України*, 1, 350-351.
- БРОДСКИЙ, И., 1940, *Мой творческий путь*. Ленинград, Москва.
- ГРИГОРЬЕВ, С., 2010, *Воспоминания: мемуары художника*. Киев.
- ГУБОЧКІН, М., 2012, Творчість народного художника І. М. Шульги як джерело з історії с. Кропивни на Золотоніщині, *Збірник наукових статей*, 6(8), 75-78.
- ГУБОЧКІН, М., 2017, Ікона «Богородиця з немовлям» Кропивнянського народного художника Іллі Максимовича Шульги, *Наукові записки НІЕЗ "Переяслав"*, 11 (13), 45-50.
- ГУБОЧКІН, М., 2018, Доля мистецької спадщини Іллі Максимовича Шульги, *Наукові записки НІЕЗ "Переяслав"*, 14 (16), 217-220.
- ДМИТРЕНКО, М., 1956, В'їзд безголових, *Гомін України*, 34, 11.
- ЖУК, С., 1956, Ілля Шульга, *Шлях перемоги*, 2-3, 5.
- ЗАВАДОВИЧ, О., 1988, Згадка про мистця І. Шульгу, *Нотатки з мистецтва*, 26, 25-26.
- ЗАВАЛЬНЮК, К., 2002, Ілько Шульга: Подільський Репін, *Українська культура*, 8, 39.
- ЛЕВЧЕНКО, С., 1955, Забуті скарби мистецтва, *Свобода*. 1955, 207, 3.
- ЛИТВИНЕЦЬ, Ю. [авт.-упор.], 2016, Спецфонд 1937-1939 років. 3 колекції НХМУ: каталог. Київ.
- ЛЯЩУК, Т., 2002, На крутозламах часу, *Українська культура*, 1, 20-21.
- СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР, О, 2009-1010, Трагічна доля Іллі Шульги та його художньої спадщини, *Мистецтвознавчий автограф*, 4-5, 71-80.
- СОЛОВІЙ, Ю., 1969, Доповіді про мистця Шульгу, *Свобода*, 5.
- Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО), ф. 263, оп. 1, spr. 56894. Т.1, 86 ark.
- ШУЛЬГА, Л., 1959, Ілля Максимович Шульга, *Визвольний шлях*. 1959, 3, 263-275.

References

Akty nadkhodzhennia eksponativ, 1937-1939 [Acts of exhibits' receipt], *Arhiv fondovoi dokumentatsii Natsionalnoho khudozhnioho muzeiu Ukrainy*, op. 1, od. zb. 131, spr. 7/141, 36 ark.

- Archiv-muzei im. D. Antonovycha Ukrainskoi vilnoi akademii nauk u SSHA, f. 239 (Illia Shulha), spr. 1, ark. 1-21.
- BAZHAN, M. (Ed.), 1964, *Ukrainska radianska entsyklopedia*. T. 16. Kyiv. URE.
- BAZHAN, M. (Ed.), 1973, *Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy*. Kyiv. URE.
- BAZHAN, M. (Ed.), 1985, *Ukrainska radianska entsyklopedia*. T. 12. Kyiv. URE.
- BLIUMINA, I., 2000, Illia Shulha. *Mystetstvosnavstvo Ukrainy*, 1, 350-351.
- BRODSKII, I., 1940, *Moi tvorcheskii put* [My creative path]. Leningrad, Moskva.
- DMYTRENKO, M., 1956, Vizd bezholovych [Entrance of the headless]. *Homin Ukrainy*, 34, 11.
- GRYGORIIIEV, S., 2010, *Vospominania: memuary khudozhnika* [Reminiscence: memoirs of an artist]. Kyiv.
- HUBOCHKIN, M., 2012, Tvorchist narodnoho khudozhnyka I. M. Shulhy iak dzherelo z istorii s. Kropyvny na Zolotonishchyni [Creativity of the peoples' artist I. M. Shulga as a source from the history of village Kropyvna in the Zolotonosha region]. *Zbirnyk naukovykh statei*, 6, 75-78.
- HUBOCHKIN, M., 2017, Ikona "Bohorodytsia z nemovliam" Kropyvnianskoho narodnoho khydozhnyka Illi Maksymovycha Shulhy [Icon "The Virgin and Child" by Kropyvna People's Artist Ilya Shulga]. *Naukovi zapysky NIEZ "Pereiaslav"*, 11, 45-50.
- HUBOCHKIN, M., 2018, Dolia mystetskoï spadshchyny Illi Maksymovycha Shulhy [The fate of Ilya Maksimovich Shulga's artistic heritage]. *Naukovi zapysky NIEZ "Pereiaslav"*, 14, 217-220.
- LEVCHENKO, T., 1955, Zabuti skarby mystetstva [Forgotten treasures of art]. *Svoboda*, 207, 3.
- LIASHCHUK, T., 2002, Na krutozlamach chasu [At the break of times]. *Ukrainska kultura*, 1, 20-21.
- LYTVYNETS, Yu. (Ed.), 2016, Spetsfond 1937-1939 rokiv. Z kolektsii NKHMU: kataloh. Kyiv. Feniks.
- SEMCHYSHYN-HUZNER, O., 2009-2010, Trahichna dolia Illi Shulhy ta ioho khydozhnioi spashchyny [The tragic fate of Illia Shulha and his creative legacy]. *Mystetstvosnavchyi avtohrاف*, 4-5, 71-80.
- SHULHA, L., 1959, Illia Maksymovych Shulha. *Vyzvolnyi shliakh*, 3, 263-275.
- SOLOVII, Yu., 1969, Dopovidi pro mysttsia Shulhu [Reports about the artist Shulga]. *Svoboda*, 43, 5.
- Tsentrалnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh ob'iednan Ukrainy. Fond. 263. Op. 1. Spr. 56894. T.1. 86 Ark.
- ZAVADOVYCH, O., 1988, Zhadka pro mysttsia I. Shulhu [Remembrance of the artist I. Shulha]. *Notatky z mystetstva*, 26, 25-26.
- ZAVALNIUK, K., 2002, Ilko Shulha: Podilskii Riepin [Ilko Shulha: Podolian Repin]. *Ukrainska kultura*, 8, 39.
- ZHUK, S., 1956, Illia Shulha. *Shliakh peremohy*, 2-3, 5.

Київський період життя і творчості Іллі Шульги (1928-1938)

У статті висвітлено подробиці київського періоду життя і творчості українського художника Іллі Шульги. Цей період охоплює 1928-1938 роки, саме на цей час припали бурхливі зміни у мистецькому житті України, які вплинули на долю художника. Значну частину життя митець жив і працював на відстані від активного художнього життя, лише наприкінці 1920-х років йому вдалося переїхати до Києва. Не зважаючи на помітний вплив авангардизму у художньому житті, Ілля Шульга послідовно дотримувався реалістичного підходу у творчості, вочевидь давалася взнаки його освіта, здобута в Петербурзькій академії мистецтв. Він успішно працював у різних жанрах (портрет, пейзаж, жанрові картини). Упродовж життя художник створив близько 1000 робіт (на київський період припадає приблизно 170 творів), однак більшість з них не дійшла до наших часів. Основна частина робіт художника зникла під час Другої світової війни. Нині зі значної творчої спадщини художника у музеях України зберігається трохи більше 20

творів Шульги. У статті вводиться до наукового обігу низка документів, які висвітлюють деталі біографії художника. Зокрема, кримінальна справа Іллі Шульги, в якій зафіксована низка подробиць останнього періоду життя митця. Документи справи проливають світло на деталі арешту, перебігу слідства і причини винесення вироку художнику. Також у публікації актуалізується найповніший нині відомий список робіт Іллі Шульги, який включає 564 позиції. Цей перелік у 1941 році уклала дружина митця, а пізніше передала його та низку інших документів, пов'язаних з життям і творчістю митця, на зберігання до Архіву-музею ім. Д. Антоновича Української вільної академії наук у США. У додатках подано список робіт художника, які нині зберігаються у музеях України та посилання на перелік робіт митця.

Ключові слова: Ілля Шульга, художник, Київ, репресії.

Taras Samchuk, independent researcher, Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6223-7412>

Тарас Самчук, незалежний дослідник, Київ (Україна)

ОНІРИЧНІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Анастасія Бовтун

Oneiric images in artworks of 19th-century French artists

Anastasiia Bovtun

The article reviews the artistic activity of representatives of French graphic art – Jean-Jacques Grandville (1803–1847), Victor Hugo (1802–1885), and Odilon Redon (1840–1916), who became founders of new interpretations for dreams in 19th-century art. We analyzed artists' key works representing the world of dreams with the help of concrete images and symbols. The article outlines special features of dream depiction in French graphic art of the second half of the 19th century.

In the 19th century, the increased interest in the topic of dreams in France related to French scientist Alfred Maury (1817-1892). His book "Sleep & Dreams" (1861) influenced conceptually the activity of French artists who researched the unconscious with the help of visual language. The French art of the 19th century gradually withdrew from traditional European plots of dreams depiction of previous years that can be encountered in the artworks of Henry Fuseli, Francisco Goya, and William Blake.

