

РІВНЕНСЬКА ОБЛАСНА РАДА
УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ РІВНЕНСЬКОЇ ОДА
КЗ «РІВНЕНСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ» РОР

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

РІВНЕНСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

ВИПУСК XXI

*Матеріали наукової конференції
«Музейна експозиція—актуальні виклики сучасності.
Поєднання інноваційних та традиційних форм роботи»*

ББК 63.3 (4 Укр) 61

Відповідальний за випуск: Олександр Булига
Упорядники: Олександр Булига, Оксана Яремчук, Ольга Морозова

Комп'ютерна верстка та дизайн: Ольга Морозова, Віктор Луц

Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею.

Збірник наукових праць. Випуск. XXI.: матеріали наукової конференції «Музейна експозиція—актуальні виклики сучасності. Поєднання інноваційних та традиційних форм роботи»/ упор. Булига О., Яремчук О., Морозова О. Рівне, 2023. 154 с.

іл., табл.

ISBN

ББК 63.3 (4 Укр) 61

Відповідальність за достовірність наданої інформації несуть автори.
Редакційна група може не поділять думок і концепцій авторів.

ISBN

© Рівненський обласний
краєзнавчий музей, 2023

ЗМІСТ

ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ РОБОТИ В МУЗЕЇ

Бейдик О., Донець І. Музейні експонати крізь призму індивідуальних аналізаторів і власного досвіду	5
Булига О., Корчак А. Форми, особливості, змісти музейної експозиції: минуле, сучасне, майбутнє.....	9
Вельгій М. Музеефікація замку у смт Золотий Потік: сучасний стан та можливості використання	12
Вітренко В. Маловідома стаття Світозара Драгоманова «Київський музей – архів переходної доби»	17
Войтюк О., Прищепя Б. Колекція археологічних знахідок доби середньовіччя з досліджень 2014 року Успенської церкви в Дорогобужі	21
Главацька Л. Образ традиційного поліського села в експозиції Національного музею народної архітектури та побуту України	27
Гордієнко Т. Російсько-українська війна через призму людської пам'яті (за матеріалами виставки «Герої не вмирають» в історичному музеї КДІКЗ)	31
Дем'янюк О. Використання філателістичної серії «Національна військова техніка» у створенні музейно-тематичної експозиції з мілітарної історії України.....	37
Доброчинська В. (Не)відомий Карло Костирко (1888 —?): митець, педагог, упорядник експозицій Рівненського міського музею у період нацистської окупації	40
Дубінець П. Музейна справа в установах природно-заповідного фонду	43
Казначеева Л. Музичне мистецтво в емоційно-образній побудові експозиції	46
Кепін Д. Природниче пам'яткознавство як наука	48
Копилова С., Чергик Н. До питання про емоційно-образну побудову експозиції: концептуальні засади та практика втілення	50
Лагодич В. Німецьке військове взуття Другої світової війни з фондів Львівського історичного музею: до питання уточнення атрибуції.....	52
Марціяш Дир Н. Популяризація сучасної кераміки експозиційними засобами з досвіду Національного заповідника «Замки Тернопілля»	57
Міненко Т. Альтернативна експозиційна площа в музеї під час війни (з досвіду Рівненського обласного краєзнавчого музею).....	60
Пісцова М. Виставки етнографічного відділу Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського у 2020 році	61
Сабадаш Ю., Нікольченко Ю. Відображення науково-експозиційної роботи музеїв України у навчальній дисципліні «Музеезнавство» на кафедрі культурології Маріупольського державного університету	64
Сошніков А. Комунікативне поле музейної експозиції	69
Срібна М. Історичні постаті сучасної України як приклад для майбутніх поколінь (за матеріалами фондового зібрання Національного музею історії України)	73

Трембіцький А. Експозиційна та виставково-ярмаркова діяльність музеїв (лекція читана автором студентам спеціальності «Туризм»)	77
Тюска В. Експозиційний простір як важливий чинник культурного розвитку українців під час дозвілля: сучасні тенденції	84
Федоришин М. Давньоруське городище XI-XIII ст. у Пересопниці: до питання сучасної практики музеєфікації пам'ятки	87
Фесенко Г. Історична пам'ять про голокост в артефактах: огляд музейних експозицій в Україні.....	91

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПОБУДОВІ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ

Бірьова О. Технології доповненої реальності в музейних експозиціях.....	97
Денисенко О. З досвіду експозиційної роботи у Харківському художньому музеї: традиції і новації	98
Думська Т. Просторова доступність замку у Збаражі: виклики та перспективи.....	101
Жукова О. Експозиційні технології «музейного персонажу» в посиленні культурних впливів спадщини (на основі просторів спадщини Швеції, Чехії, Німеччини Та Польщі)	105
Ломко О. Поєднання інноваційних та традиційних форм роботи в діяльності Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська Столиця»	110
Майоров В. Формування просторової компетентності в учнів ЗЗСО на прикладі інтерактивних занять з історії у краєзнавчому музеї	114
Мальована Н. «Непізнана планета комах» – креативні, інтерактивні та академічні рішення в побудові музейної експозиції.....	118
Наумов Д. Експозиційне освітлення в сучасному музеї.....	126
Новосельський А. Постійне оновлення експозиції як перспектива розвитку сучасного музею.....	128
Пушук І. Матеріали усноісторичного опрацювання як майбутні музейні експонати	130
Семенович О., Яремчук О. Формування безбар'єрного простору в Рівненському обласному краєзнавчому музеї	132
Тимошенко Я. Національний музей Чеської Республіки — нещодавній досвід реекспозиції та ревіталізації.....	136
Скакальська І., Левчук А. Публічна історія: виховання особистості через інтерактивні методи в музейних експозиціях	142
Федоришин М., Панасюк О. Літературний музей Уласа Самчука: сучасна практика інноваційного рішення експозиційних завдань	147
Ярмолук О. Концепція побудови музейної експозиції відділу природи на прикладі експозиційної зали «Рослини Рівненської області» КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР	148
Відомості про авторів	151

ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ РОБОТИ В МУЗЕЇ

Олександр БЕЙДИК,
Ірина ДОНЕЦЬ

МУЗЕЙНІ ЕКСПОНАТИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНДИВІДУАЛЬНИХ АНАЛІЗАТОРІВ І ВЛАСНОГО ДОСВІДУ

В останні роки в країнах Західної Європи та США спостерігається широкий розмах музейного будівництва. Серед фахівців точаться дискусії щодо того, яким повинен бути музей — видовищним закладом, який вражає відвідувача та приваблює його незвичайністю архітектури і розкішшю інтер'єра, або суворим сховищем видатних творінь розуму та рук людських, скарбів національної та світової культури, здатним привабити екскурсантів і змістом, і формою. Теж саме, хоча і з певним припущенням, можна сказати і про Україну, не зважаючи на те, що зараз вона перебуває у смузі екзистенційних випробувань (за офіційною статистикою, з початку повномасштабного вторгнення в Україні знищено 22 музеї та галереї, пошкоджено — 41; більшість з них припадає на Донецьку та Харківську області). Теорії та практиці музейного будівництва, класичним і специфічним, традиційним і оригінальним практикам проектування музейної експозиції, методикам та підходам організації предметно-експозиційного ряду та рішення експозиції як функціонально-просторового середовища присвячені численні публікації, монографії, матеріали науково-практичних конференцій, авторами яких є вітчизняні та зарубіжні фахівці [1-14, 16-18]. Окрему групу складають розробки, присвячені аналізаторам як людини, так і біологічних систем, як складової земної біосфери [16].

Предмет-об'єктом сутністю та метою публікації є поглиблення та систематизація уявлень щодо контакту та взаємодії індивідуальних аналізаторів із артефактами та експонатами ряду культурно-

інформаційних систем (КІС), які є експозиційним полем сприйняття при наданні відповідних музейних послуг.

Наше пересування країнами і континентами впродовж десяти років дає певне уявлення і про музейну, культурно-інформаційну складову ойкумени. Відвідавши понад 50 країн світу і сотні музеїв, які були і залишаються високим брендом минулого і сучасного, нам не важко пригадати найбільш вражаючі та проникливі експозиції та артефакти, які назавжди вкарбувалися в нашої уяві. Перше музейне життєве враження — Збройна палата — музей-скарбниця в столиці нашого північно-східного сусіда, останнє музейне враження — Михайлівська батарея у Севастополі. Можливо, хтось скаже, що згадувати Збройну палату не на часі, але хіба війна між США та Англією (1812-1815) зменшила велич безцінних експонатів Британського музею або святинь Вестмінстерського абатства?

Види сприйняття визначаються за головним аналізатором (мозок), який здатний цілісно, предметно відобразити реальність. Виділяють сприйняття зорові, слухові, відчутні, нюхові, смакові, кінестичні. Кінестичне сприйняття — це емоційно-рухова реакція на дотик з матеріалами (дерево, метал, папір, вода), різними за температурою (холодний, гарячий), фактурою (гладкий, шорсткий, ребристий), в'язкістю (рідкий, густий, сипучий). Аналізатори людини — підсистема центральної нервової системи, що забезпечує прийом та первинний аналіз інформації. Центральна частина аналізатора — мозок, периферійна частина аналізатора — рецептор.

У людини виділяють зовнішні (зоровий, слуховий, тактильний, больовий, температурний, нюховий, смаковий) та внутрішні (тиску, кінестатичний, вестибулярний) рецептори.

Нижче наведено спробу ув'язати в одній площині наступні елементи предмет-об'єктної складової публікації: теорія музейної справи → власний досвід і практика → експонати та артефакти → аналізатори та враження.

Зорові аналізатори та експонати. Як свідчить наш досвід, найбільше враження на нас спричинила візуалізація експозицій таких національних та європейських КІС, як музей «Скарби України», музей при заводі «Коростенський фарфор» (Україна, Житомирська обл.), Музей «Автосвіт» (Autoworld) (Брюссель, Бельгія), Мотор-музей (Рига, Латвія), фазанарій у м. Приморськ (Україна, Запорізька обл.) та ін. У музеї «Скарби України» при Національному банку України (Київ) знаходиться цілий ряд унікальних експонатів, які ми кваліфікуємо як специфічні гомогенні міні-ресурси (німецькі — срібний сервіз (6 предметів), фірма «Рейманн», 1899 р.; італійські — ваза XVIII ст., фірма «Капо ді Монте»; французькі — ікорниця із срібла (у вигляді риби лин), робота Карла Петра Фаберже; дарунок барона Едварда фон Фальц-Файна (Едуарда Олександровича Фальц-Фейна) (Ліхтенштейн) — 12 монет із зображенням князів Ліхтенштейну; німецькі (XVIII ст.) та англійські (XVIII-XX ст.) срібні та позолочені кубки, унікальні роботи китайських та інших майстрів; художні вироби з дорогоцінних металів XVI-XIX ст., що знаходяться в Києво-Печерському державному історико-культурному заповіднику, майстрів Німеччини, Франції та інших держав Західної Європи, гравюри XVI-XVIII ст. Маркантоніо Раймонді, Паоло Фарінаті, Франческо Вілламени (Італія), Егідія Саделера, Луки Кіліана (Німеччина), Яна Санредама, Схельте Болсверта (Голландія), Мішеля Доріньї (Франція), Франческо Бертолоцці (Англія) та ін.

Музейна колекція Autoworld включає понад 250 автомобілів європейського та американського виробництва кінця XIX ст. — 1970-х рр. Основу постійної експозиції музею складають приватні колекції двох бельгійців — Шарля де Пау та Гайлейна Махи. Експозиція розділена як на тематичні групи, так і по десятиліттях. В музеї представлені авто, що належали відомим особам (президентам США Кеннеді, Рузвельту, королю Бельгії), карети, мотоцикли, громадський транспорт, пожежні, військові машини, мікроавтомобілі, швидкісні автомобілі, згруповані за роками, повітряні кулі.

Одним із видатних музеїв, який закарбувався в нашій зоровій пам'яті, є ризький мотормузей (Rīgas motormuzejs) (Латвія), який ми відвідали невдовзі після його відкриття у 1989 р. Експозиція музею налічує близько 250 автомобілів, амфібій, мотоциклів, велосипедів, мопедів, літаків, XIX-XX ст. (в т.ч. спортивні

та військові авто, машини латвійського виробництва, лімузини та ін. авто 1930-х років, унікальні автомобілі В. Молотова та Л. Брежнєва).

Слухові аналізатори та експонати. Михайлівська батарея — пам'ятник фортифікаційного мистецтва XIX ст., знаходиться на Північній стороні Севастопольської бухти. На сьогодні збереглося дві з десяти фортифікаційних споруд міста — Михайлівська та Костянтинівська батареї. Свої назви батареї отримали на честь дітей Миколи І. Михайлівський форт споруджений у 1846 р. за проектом інженер-полковника К. І. Бюрно. Михайлівський равелін вірою і правдою служив під час двох оборон Севастополя (1854-1855 і 1941-1942 рр.). На День Військово-морського флоту України 4 липня 2010 р. у Михайлівському равеліні було відкрито філію Національного військово-історичного музею України — Військово-морський музей. Найбільш цінними і переконливими для нас, відвідувачів, експонатами форту в номінації «слуховий аналізатор», були «Марш лейб-гвардії Литовського полка» та голос великого Льва Толстого, який читав свої «Севастопольські оповідання». Натискаючи кнопку, екскурсант міг кілька разів озвучувати той чи інший експонат, переживаючи тремтливі хвилини злиття звукового шедевр із своїм індивідуальним сприйняттям.