French graphic artists focused their attention on depicting the inner nature of dreams and oneiric space. They were not interested in plots with a sleeping person – they aimed to delve into the most hidden part of human subconsciousness during sleep and embody what is happening there. They approached philosophical and medical tracts devoted to the nature of dreams, inspired by spiritualism, and studied various oneiric states – insomnia, hallucinations, somnambulism, and nightmares. Dreams became the source of inspiration and infinite fantasies for 19th-century French artists. They turned into art researchers of dreams, kept «night» diaries, and wrote down their observations. Their artworks became exceptional results of these oneiric searches. The research of the 19th-century French graphic artists and their innovative approaches to the depiction of dreams also play an important role in understanding the establishment and development of surrealist art at the beginning of the 20th century.

Key words: *sleep, dream, oneiric images, Jean-Jacques Grandville, Victor Hugo, Odilon Redon.*

Людство здавна цікавилось таємничою природою снів і тлумаченням різноманітних оніричних образів. Вже в II столітті н.е. з'являється перша спроба систематизації знань про сновидіння. У роботі давньогрецького філософа Артемідора Далдіанського «Онейрокрітика» зібрано численні інтерпретації снів, у яких автор намагається віднайти приховані алегоричні значення певних образів та речей (Harris-McCoy 2012, p. 38). Особлива увага античного філософа зосереджується на описі одного із видів сну – «oneiros». Він трактує «oneiros» як віщий сон, який пророкує майбутні події, а після свого завершення він за своєю природою схильний будити та хвилювати душу сновидця, спонукаючи його до активних досліджень і

тлумачень побачених оніричних образів (Kenaan 2016, p. 193). У своїй праці Артемідор також спробував окреслити тісний взаємозв'язок образів сновидіння з особистістю того, хто цей сон бачить. Він уявляв психіку людини як щось, що має власну окрему ідентичність та суб'єктність, тому коли розум «хоче означити» щось, то він «репрезентує» це сновидцю в зрозумілій йому символічній формі (Thonemann 2020, p. 44). Саме «Онейрокритика» Артемідора стала початком формування багатовікової історії сновидінь та тлумачення їх образів у європейській культурі.

У новий час праця античного філософа набуває неймовірної популярності у Європі. До 1724 року вона була перевидана англійською мовою 24 рази, хоч і деякі науковці скептично ставилися до зазначених у роботі теорій (Crawford 2004, p. 94). Популярність «Онейрокритики», поява великої кількості медичних трактатів, віршів та літературних творів, присвячених темам сну у XVIII столітті свідчить про зростаючий інтерес до природи сновидінь та їх тлумачення (Ford 1998, p. 14). Дослідження сновидінь і різних станів під час сну можна було знайти як у медичних, так і у філософських текстах. Філософи, так само як і лікарі, обговорювали сомнамбулізм, інсомнію, оніричні видіння та нічні кошмари. Також у 1753 році вперше було порушено проблему сонного паралічу в однойменній праці британського дослідника сновидінь – «Есе про інкуба» (Ford 1998, p. 14).

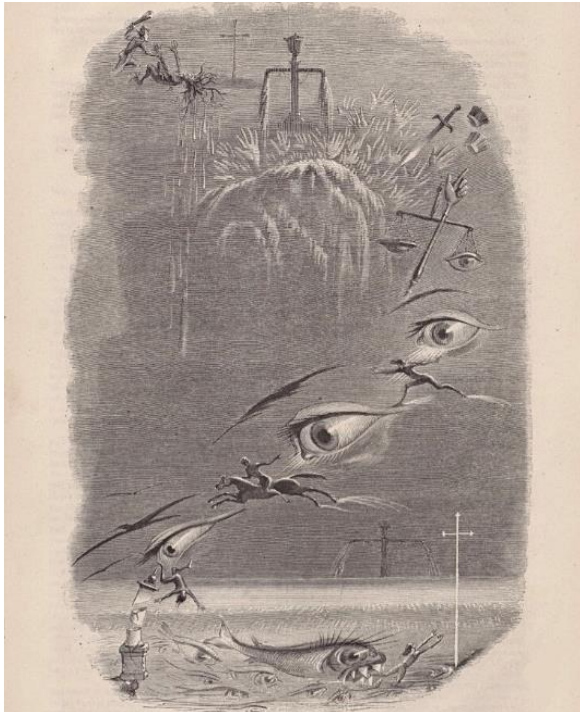
У цей час природу сну та його загадкові образи досліджували і митці. Візуальна інтерпретація сновидінь для художників – це унікальний досвід перенесення сфери несвідомого у реальний простір. На кінець XVIII століття вже сформувалася певна сукупність оніричних образів і сюжетів, які використовуються художниками для репрезентації світу сновидінь – людина, яка спить, дробина Якова, сови та різноманітні гвинтові сходи. Зазначені мотиви зустрічаються у роботі англійського художника Генрі Фюзелі «Нічний кошмар» (1781), в офорті іспанського художника Франсіско Гої «Сон розуму породжує чудовиськ» (1799) із циклу «Капрічос» та у роботі англійського художника Вільяма Блейка «Драбина Якова» (1799–1806). Це три типові приклади того, як інтерпретували сон в живописі у кінці XVIII – на початку XIX століття (Heraeus S., 1998, p. 139).

Зміна поглядів у тлумаченні сновидінь відбувається у XIX столітті, яка торкнулася і французького суспільства. У цей час у Франції формуються дві традиції вивчення снів. Багато професійних лікарів, психологів та філософів стають «scientists of dreaming», які, перш за все, аналізували сни за допомогою наукових методів – інтроспекції та експерименту (Morgese 2019, p. 5). Інша група дослідників сновидінь включала відомих на той час культурних діячів, часто зі вченими званням. Ці «dreaming scientists» розробляли певні тренди у психології снів та спостерігали власні сновидіння, записуючи їх до нічних щоденників (Carroy 2019, p. 22). Саме діяльність останніх спричинила появу особливого виду публікацій – сонників, які одразу отримали схвалення та зацікавленість серед читацької аудиторії. Протягом XIX століття у Франції набуває популярності словосполучення «ключі до сновидінь» для позначення особливих книг-словників, за допомогою яких сновидці могли розшифровувати значення побачених оніричних образів і символів у власних снах. (Carroy 2019, p. 21).

Одним із найбільших відкриттів у сфері дослідження сновидінь стала діяльність французького професора і вченого Альфреда Морі (1817–1892). Його фундаментальна праця «Сон та сновидіння» (1861) поклала початок сучасному вивченню оніричного світу (Lusty & Groth 2013, p. 65). Ідеї Морі щодо природи снів та психологічних механізмів їх утворень відіграють важливу роль у розумінні основних мотивів французької візуальної культури XIX століття. На думку вченого, у світі сну формуються нові закони простору, часу та соціальних умовностей – там «все нове, дивне, поза нашими звичними уявленнями» (Heraeus S., 1998, p. 141). Оніричні образи, які виникають уві сні, не є випадковими. Вони є специфічною відповіддю психіки людини на ті події, що запам'яталися і вразили сновидця під час

неспання і були забуті з часом. Морі стверджує, що дивне і нове в образах сновидінь є результатом того, як сенсорні стимули збираються, групуються та комбінуються, а пам'ять є вирішальним генератором створення снів (Heraeus S., 1998, р. 141). Завдяки світу сновидінь, які продукуються фантастичні візуальні образи, у французькому живописі з'являється нове покоління художників, які були зацікавлені у вивченні та відображенні несвідомого.

Великій хвилі публікацій про емпіричне дослідження сновидінь передувала творчість французького художника та графіка Жан-Жака Гранвіля (1803–1847), який розробив нове художнє бачення та репрезентацію сновидінь у живописі. Ще до публікації важливих наукових праць з тлумачення снів він зосередився на зображенні внутрішньої природи сновидінь та їх образів. У 1847 році, невдовзі після смерті художника, французький журнал «Le Magasin pittoresque» опублікував дві його гравюри – «Перший сон: злочин і кара» і «Другий сон: прогулянка в небі» (Heraeus S., 1998, р. 137). Ці дві останні роботи Гранвіль встиг надіслати головному редактору журналу Едуарду Шартону разом із листами, в яких автор роз'яснював своє бачення світу сновидінь та механізми утворення оніричних образів, які були репрезентовані на зазначених гравюрах.



Іл. 1 Жан-Жак Гранвіль «Перший сон: злочин і кара», 1847 р.

© Metropolitan Museum of Art

У першому листі до Шартона художник описує свою першу надіслану гравюру та розмірковує над її назвою, перераховуючи декілька варіантів, він обирає «Нічні видіння та трансформації» (Le Magasin pittoresque 1847, р. 210). Проте, дана робота Гранвіля була опублікована під іншою назвою, яку обрав та змінив редактор журналу Едуард Шартон – «Перший сон: злочин і кара» (Іл. 1). У своєму зверненні до редакції художник також зазначає про напрямок перегляду гравюри, який треба починати згори сторінки та слідувати за ланцюгом образів до низу композиції (Le Men 2017, р. 43). Цей ланцюг оніричних образів, які переживають певні деформації та перетворення один в інший, формують сюжет нічного кошмару. Лист стає своєрідним екфразисом, інструкцією до розуміння та опису того, що відбувається на гравюрі художника. Гранвіль дає право глядачу обирати, як інтерпретувати дану історію: «Чи це кошмар людини, яку мучить лише думка про злочин? Чи це сон убивці, якого переслідуює

каяття? Обирайте самі» (Le Magasin pittoresque 1847, р. 211). Кожен образ художника несе у собі символічне значення і переживає певні метаморфози. Хрест, перетворюється на фонтан, який набуває форми меча правосуддя, а ваза, що увінчувала фонтан, – набуває форму суддівського ковпака. Продовжуючи ланцюг деформацій, Гранвіль описує, як зі сонму рук виникає рука правосуддя, яка одразу ж трансформується у терези (Le Magasin pittoresque 1847, р. 211). Одна чаша терезів перетворюється на око, яке починає переслідувати винуватця злочину – він з усіх сил тікає, але стає жертвою кари в уособленні великої риби. Саме у цій сцені сон досягає найвищого ступеня жаху. Художник підкреслює символізм візуальних образів сну, створюючи зрозумілі метафори: хрест, як символ злочину; терези і меч, як знаки правосуддя; око – каяття, яке постійно переслідуює вбивцю; риба – кара, яка невідворотно настає (Renonciat 1985, р. 283). Гранвіль, досліджуючи сновидіння,

зосередився на відображенні механізмів утворення сну та оніричних образів, які набувають певних трансформацій, деформацій та створюють єдиний ланцюг предметів, символів і асоціацій уві сні.

У другому листі Гранвіль описує свою наступну гравюру «Другий сон: прогулянка в небі» (Іл. 2). Він просить глядача уявити сон молодій дівчині, яка за блідою хмарою бачить сріблястий півмісяць (Le Magasin pittoresque 1847, р. 211). І раптом цей півмісяць перетворюється на гриб, а потім у дивну парасолькоподібну рослину. Ця рослина деформується у звичайну парасольку, яка в подальшому трансформується у нічного птаха – сову. Далі художник продовжує опис довгого ланцюга оніричних образів, які бачить сновидець. У кінці своїх коментарів до зображень Гранвіль зазначає, що спогади дівчини уві сні створюють особливий асоціативний ряд предметів, які вона могла бачити у реальному світі: наприклад, на прогулянці у полі вона могла зустріти отруйний гриб і чагарник у вигляді парасольки; сріблястий місяць вона споглядала

ввечері, коли поряд з нею пролітала сова; а парасолька у цей день служила їй для захисту від яскравого сонця (Le Magasin pittoresque 1847, р. 211). Саме у цій роботі художника прослідковується його головна ідея щодо асоціативних ланцюжків та механізмів роботи пам'яті під час сновидіння. Гранвіль, як художник і як дослідник сновидінь, наголошував на тому, що людині не може наснитися предмет, образ чи думка, які вона не бачила чи не продукувала у стані неспання, ці образи можуть забуватися з часом, а потім виникати уві снах, утворюючи різноманітні асоціативні ряди та фантастичні оніричні символи (Renonciat 1985, р. 282). Світ сновидінь Гранвіля, який він відтворює на гравюрах, це візуальний потік свідомості, під час якого один образ розчиняється в іншому, тим самим створюючи нові фантастичні трансформації предметів та думок. Гравюри Гранвіля – це ідеальний приклад того, як поступово зникають

запозичення мотивів у Генрі Фюзелі та Франсіско Гої на користь сучасного погляду на сни (Heraeus S., 1998, р. 139).

Проте, Гранвіль був не єдиним художником, творчість якого була пов'язана з новою репрезентацією снів у французькій візуальній культурі. Графічне мистецтво Франції XIX



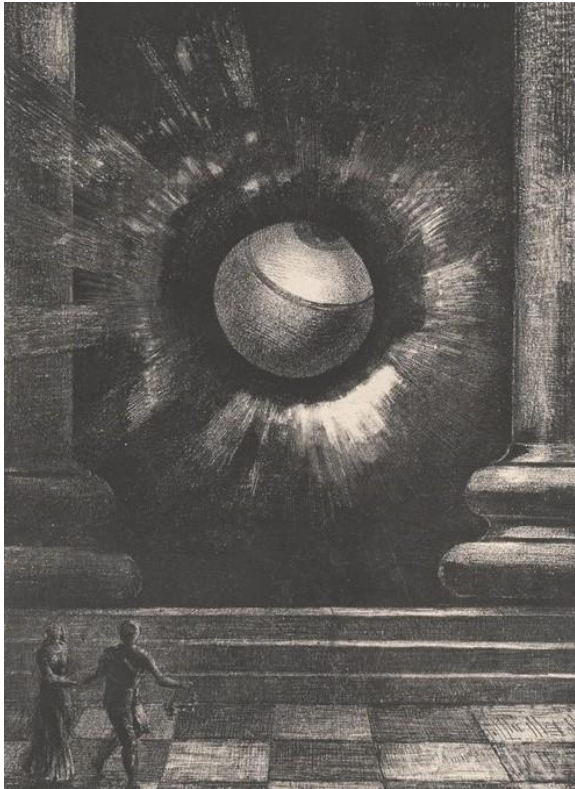
Іл. 2 Жан-Жак Гранвіль «Другий сон: прогулянка в небі», 1847 р.
© Metropolitan Museum of Art



Іл. 3 Віктор Гюго «Мереживо і привиди», 1855-1856 рр.
© Maison de Victor Hugo – Hauteville House

століття перетворилося на поле експериментів та пошуку новаторських засобів відтворення світу сновидінь для багатьох митців. Серед них – письменник Віктор Гюго та графік Оділон Редон, які також були зацікавлені у дослідженні сновидінь за допомогою незвичних технік зображення.

Визначна літературна спадщина французького письменника Віктор Гюго (1802–1885) затьмарила той факт, що він також був і талановитим художником. Митець активно відвідував «table-turning» – спирітичні сеанси та цікавився природою сновидінь, про що свідчать його численні записи снів у особистому щоденнику (Heraeus S., 1998, p. 146). Ці фактори вплинули на тематику його робіт, в якій автор намагається відтворити потойбічний світ через письмо та живопис. Експерименти художника у графічному мистецтві торкнулися не лише предмету зображення, а й техніки їх відтворення. До звичних матеріалів – вугілля, графіту та чорнил, він додав цілий ряд інших речовин: каву, сіль, спалений папір і сажу, майстерно імітуючи структуру зображених предметів (Graham 2017, p. 366). Але найцікавішою у його графічних роботах стала гра художника з вільними асоціаціями, які змінили тодішні уявлення про процес створення картини. Гюго бризкав чорнилом на папір,



Іл. 4 Оділон Редон «Бачення», 1879 р.
© Museum of Modern Art

посипав сіллю свіжу фарбу, робив відбитки різноманітних предметів, попередньо зануривши їх у чорнила чи гуаш, та складав аркуші, поки вони були ще вологими; зазвичай він не залишав на папері відтворені таким способом форми, а використовував їх для подальшої роботи як джерело натхнення (Heraeus S., 1998, p. 146). Наприклад, у роботі 1855-1856 років «Мереживо і привиди» (Іл. 3) художник створює образ за допомогою відбитку мереживної тканини на папері, яку він попередньо занурив у чорнила. Гюго, додавши кілька акцентів вугіллям, перетворює чорнильний відбиток у химерні маски та страшні обличчя, що нагадали художнику привидів. Графічні малюнки Гюго стали своєрідною проєкцією фантазій автора про ірреальний світ, населений невидимими силами та жакливими істотами, у які твердо вірив художник. У своїх мемуарах Гюго описував надзвичайне захоплення сеансами спиритизму, у яких активно брав участь, і таким чином зміцнював свою віру у потойбічні явища (Monroe 2008, p. 196). Інтерес до сновидінь, спирітичних

сеансів і віра в існування невидимих сил, які впливають на людину, сформували основну ідею художньої творчості Гюго – ідею випадковості. У своїй техніці написання робіт художник покладався на елементи випадковості: він не міг проконтролювати, яким саме чином чорнило розподілиться на папері та які при цьому виникнуть форми та образи. Звідси унікальність малюнків художника, які репрезентують нове бачення процесу створення мистецтва. На думку Гюго, визначні художники мають покладатися на долю випадковості у своїй творчості, у цьому і полягає їх талант (Graham 2017, p. 366). Експерименти Гюго з «випадковістю» та створення нової техніки зображення потойбічного та ірреального поклали початок формуванню сюрреалістичних тенденцій у мистецькому житті Франції вже у другій половині XIX століття.



Іл. 5 Оділон Редон «Сльози», 1878 р.
© Museum of Fine Arts in Boston



Іл. 6 Римська копія голови зі статуї Гіпноса
© British Museum

Французький художник та графік Оділон Редон (1840-1916) у своїй творчості також звертається до інтерпретацій сновидінь за допомогою візуальної мови. Протягом 1870-х і 1880-х років Редон досліджує чорний колір, створюючи нуарні графічні малюнки, та експериментує, як і Віктор Гюго, з текстурами та матеріалами – вугіллям, чорною крейдою та чорною пастеллю (Daly et al. 2019, р. 1). Оніричні образи жахів ночі, темних фантазій та таємничий світ тіней стали лейтмотивами творчості художника. Його перший альбом нуарних літографій був опублікований у 1879 році під назвою «У снах». Він став своєрідним маніфестом художника. Десять малюнків, які входять до збірки, дають глядачам відчуття таємничий світ сновидінь, який художник створює за допомогою контрасту темряви з яскравим світлом, тривожної безформності предметів, їх перебільшеною монументалізацією чи зменшенням (Hauptman 2005, р. 36). Символічною для самого художника є одна з літографій альбому «У снах», яка розкриває

основні ідейні рушії творчості Редона. У його роботі «Бачення» (Іл. 4) центральним образом постає гігантське око, яке спрямовує свій погляд вгору, у нескінченну темряву. Воно символізує намагання художника зазирнути далеко за межі видимого та досягнути найпотемніші частини людської підсвідомості. Редон неначе постійно замислюється над парадоксом того, як неосяжне може знаходитися в обмеженому просторі, протиставляючи цьому природу людських думок і бачень,

обмежену людським тілом, а точніше головою (Berman 1970, р. 72).