У Європі відкрито кілька музеїв звуку, але Музей звуку в Одесі — єдиний у своєму роді, єдиний не тільки в Україні, а й в державах СНД. Родзинкою музею є те, що більшість із численних експонатів (а їх близько 10 тис.) — в робочому стані та є джерелом чистого звуку (патефони, платівки, мікрофони, радіоприймачі, військові диктофони, магнітофони). Крім того, серед музейних експонатів — різноманітні диски, платівки, афіші, етикетки й плакати з логотипами фірм і фабрик грамзапису, але окрім історичних раритетів в наявності є й сучасні зразки музичного обладнання, наприклад, плеєри, відеоманітофони. Історія музею бере свій початок у 1977 р., коли його засновник Василь Пінчук купляв грамофон фірми «Gramophone Company», який, до слова, й досі знаходиться в музеї. Нині, не зважаючи на доволі обмежені для встановлення нових експонатів розміри музею, колекцію складають близько 700 одиниць техніки, кожна з яких — в робочому стані.

Кінестетичні аналізатори та експонати. Класичним і вражаючим прикладом застосування кінестетичних аналізаторів є всесвітньо відомий Музей природознавства у Відні (Австрія) (рис. 5). Він функціонує понад 100 років, впродовж яких користується неабиякою популярністю. Нижче наведемо нотатки одного з авторів цієї статті, які були опубліковані в одному із краєзнавчо-географічних видань України: «Нас оточував Всесвіт. Всесвіт мінералів, палеонтологічних і геологічних експонатів, опудал вимерлих мамонтів і доісторичних верблюдів, всесвіт археологічних знахідок і артефактів.

Але не менш різючими були численні тренажери, які приваблювали купи дітей. А діти віком 3-6 років разом із батьками складали, мабуть, третину відвідувачів. Ці маленькі громадяни різних країн постійно крутили кермо, натискували кнопки, качали помпи, споглядаючи відповідні зміни на екрані. «Вулканічна помпа», наприклад, давала можливість простежити за процесом концентрації магми, її руху жерлом вулкану і виливу на денну поверхню. «Кермо часу» дозволяло ознайомитись із зародженням життя на Землі, його розвитком, виникненням і зникненням певних видів тварин та появою пралюдини. Так само за допомогою різнокольорових кнопок, кнопочок і важелів маленькі австрійці та гості Відня мали можливість реконструювати появу сталактитів і сталагмітів, розвиток ґрунтового покриву або оживити класичну геохронологічну таблицю. Такі тренажери стояли майже в кожній залі. Їх доповнювали міні кіно- та слайд-театри».

Тактильні аналізатори та експонати. Перший музей у темряві «Третя після опівночі» був відкритий у Києві в 2017 р. Його родзинка у тому, що на відміну від майже 200 київських музеїв, у цьому музеї не представлені картини, книги, коштовності, але відвідувачі музею набувають унікальний досвід: пізнавати навколишній світ та людей у цілковитій темряві, у супроводі незрячого гіда, який навчить сприймати світ довкола нас різноманітними органами чуття, окрім зору, яким людина сприймає близько 70% інформації. У березні 2023 р. у Львові було відкрито аналогічний Музей у темряві «Третя після опівночі». Перша експозиція, яку можна відвідати, називається «Мистецтво на дотик». Експонати розміщені у абсолютно темному приміщенні, тому їх не можна побачити, а лише відчутти на дотик. У музеї працюють незрячі екскурсоводи, а метою проєкту є спроба змінити стереотипи щодо незрячих, збільшити їх працевлаштування та наблизити доступність Мистецтва, яке здатний відчути кожен. Міський голова Львова А. Садовий на відкритті музею заявив: «Потрібно, щоб львів'яни прийшли і відчували цю атмосферу, коли ти у темряві, адже багато людей живуть так усе життя» [13, 17].