Гігантські очі та голови – це постійні нав'язливі мотиви творчості художника, вони з'являються на його гравюрах у вигляді монстрів, які населяють оніричний простір. Наприклад, світ нічних кошмарів Редон репрезентує за допомогою чудернацьких істот з крилами. Ці величезні крилаті голови у вигляді монстрів, які присутні на більшості робіт художника у його нуарний період творчості, не тільки відтворюють таємничий світ сновидінь та нічних жахів, а і є прямим зверненням Редона до античної міфології. На гравюрі «Сльози» 1878 року (Іл. 5) художник зображує величезну крилату голову, яка займає майже всю композицію малюнка. Цей образ є відсилкою до давньогрецького бога сну – Гіпноса, якого в античному мистецтві часто зображували з крилатою головою (Druick et al. 1994, р. 126) (Іл. 6).

Якщо Віктор Гюго створює своїх художніх «монстрів» за допомогою відбитків чорнил, які хаотично формували силуети загадкових фігур, то Редон піддає прямій трансформації та метаморфозам реальних істот з рослинного та тваринного світу. Ці образи, які жахають пересічного глядача, художник залюбки називав своїми «монстрами», які виникали в результаті поєднання безмежної фантазії графіка з його захопленнями теорією еволюції, яка набувала популярності серед французького суспільства у XIX столітті (Larson 2003, p. 24–25). Редон був прихильником теорії Дарвіна, він активно відвідував лекції з природничих наук та ознайомився з колекціями та експонатами Національного музею природознавства у Парижі. Його робота вугіллям під назвою «Поліп сну» 1885 року (Іл. 7) є чудовим прикладом поєднання оніричних фантазій автора з його зацікавленістю теоріями еволюції та природничими науками. З кошмарних снів перед нами постає людська голова зі змієподібним хвостом, зображення якої є поширеним сюжетом у творчості автора особливо в період його знайомства зі світом природничих наук. У ряді своїх гравюр Редон звертається до поняття «поліп», який біологи відносили до одноклітинних організмів та який був предметом багатьох наукових досліджень у XIX столітті. Одну з найперших форм життя довго не могли класифікувати: не зовсім рослина, не зовсім тварина – вона була виділена натуралістами як символ безформності та незрозумілості, який активно використовував Редон для зображення безтілесного ірреального світу (Lucy 2009, p. 25). Чорний колір та майже непроглядна затемненість фігури навіює глядачу стан тривожності та страху. Атмосферна темрява на даній гравюрі художника стає основним та самостійним носієм сенсу, абстрактним виразом світу несвідомого та оніричного.



Іл. 7 Оділон Редон «Поліп сну», 1885 р.
© Museum of Modern Art

Отже, у XIX столітті відбувається формування нового художнього бачення та репрезентації снів і їх оніричного простору у французькому живописі. Зростання інтересу до внутрішнього світу людини, її фізіологічних та психологічних процесів призвело до появи великої кількості філософських та медичних трактатів, присвячених вивченню снів за допомогою наукових методів. Водночас французьке суспільство починає активно цікавитися таємничою природою сновидінь, що призводить до популяризації сонників та спіритичних сеансів. Своєрідними дослідниками снів стають і французькі художники XIX століття – Жан-Жак Гранвіль, Віктор Гюго та Оділон Редон. Вони записують власні спостереження, ведуть нічні щоденники та репрезентують таємничий оніричний світ за допомогою візуальної мови. Для них сновидіння перетворюється на джерело нескінченної фантазії та натхнення.

Французькі графіки XIX століття, Жан-Жак Гранвіль, Віктор Гюго й Оділон Редон, у своїй творчості були зосереджені на внутрішніх механізмах сну. Їх цікавило те, як відобразити взаємодію предметів і образів у ірреальному просторі, коли свідомість занурюється у сон. Ці художники віднайшли нове візуальне сприйняття і художню репрезентацію сновидінь. Саме людська підсвідомість породжує фантастичні трансформації та деформації предметів та речей у снах, які для кожного сновидця мають власне символічне значення та тлумачення.

У творчості французького графіка Жан-Жака Гранвіля його талант карикатуриста поєднується з принципом асоціацій, за допомогою яких він відображує на своїх гравюрах неперервний ланцюг ідей та людських думок, які групуються і трансформуються в окремі оніричні образи та символи. Він стверджував, що саме пам'ять відіграє ключове значення у механізмах сновидінь і продукує вже знайомі сновидцю образи, які він зустрічав у реальному світі. Експерименти Віктора Гюго з технікою зображення предметів відкрили нові можливості для французького мистецтва XIX століття. Його ідея випадковості, віра у надприродні сили та заняття спіритичними сеансами вплинули на тематику малюнків художника. Він репрезентує ірреальний світ методом нанесення чорнильних відбитків з різноманітних предметів, тим самим, дозволяючи долі випадку та впливу ефемерних сил, створювати фантастичні сюжети його гравюр. Лейтмотивом робіт Оділона Редона стає ідея безмежності людського розуму та фантазії, які розширюють межі часу і простору між реальним та ірреальним світом. Образи, які населяють цей оніричний простір, у Редона тісно пов'язані з його захопленнями античною міфологією та еволюційною теорією Дарвіна. У своїх гравюрах художник створює оніричних «монстрів», поєднуючи власні кошмари та страхи з досягненнями природничих наук XIX століття.

Діяльність французьких графіків другої половини XIX століття – Жан-Жака Гранвіля, Віктора Гюго та Оділона Редона, їх новаторські підходи до зображення сновидінь та сфери несвідомого вплинули на подальший розвиток сюрреалістичного мистецтва. Пошуки нової інтерпретації природи снів у XIX століття завершується виходом фундаментальної праці австрійського психоаналітика Зигмунда Фрейда «Тлумачення сновидінь» (1900), а подальший розвиток художньої репрезентації світу сну стає тісно пов'язаним з рухом сюрреалістів.

Список джерел та літератури

- BERMAN, G., 1970, The Paradox of Odilon Redon. *Journal of Art History*, 39(1-4), 70–79.
- CARROY, J., 2019, A history of dreams and the science of dreams: Historiographical questions. In: G. Morgese, G. P. Lombardo, H. Vande Kemp, ed. *Histories of dreams and dreaming: An interdisciplinary perspective*. Cham: Springer International Publishing, 17–32.
- CRAWFORD, P., 2004, Women's dreams in early modern England. In: D. Pick, L. Roper, ed. *Dreams and history the interpretation of dreams from ancient Greece to modern psychoanalysis*. London; New York: Routledge, 91–103.
- DALY, N. S. et al., 2019, Odilon Redon's noir drawings: characterization of materials and methods using noninvasive imaging and spectroscopies. *Heritage Science*. 7(2), 1–13.
- DRUICK, D. W. et al., 1994, *Odilon Redon: Prince of dreams, 1840-1916*. Chicago: Art Institute of Chicago.
- FORD, J., 1998, *Coleridge on dreaming: Romanticism, dreams, and the medical imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRAHAM, R., 2017, *Victor Hugo*. London: Picador.
- HARRIS-MCCOY, D. E., 2012, *Artemidorus' Oneirocritica: Text, translation, and commentary*. Oxford : Oxford University Press.
- HAUPTMAN, J., 2005, Beyond the Visible. In: J. Hauptman, ed. *Beyond the visible: The art of Odilon Redon*. New York: Museum of Modern Art.
- HERAEUS, S., 1998, Artists and the dream in nineteenth-century Paris: Towards a prehistory of Surrealism. In: D. Pick, L. Roper, ed. *Dreams and history the interpretation of dreams from ancient Greece to modern psychoanalysis*. London; New York: Routledge, 137–157.

- KENAAN, V. L., 2016, Artemidorus at the dream gates: Myth, theory, and the restoration of Liminality. *American Journal of Philology*. 137(2), 189–218.
- LARSON, B., 2003, Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon. *Nineteenth-Century Art Worldwide*. [Online] 2(2), 24–38. Available from: <http://www.19thc-artworldwide.org/> [Accessed: 21. 02. 2022].
- Le Magasin pittoresque, 1847. In: Press and magazines [Online]. (№ 15). Available from: <https://gallica.bnf.fr/> [Accessed: 21. 02. 2022].
- LE MEN, S, 2017, Le rêve en vignettes, de Grandville à Hervey de Saint-Denys. *Romantisme*. 178(4), 30–49.
- LUCY, M., 2009, Into the Primeval Slime: Body and Self in Redon's Evolutionary Universe. *RACAR: Canadian Art Review*, 34 (1), 18–29.
- LUSTY, N. & GROTH, H., 2013, *Dreams and modernity: a cultural history*. London; New York: Routledge.
- MONROE, J. W., 2008, *Laboratories of faith: Mesmerism, spiritism, and occultism in modern France*. Ithaca: Cornell University Press.
- MORGESE, G., 2019, A vast ocean of neglected dream studies. In: G. Morgese, G. P. Lombardo, H. Vande Kemp, ed. *Histories of dreams and dreaming: An interdisciplinary perspective*. Cham: Springer International Publishing, 1–15.
- RENONCIAT, N, 1985, *La vie et l'oeuvre de J.J. Grandville*. Courbevoie: ACR Édition Internationale.
- THONEMANN, P., 2020, *An ancient dream manual: Artemidorus' "The interpretation of dreams"*. Oxford: Oxford University Press.

References

- BERMAN, G., 1970, The Paradox of Odilon Redon. *Journal of Art History*, 39(1-4), 70–79.
- CARROY, J., 2019, A history of dreams and the science of dreams: Historiographical questions. In: G. Morgese, G. P. Lombardo, H. Vande Kemp, ed. *Histories of dreams and dreaming: An interdisciplinary perspective*. Cham: Springer International Publishing, 17–32.
- CRAWFORD, P., 2004, Women's dreams in early modern England. In: D. Pick, L. Roper, ed. *Dreams and history the interpretation of dreams from ancient Greece to modern psychoanalysis*. London; New York: Routledge, 91–103.
- DALY, N. S. et al., 2019, Odilon Redon's noir drawings: characterization of materials and methods using noninvasive imaging and spectroscopies. *Heritage Science*. 7(2), 1–13.
- DRUICK, D. W. et al., 1994, *Odilon Redon: Prince of dreams, 1840-1916*. Chicago: Art Institute of Chicago.
- FORD, J., 1998, *Coleridge on dreaming: Romanticism, dreams, and the medical imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRAHAM, R., 2017, *Victor Hugo*. London: Picador.
- HARRIS-MCCOY, D. E., 2012, *Artemidorus' Oneirocritica: Text, translation, and commentary*. Oxford : Oxford University Press.
- HAUPTMAN, J., 2005, Beyond the Visible. In: J. Hauptman, ed. *Beyond the visible: The art of Odilon Redon*. New York: Museum of Modern Art.
- HERAEUS, S., 1998, Artists and the dream in nineteenth-century Paris: Towards a prehistory of Surrealism. In: D. Pick, L. Roper, ed. *Dreams and history the interpretation of dreams from ancient Greece to modern psychoanalysis*. London; New York: Routledge, 137–157.
- KENAAN, V. L., 2016, Artemidorus at the dream gates: Myth, theory, and the restoration of Liminality. *American Journal of Philology*. 137(2), 189–218.

- LARSON, B., 2003, Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon. *Nineteenth-Century Art Worldwide*. [Online] 2(2), 24–38. Available from: <http://www.19thc-artworldwide.org/> [Accessed: 21. 02. 2022].
- Le Magasin pittoresque, 1847. In: Press and magazines [Online]. (№ 15). Available from: <https://gallica.bnf.fr/> [Accessed: 21. 02. 2022].
- LE MEN, S, 2017, Le rêve en vignettes, de Grandville à Hervey de Saint-Denys. *Romantisme*. 178(4), 30–49.
- LUCY, M., 2009, Into the Primeval Slime: Body and Self in Redon's Evolutionary Universe. *RACAR: Canadian Art Review*, 34 (1), 18–29.
- LUSTY, N. & GROTH, H., 2013, *Dreams and modernity: a cultural history*. London; New York: Routledge.
- MONROE, J. W., 2008, *Laboratories of faith: Mesmerism, spiritism, and occultism in modern France*. Ithaca: Cornell University Press.
- MORGESE, G., 2019, A vast ocean of neglected dream studies. In: G. Morgese, G. P. Lombardo, H. Vande Kemp, ed. *Histories of dreams and dreaming: An interdisciplinary perspective*. Cham: Springer International Publishing, 1–15.
- RENONCIAT, N, 1985, *La vie et l'oeuvre de J.J. Grandville*. Courbevoie: ACR Édition Internationale.
- THONEMANN, P., 2020, *An ancient dream manual: Artemidorus' "The interpretation of dreams"*. Oxford: Oxford University Press.

Онiричні образи у творчостi французьких художників XIX столiття

У статті розглядається творчість представників французького графічного живопису – Жан-Жака Гранвіля (1803–1847), Віктора Гюго (1802–1885) та Оділона Редона (1840–1916), які стали основоположниками нового тлумачення сновидiнь у мистецтві XIX столiття. Проаналізовано ключові роботи даних художників, в яких репрезентовано світ сну за допомогою конкретних онiричних образів та символів. Виокремлено особливості зображення сновидiнь у французькому графічному мистецтві другої половини XIX столiття.

У XIX столiтті підвищений інтерес до теми сновидiнь у Франції був пов'язаний з діяльністю французького вченого Альфреда Морі (1817-1892). Його книга «Сон та сновидіння» (1861) ідейно вплинула на творчість представників французького живопису, які за допомогою візуальної мови досліджували несвідоме. Французьке мистецтво XIX столiття поступово відходить від традиційних європейських сюжетів зображення сну попередніх років, які ще зустрічаються у роботах Генрі Фюзелі, Франсіско Гої та Вільяма Блейка.

Французькі графіки зосереджують свою увагу на зображенні внутрішньої природи сновидiнь та онiричного простору. Їх не цікавили сюжети зі сплячою людиною – вони мали на меті проникнути у найпотаємніші частини людської підсвідомості під час сну та відобразити те, що там відбувається. Вони звертаються до філософських та медичних трактатів, присвячених природі сновидiнь, захоплюються спіритизмом, вивчають різноманітні онiричні стани – інсомнію, галюцинації, сомнамбулізм та нічні кошмари. Сні стають джерелом натхнення та нескінченної фантазії для французьких художників XIX столiття. Вони перетворюються на мистецьких дослідників сновидiнь, ведуть нічні щоденники, записуючи власні спостереження. Їх картини стають своєрідними результатами цих онiричних пошуків. Дослідження творчості представників французької графіки XIX столiття та їх новаторські підходи до зображення сновидiнь також мають

важливе значення для розуміння виникнення та розвитку сюрреалістичного мистецтва на початку XX століття.

Ключові слова: сон, сновидіння, оніричні образи, Жан-Жак Гранвіль, Віктор Гюго, Оділон Редон.

Anastasiia Bovtun, graduate student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3302-0326>

Анастасія Бовтун, магістрантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

**“НІЧОГО НОВОГО”: ЩЕ РАЗ ПРО НЕМОЖЛИВІСТЬ ГЛОБАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА
(коментарі до “Короткої книжки про мистецтво” Дани Арнольд)**

Ілля Левченко

***‘Nothing New’: once again about the impossibility of a global history of art
(comments on Dana Arnold's ‘A Short Book About Art’)***

Illia Levchenko

I started this text as a review of another ‘short history of art’ that I came across. ‘A Short Book About Art’, written by the British art historian Dana Arnold, is a great example of the popularization and practical application of new approaches to art history. Among them are sociology, psychology of art, political iconology, gender art history and more. The researcher set an ambitious goal. The work is dedicated to finding common threads that connect the art of different geographical areas and demonstrate that the art of any period works in a similar way. We are talking, as we see, about the global history of the arts. This story should cover all regions and give a balanced representation of the cultures / arts of the different regions. However, the noble goal, as a careful reading of the work showed, not only did not solve the problem, but also exacerbated it. Non-European art is almost ignored. In addition, the researcher builds a typical pro-Western narrative, where, however, the progressive approach is replaced by values. If progressivism was the ‘dark side of modernity’, the ‘value approach’ involves the consideration of non-European art exclusively from the perspective of Occidental values. Non-European art enters the narrative of global art history through hybridization due to glocalization. At the same time, the glocalization of art occurs in two ways. The first of them is passive. The projective vision of the researcher formed by Western values simply does not notice and does not anticipate any difference between the ‘other’. Because of this, neither the ‘other’ nor its differences fall into the field of study. The second way of glocalization is active. It involves the relocation and recontextualization of culture. It is about moving culture in a familiar, acceptable to the researcher context (most often it is the morphology of art, topic or phenomenology). Both options for glocalization involve the implementation of an exclusion strategy, which makes it impossible to talk about global art history. Global art history is possible only as a result of non-trivial decolonial optics. However, decolonization as a postmodern project contradicts the modern idea of ‘short history’ and centrifugal narrative.

Key words: *global history, globalization, glocalization, art history, phenomenology, morphology of art, ideology, aesthetics, art, work of art.*

Неакадемічна історія мистецтв

Перш за все – чому виникла необхідність писати огляд на неакадемічну, популярну працю з історії мистецтва, яка не має навіть текстових посилань?

По-перше, не слід забувати, що частина знакових для дисципліни книжок і були оформлені в повноцінну книжку постфактум (перед тим це був курс лекцій чи короткі

нотатки, писані хаотично та навіть телевізійні передачі, оформлені згодом у текст). Мене теж завжди дратувало, що читаючи Макса Дворжака, Джона Берджера чи Кеннета Кларка не завжди є посилання, однак це вимога формату.

По-друге, швидкість і кількість інформації, що сьогодні з'являється та циркулює, унеможлиблює адекватне її опрацювання. Останнім часом “короткі” історії стали надзвичайно популярними. Їх присвячують різним напрямками: коротка історія держави чи світу назагал, коротка історія мистецтва (фотографії, кіно, живопису) чи коротка історія мистецтв і т.ін. Узначенення історії, формування ключових напрямів, стилів, дат, художників, як це не дивно, розвивається в умовах перманентної критики просвітницького проєкту та культури значення.

Попри це, такі короткі розвідки завдяки доступності мови викладення, змісту, максимально спрощеному матеріальному досвіду читання водночас формують та віддзеркалюють основні парадигми розвитку дисципліни на поточний момент. Для аналізу я обрав книжку Дани Арнольд із комерційно вигідною назвою “Коротка книжка про мистецтво”, уперше надруковану *Tate Publishing* 2015 року. Як і годиться, треба сказати декілька слів про авторку.

Дана Арнольд (нар. 1961 р.) – професорка історії мистецтв Університету Східної Англії (University of East Anglia), запрошена лекторка декількох університетів світу. Хоч в CV вона пише, що її фокус дослідницької роботи зміщений на історію архітектури, урбанізм та культуральну історію, визначити поле роботи Дани Арнольд геть нелегко. Наукометричні бази даних переповнені її текстами про архітектуру, історіографію історії мистецтв, contemporary art, мистецтво Грузії, британську естетику і навіть африканське мистецтво. Словом, для спеціаліста настільки “широкого профілю” узагальнена книжка про історію мистецтва є справді чудовим форматом, у межах якого можна застосувати теоретичні й фактологічні знання.

Для більш детального аналізу пропоную синопсично окреслити, яку мету ставить перед собою дослідниця: “Моя мета – описати тут інший погляд, який не пов’язує мистецтво з часом. Під цим я розумію те, як нам показано фізичні об’єкти і як ми подаємо їх глядачам” (Арнольд 2022, с. 15). Ця тектонічна мета зумовлює структуру книжки, об’єднану тематичними блоками: “Споглядання”, “Матеріали”, “Розум”, “Відданість”, “Влада”, “Стать”.

Критика хронологічного підходу пов’язана з просвітницьким прогресивізмом, який у свою чергу тягне за собою маніпулятивне використання владних ресурсів та вибудовування строгої ієрархії – жанрів, стилів, статі митця. Крім цього, ієрархія стосується цілих регіонів. Власне, усі вони, крім Західної Європи, опиняються поза прогресом, а “ціну”, значення їхньої культури вимірюють залежно від впливу приналежності, впливу, зв’язку з європейським мистецтвом. Неєвропейська культура через це тривалий час залишалася лише етнографічним матеріалом для дослідників.

Глобальна історія мистецтв: черговий fail

I mean to suggest is just that where writing on art has become intensive, it has done so under the diffused influence of Western art history.

James Elkins, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, p. 22

Те, що деколонізація історії мистецтв є одним із завдань, Арнольд чітко розуміє та артикулює: “Мої думки підкажуть, як можна водночас дивитися на твори мистецтва різних частин світу. Так ми зможемо відійти від різноманітних наративів, де мистецтво культур поза

межами заходу розглядається за західними стандартами” (Арнольд 2022, с. 11). Проте більш нахабною окцидентальною історією під гаслами деколонізації, ніж запропонована Арнольд, важко уявити.

Почнемо з квантитативного виміру: в ілюстраціях книжки 5 робіт “східних” проти 50 творів західного мистецтва.

Крім цього, якщо розглянути підписи до цих ілюстрацій, то і тут бачимо типопо західний погляд. Скажімо, коли мова йде про османську кахлю XVI ст., то її підписано: “Османська блакитна кахля. Бл. 1530-1540”. Коли ж так само ідеться про грецький вазопис, то кілік підписано так: “Вазописець. Кілік. Бл. 460-50 рр. до н.е.” Навіть коли зв’язок творця і твору був такою мірою далекий, що імена відсутні, авторка вказує на цей зв’язок, посилює його. Арнольд показує цим, що твір мистецтва на Заході – це не абстрактна промислова річ, а цілком унікальний об’єкт ручної роботи. Більше за те, “західний” автор-творець у Арнольд зберігає роль візіонера. Девід Гокні написав подружній портрет містера і місіс Кларк і Персі – “фігури, розділені вікном, натякають на те, що стосунки триватимуть недовго, – і це виявилось правдою” (Арнольд 2022, с. 112).

Тепер до більш суттєвого. Відмова від лінійної історії, хронологічного розміщення відомостей у книжці є лише задекларованими. В останньому розділі, де Арнольд застосовує інструментарій гендерної історії мистецтв та прагне підважити канон, є такі слова: “Авжеж, в історії немає нічого нового” (Арнольд 2022, с. 181). Це ключовий момент суперечності між заявленою метою та наявним викладом історії мистецтва. Морфологія може бути не лише формально-стилістичною, а й феноменологічною та ідейною, тому портрет подружжя Арнольфіні Яна ван Ейка стоїть поряд із “Портретом Містера і Місс Ендрюс” Томаса Гейнсборо, а вірш, написаний у човні на річці Ву, авторства Мі Фу – із “Літо: номер 9А” Джексона Поллока.

Справа в тому, що в усіх тематичних блоках книжки авторка відштовхується від проблематики окцидентальної історії. Фактично, маємо просту морфологію мистецтва, ґрунтовний початок якої означив своєю діяльністю Абі Варбург. Проте в Абі Варбурга історія мистецтва має виразно динамічний (можливо, апріорно дискурсивний) потенціал, у той час як в Дани Арнольд мистецтво перебуває в закритому просторі, де вже все наявне й може лише проявлятися. Це вихід із прогресивістського підходу до історії мистецтва, де є спрямований кудись рух. Закритий простір, цілісний і повний, однак позбавлений структури. На жаль, структурування є ще одним поверненням до композиційного історіописання. Це повернення до наративу з неодмінним відсіканням усього “непотрібного” та спробую формування універсальних правил, які (не)свідомо є винятково колонізаторськими.



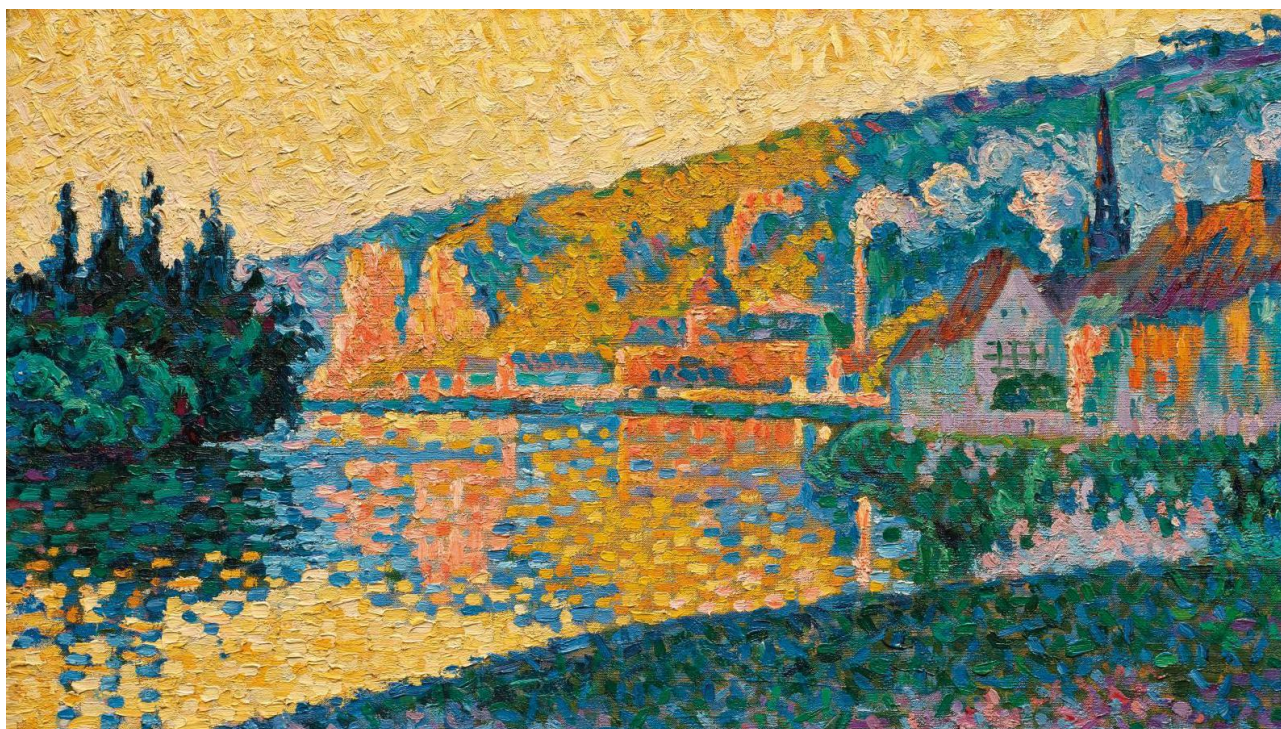
Іл. 1. Абі Варбург. *Bilderatlas Mnemosyne*. 2020. Фото Silke Briel.

Я умисне не вдаюся до всіх прикладів, які наводить Арнольд. Кожен із них можна розглянути як приклад ригідного колоніального типу бачення. Його квінтесенцією є прикінцеве слово авторки, де та зазначає: “Я дивилася переважно на західне мистецтво, досліджуючи при цьому точки перетину й контрасти з іншими об’єктами мистецтва по всьому світу” (Арнольд 2022, с. 184). Таким чином, неєвропейське мистецтво опинилося в “Короткій книжці” тільки через його зв’язок, дотичність, реальну чи проективну подібність до високого європейського мистецтва.

Феноменологія мистецтва та наше бачення

Як ви пам’ятаєте, Дана Арнольд прагне показати емоційний зв’язок глядача із твором мистецтва, тому тут я зосереджуся саме на цьому. В Арнольд “чуттєве”, як це не дивно, разуче пов’язане з історією. Під історією йдеться водночас про декілька її рівнів.

Перший із них – емпіричний. Реальний досвід дозволяє нам не бачити, а впізнавати образ. Ідеться про вже згадане узначення мистецтва, коли когнітивне переважає над естетичним. Про обличчя “Дівчини на дивані” Бerti Морізо Арнольд пише: “Мазки фарби лише натякають, і ми мусимо задіяти уяву та “поєднати крапки”, щоб завершити картину” (Арнольд 2022, с. 15). Мистецтво постає партисипативним феномен, який у різний спосіб залучає глядача до співдії.



Іл. 2. Поль Сіньяк. *Soleil couchant (Les Andelys. Sunset)*. 1886. Приватна колекція.

Другий вимір історії тут полягає в тому, як вона впорядковує візуальний досвід. Це безпосередньо впливає на спосіб бачення. Берджер у “*Ways of seen*” наводить приклад “Пшеничного поля з круками” (“*Korenveld met kraaien*”) (Берджер 2020). Він пропонує поглянути на роботу. Потім додає, що це останній твір Ван Гога перед смертю. Після контекстуалізації Берджер пропонує порівняти досвід бачення. Естетичне і когнітивне у Арнольд завжди перебуває в опозиції одне до одного, адже перше ґрунтується на вербальному обґрунтування (логіка), друге – на відчуттях (естетика).



Іл. 3. Вінсент Ван Гог. Пшеничне поле з круками. 1890. Музей Ван Гога, Амстердам.

Естетизація мистецтва відбувається за рахунок розширення категорії прекрасного. “Шок від нового зникає” (Арнольд 2022, с. 79), а мистецтво, що могло самопозиціонуватися через розрив із естетичним, стає його частиною. Арнольд згадує про ліжко Трейсі Емін, акул Дам’єна Герста, інсталяції Ентоні Каро. Однак скандальність митців; шок, який викликають їхні роботи, є частиною комерційної машини. Арнольд, як англієць, найчастіше апелює до британської історії мистецтв, та згадує виставку Молодих Британських художників (Young British Artists). Унаслідок фурору після виставки “Sensation”, яка відбувалася 1995 р. у Королівській академії, “монетарна цінність творів мистецтва дуже зросла” (Арнольд 2022, с. 84). Наскрізне розсіювання, дифузія різних контекстів унеможливлює пошуки кордонів твору, чітку демаркацію соціального, культурного чи будь-якого іншого контексту мистецтва. Це стає зрозумілим після того, як ми намагаємося перейти від розмов Жака Дерріда про власний, автономний “код” мистецтва до конкретних кейсів (Derrida 1987). “Зовнішнє” роботи (рама, підпис, пошкодження, інвентарний номер і т.д.) виявляється абсолютно невіддільним від “внутрішнього” (фундаментальної природи, естетики).

Естетизація відбувається з твором після того, як ми оточуємо його риторикою та логікою історичного процесу: “Коли ми міркуємо про мистецтво, для нас важливо те, що краса, яку пробуджує твір мистецтва, не є об’єктом сама по собі. Натомість це процес упорядкування – прийняття твору мистецтва як об’єкта, що перевищує будь-яке емпіричне уявлення про себе” (Арнольд 2022, с. 88).

Таким чином, естетика перетворюється на машину “прийняття” твору. Здається, що таке прийняття знищує сам твір як оригінальний трансгресивний об’єкт. Естетична виробнича сила в Теодора Адорно є седиментом соціальних процесів (Адорно 2002, 15), тому художні твори є “безвіконними монадами”, що завжди зображують те, чим вони не є. Соціальна природа мистецтва здійснює вторгнення й перемагає мистецьку автономію, яка продовжує жевріти та перманентно прагне до контрнаступу.

Третій вимір історії тут – матеріальний контекст, у який релокалізовано твір: наративні іконостаси перетворені на портативний живопис; те, що колись слугувало частиною цілого. Фрагмент великої частини твору перетворено на портативний, цілий твір музею, галереї та (або) приватної колекції. Я впевнений, що з цим зустрічався кожен, хто був зі “Створенням Адама” у Сикстинській капелі. Звичкі до того, що підручники та соцмережі

переповнені “обрізаним” фрагментом, ми просто не очікуємо, що це всього лишень один із відносно невеликих фрагментів розпису стелі.



Іл. 4. Сикстинська капела. Ватикан.

Мистецтво – влада та ідеологія

Арнольд визначає однією з універсальних мистецтва “прихильність”, яка проявляється у різних способів та апелює до “духу та серця людства” (Арнольд 2022, с. 117). Витоки цієї “прихильності” сягають християнської культури, яка є наріжною для Заходу. “Подібність”, яка є ключовим аспектом іконопису; домінування фігуративного мистецтва митці перенесли і на світський живопис, який є тотально ідеологічним. Я впевнений, що це два невіддільні поняття. Не буває неідеологічного мистецтва: воно завжди маніфестує, пропагує ті чи ті цінності (автора, доби, групи осіб, інституції і т.ін). Кожен твір мистецтва має комунікаційний неперекладний на інший тип мови потенціал: “Художні твори живі, бо промовляють до нас, і то способом, недоступним як природним об’єктам, так і суб’єктам, що виготовляють ці твори. Вони промовляють завдяки комунікації всього, що є індивідуальним у них” (Адорно 2002, с. 14).

Крім самого мистецького акту, ідеологічним є й будь-яка релокалізація твору, його реконтекстуалізація. Імперії ставали центробіжними поглиначами культур підкорених народів. Контроль, реалізація владних функцій у цьому випадку відбувалися передовсім за посередництва культурної гегемонії. Привласнення мистецтва, зауважує Арнольд, демонструє нам спосіб відображення та вираження сили (Арнольд 2022, с. 139).

Останні декілька років ми все частіше чуємо заяви європейських політиків про необхідність “повернути” колишнім колоніям незаконно вилучені артефакти. Еммануель Макрон приголомшив світ під час візиту до Африки в 2017 р. Там від закликав повернути “африканську спадщину” на континент. Президент Франції розглядає реституцію як символічний крок, який має розірвати зв’язок між Французькою Республікою та її колоніальним минулим. Позиція Макрона запустила процес реституції у Великій Британії, Бельгії, Німеччині та США (Носе 2022). Однак за 5 років Франція повернула всього лише по одному артефакту в Сенегал і Мадагаскар та 26 – до Беніну. У той же час, у музеях Франції

знаходиться 90 000 африканських артефактів, тобто повернуто 0,031% (Sarr & Savoy 2018)¹. В офіційному звіті, підготовленому для Макрона, зазначено, що реституція “розрізає черевко колоніальної машини” (Sarr & Savoy 2018, р. 12). Реституції підлягають “незаконно вилучені об’єкти”. Проте це поняття тягне за собою маніпуляції та дисксії щодо поняття “законності”, його анахронічного застосування. Питання реституції, як на мене, є вторинним. Воно має розпочатися з трансформації інституцій та визнанням музею як інституції європейських метрополій.

Привласнення як реалізація сили не є винятково західним феноменом (Арнольд 2022, с. 141). І це чи не найцікавіша та водночас, справді критична заява дослідниці. Вона стверджує, що мистецтво інків чітко можна простежити вплив мистецтва, який вони завоювали (це помітно в декоративній кераміці, виробх зі скла). Можливо, саме мистецтво завжди є результатом проникнення і захоплення. Коли Адорно говорить про те, що глибше розуміння творів мистецтва, неодмінно викликає відразу від них чи навіть ненависть (Адорно 2002, с. 25). У війні, яку оголошує Теодор Адорно і Олександр Родченко² мистецтву, воно постає продуктом сили і силою, яку треба знищувати.

Минулого року я вперше побачив роботи Зака Ове (нар. 1966). Художник має триніадське коріння, а Тринідад, як відомо, тривалий час був колонією Великої Британії. Зак Ове переосмислює традиції триніадського карнавалу та культури масок. Однак митець у цих переосмисленнях самознищується шляхом “модернізації” матеріалу: традиційні маски, що символізують немодернізованого носія традиційної культури, він перетворює на маски технічно оснащених європейців (іл. 5). Щось подібне Джеремі Аделман писав, критикуючи ідею глобальної історії назагал: “Усі наративи є вибірковими; вони однаково залежні від того, що вони повідомляють і про що вони не згадують. Попри мантри інтеграції та інклюзивності в планетарному масштабі, глобальна історія створила свою сегрегацію, яка починається з мови” (Аделман 2018).



Іл. 5. Зак Ове. Зоряний лайнер. 2018.

¹ Точна цифра потребує уточнення. У багатьох виданнях ідеться про 90 000 об’єктів, однак, як це видно з *La restitution du patrimoine culturel africain, vers une nouvelle éthique relationnelle*, лише в Музеї на набережній Бранлі зберігається 66 980 об’єктів (Sarr & Savoy 2018, р. 129).

² Арнольд цитує російського митця Александра Родченка (1891-1956): “<...> Кожна культурна сучасна людина мусить оголосити війну мистецтву, як колись оголошували опію” (Арнольд 2022, с. 149).

Це ж у “Теорії естетики” Теодора Адорно: “Мистецтво — це не тільки прообраз якоїсь кращої практики, ніж та, що панує до- нині, а й критика практики як панування брутального само-збереження серед усього сутнього й задля нього” (Адорно 2002, с. 24).

Своїми фігурами Зак Ове не деколонізує історію Тринідаду, а повторно її колонізує, показуючи цим, що іншого шляху, крім модернізації, європейської модернізації не існує. Видимість можна досягти лише перейшовши на універсальну, глобальну мову (у тому числі візуальну). Цією мовою є лише європейська мова. Як стверджував Джеймс Елкінс задовго до популярності ідеї “глобальної історії”, “Захід продовжує проєктувати своє відчуття західного мистецтва та історії на новий [не західний – Авт.] матеріал” (Elkins 1999, p. 21).

Перспективи глокалізації історії мистецтва

Чергова спроба написати глобальну історію мистецтва зазнала цілковитої поразки, аж до визнання цієї поразки в післямові. Однак це вчергове слугує приводом поговорити, чи можна взагалі сподіватися, що така історія буде колись написана. Після розповіді про роботи Зака Ове я хочу звернутися до концепції глокалізації. Роберт Робертсон, який її сформулював, зазначав, що глокалізація передбачає “інтерпретації і застосування ідей і процесів, залучених до глобалізації, по-різному, в залежності від поглядів й історії різних груп” (Городня 2019, с. 68).

Зак Ове унаочнює, як ця глокалізація позначається на мистецькому процесі та позитивно називає її “радикальною інтеграцією” (Johanson 2019). Це фактично капітуляція локальних культур та / або пластів мистецтва. Цілісність мистецького процесу може бути забезпечена хіба що 1) апропріацією до свого наративу тих культур, які під нього підпадають; 2) вестернізацією цих та інших культур у різний спосіб (шляхом релокалізації та (або) реконтекстуалізації). Розгляньмо потенційні наслідки обох процесів.

Наратологія остаточно вичерпана та дискредитована через надмірну політичну ангажованість. Крім цього, вона передбачає постійні стратегії виключення нерепрезентативного – того, що опиняється поза наративом. Якщо глобальна історія мистецтва та її деколоніальна оптика мають на меті представити ряд культур у їхній видимості, то в умовах глобалізації як монічного процесу, це неможливо. Відмовившись від хронології, Арнольд обрала тематичний підхід. Останній розділ книжки присвячений статі та гендерному підходу до мистецтва. Упослідженість жіночої тілесності, статусу жінки в суспільстві та мистецькому середовищі, згвалтування Артемізії Джентілескі Агостіно Тассі, “Венера” Тиціана і “Олімія” Мане – усе це, зрозуміло, переказ статті Лінди Нохлін. Однак Арнольд універсалізує європейські цінності на всю історію мистецтв. Відповідно традиційні культури з відмінними цінностями потраплять у цю історію винятково з європейського бачення.

Релокалізація та реконтекстуалізація не-європейського мистецтва, яке “потрапляє” в глобальну історію продовжує практику експропріації культури та наслідкове нарощування політичних потуг. Надто – коли йдеться про форму “короткої історії”.

Коротка історія – рудимент просвітницького проєкту, який зробив ставку на інструменталізацію знання як значення, а не включеного процесу. Поряд із цим, утопічна ідея глобальної історії мистецтва повинна передбачати множинність наративів і множинність мистецтв. Не “історію мистецтва”, а “історію мистецтв”. Глобальна історія мистецтв стане можливою тоді, коли ми перестанемо нав’язувати самі поняття “мистецтва” та “історії”.

Список джерел та літератури

- АДЕЛМАН, Дж., 2018, Що таке глобальна історія сьогодні?. Пер. з англ. П. Шопін. *Historians*. <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2387-dzheremi-adelman-shcho-take-globalna-istoriya-sogodni>.
- АДОРНО, Т., 2002, *Теорія естетики*. Пер. з нім. П. Таращук. Київ : Видавництво Соломії Павличко "Основи".
- АРНОЛЬД, Д., 2022, *Коротка книжка про мистецтво*. Пер. з англ. С. Орлова. Харків : Видавництво "Ранок" : Фабула.
- БЕРДЖЕР, Дж., 2020, *Як ми бачимо*. Пер. з англ. Я. Стріхи, Харків : IST Publishing.
- ГОРОДНЯ, Н., 2019, Глобальна історія, всесвітня історія і глобалізація. *Європейські історичні студії*, 14, 58-72.
- DERRIDA, J., 1987, *The truth in painting*. Transl. by G. Bennington and I. McLeod. The University of Chicago Press Chicago and London.
- ELKINS, J., 1999, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. Routledge.
- JOHANSON, C., 2019, Zak Ové, artist, curator of Get Up, Stand Up Now. *Arena for Contemporary African, African-American and Caribbean Art*. <https://africanah.org/zak-ove-artist-curator-of-get-up-stand-up-now/>.
- NOCE, V., 2022, Why Macron's radical promise to return African treasures has stalled. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/03/why-macrons-radical-promise-to-return-african-treasures-has-stalled>.
- SARR, F., & SAVOY, B., 2018, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain [vers une nouvelle éthique relationnelle]*. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf.

References

- ADELMAN, J. (2018). Shcho take globalna istoriya sogodni [What is global history today?] Per. z anhl. P. Shopin. *Historians*. <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2387-dzheremi-adelman-shcho-take-globalna-istoriya-sogodni>.
- ADORNO, T. (2002). Teoriya estetyky [*Theory of aesthetics*]. Per. z nim. P. Tarashchuk. Kyiv : Solomiya Pavlychko Publishing House "OSNOVY".
- ARNOLD, D., 2022, Korotka knyzhka pro mystecztvo [*A short book about art*]. Per. z anhl S. Orlova. Kharkiv: Ranok Publishing House: Fabula.
- BERDZHER, Dzh., 2020, *Yak my bachymo* [*Ways of seen*]. Per. z anhl. Ya. Strixy, Kharkiv : IST Publishing.
- DERRIDA, J., 1987, *The truth in painting*. Transl. by G. Bennington and I. McLeod. The University of Chicago Press Chicago and London.
- ELKINS, J., 1999, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. Routledge.
- HORODNYA, N., 2019, Globalna istoriya, vsesvitnya istoriya i globalizaciya. *Yevropejski istorychni studiyi* [Global history, world history and globalization], 14, 58-72.
- JOHANSON, C., 2019, Zak Ové, artist, curator of Get Up, Stand Up Now. *Arena for Contemporary African, African-American and Caribbean Art*. <https://africanah.org/zak-ove-artist-curator-of-get-up-stand-up-now/>.
- NOCE, V., 2022, Why Macron's radical promise to return African treasures has stalled. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/03/why-macrons-radical-promise-to-return-african-treasures-has-stalled>.
- SARR, F., & SAVOY, B., 2018, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain [vers une nouvelle éthique relationnelle]*. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf.

**“Нічого нового”: ще раз про неможливість глобальної історії мистецтва
(коментарі до “Короткої книжки про мистецтво” Дани Арнольд)**

Цей текст я розпочинав як огляд чергової “короткої історії мистецтва”, яка потрапила мені до рук. “Коротка книжка про мистецтво”, написана британською історикинею мистецтв Даною Арнольд, слугує чудовим прикладом популяризації та практичного застосування нових підходів до історії мистецтв. Серед них – соціологія, психологія мистецтва, політична іконологія, гендерне мистецтвознавство та ін. Дослідниця поставила перед собою амбітну мету, а саме: знайти спільні нитки, що пов’язують між собою мистецтво найрізноманітніших географічних зон і демонструють, що мистецтво всіх періодів працює схожим чином. Ідеться, як ми бачимо, про глобальну історію мистецтв, яка б охоплювала всі регіони та, нівелюючи окцидентальний погляд на історію, забезпечувала збалансоване представництво культур / мистецтва різних регіонів. Проте благородна мета, як показало уважне прочитання праці, не лише не вирішила проблему, але й посилила її. Неєвропейському мистецтву майже не приділено уваги. Крім цього, дослідниця вибудовує типовий прозахідний наратив, де, щоправда, модерний прогресистський підхід замінено ціннісним. Якщо прогресивізм був “темною стороною модерності”, то “ціннісний підхід” передбачає розгляд неєвропейського мистецтва винятково з оптики окцидентальних цінностей. У наратив глобальної історії мистецтв неєвропейське мистецтво потрапляє завдяки гібридизації, яка є наслідком глокалізації. Разом із цим, глокалізація мистецтва відбувається двома шляхами. Перший із них – пасивний. Сформоване західними цінностями проєкційне бачення дослідника просто не помічає та не передбачає будь-яку відмінність “іншого”. Через це ні “інший”, ні його відмінності не потрапляють до поля дослідження. Другий шлях глокалізації – активний. Він передбачає релокалізацію та реконтекстуалізацію культури. Ідеться про переміщення культури в звичний, прийнятний для дослідника контекст (найчастіше це морфологія мистецтва, топіка або феноменологія та ін.). Обидва варіанти глокалізації передбачають реалізацію стратегій виключення, які унеможливають розмову про глобальну історію мистецтв. Глобальна історія мистецтв можлива лише як результат нетривіалізованої деколоніальної оптики. Однак деколонізація як постмодерний проєкт суперечить модерним ідеям “короткої історії” та центробіжного наративу.

Ключові слова: глобальна історія, глобалізація, глокалізація, історія мистецтв, феноменологія, морфологія мистецтва, ідеологія, естетика, мистецтво, твір мистецтва.

Ілля Левченко, магістрант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4295-553X>

Illia Levchenko, graduate student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)