Хоча київський та львівський музеї об'єктивно вважаються першими в Україні КІС, які функціонують у цілковитій темряві, ще у 2013 р. нам пощастило відвідати Білозерський районний краєзнавчий музей (Херсонська обл.) і ознайомитись з першою інтерактивною експозицією «Культура на дотик». Музей перед першими відвідувачами відкрився «в новому світлі», а точніше — в темряві, і від цього його експозиції сприймалися як інтригуючі та вражаючі. В 2013 р., перебуваючи на Херсонщині (сmt Білозерка) ми відвідали Білозерський районний краєзнавчий музей, де було представлено інтерактивну експозицію «Культура на дотик». А надихнув на організацію такої експозиції життєвий та науковий подвиг Ольги Іванівни Скороходової

(1911-1982) — сліпоглухонімої письменниці, педагога, вченого-дефектолога, яка народилась в Білозерці. Її книга «Як я сприймаю та уявляю собі оточуючий світ» (1947) була удостоєна багатьох премій, перекладена на іноземні мови та неодноразово перевидавалась. В цій книзі Ольга Іванівна згадує і музейні експонати, які вона сприймала на дотик і нюх. Цей підхід створює неповторний світ відчуттів — «соло дотику, соло запаху, соло звуку». В Білозерському музеї відвідувачам, серед яких були і ми, була надана можливість визначити на дотик музейні експонати, приховані в «чорних ящиках». Для цього ми повинні були просунути руки в круглі отвори на бокових стінках боксів і використати не зорові властивості свого організму, а тактильні: такий експозиційний ряд допомагає знайомим музейним експонатам надати новий зміст та іншу привабливість. Серед цікавих тестів відвідувачам пропонувалось розпізнати номінали монет, не виймаючи їх із кишені. Зазначимо, що подібні прийоми-тести неодноразово використовували і ми під час проведення лекцій та практичних занять (наприклад, в Музеї природи при Канівському природному заповіднику — базі практик КНУ імені Тараса Шевченка ми давали завдання студентам визначити «всліпу», на дотик породи дерев, що ростуть у заповіднику, використовуючи при цьому лише руки і запах відповідних зразків, представлених у вигляді акуратних «шайб».

Нюхові аналізатори та експонати. Пригадується, як у 1990-ті роки ми відвідали унікальне науково-виробниче об'єднання (НВО) «Ефіролія» під Сімферополем. Тоді нас приймав і вів екскурсію музеєм НВО один із організаторів кримської та української ефіроолійної підгалузі пан Танасієнко. Це був один із вкрай небагатьох наших життєвих досвідів щодо сприйняття експозиційного ряду на запах, коли відвідувачі задіювали індивідуальний нюховий аналізатор. Ще раз зазначимо, що ця міні-атюрна і камерна КІС при відомому НВО в Криму вже функціонувала тривалий час, хоча зараз в доступних джерелах «Музей ефірної олії» у Болгарії (м. Скобелеве, «ALBA GRUPS») позиціонується як єдиний у світі (заснований у 2018 р.). Останній являє виставку ефіроолійних продуктів, олії, які надають екскурсантам можливість відчутти та продегустувати продукцію. У відповідній локації розміщені флакони із олією та ароматами, які можна протестувати перед придбанням. Створений у 2018 р. музей спирається на досвід і знання Інституту троянди та ефіроолійних культур.

Музей парфумів «Фрагонар» (Fragonard) (Франція, Париж) вважається найвідомішим у світі, де зібрані «аромати» зі всього світу (рис. 6). Кілька років тому під час подорожі Францією нам пощастило відвідати і Музей парфумів, і місто Грасс (розташоване неподалік Ніцци), яке відоме своїм виробництвом парфумів (саме тут відбувається дія роману Патріка Зюскінда «Парфуми»). Раніше нам

здавалось, що французькі парфуми — це здебільшого «хімія», але після відвідування фабрики і музею парфумів у Грасі, де був представлений не тільки брендовий експозиційний ряд — кінцева продукція фабрики, а й основні стадії виробництва (особливо запам'яталися численні мішки з сировиною — квітами і травами), наша думка змінилася кардинально.

Віртуальні музеї. Останнім часом в площині розвитку ІТ-технологій набуває поширення створення віртуальних музеїв. В цьому контексті згадаємо, наприклад, комп'ютерну біологію, яка є фронтіром між біологією й інформатикою. Зараз в мережі Інтернет викладені різноманітні біологічні колекції — електронні версії традиційних зоомузеїв, гербаріїв або визначники, де представлено «портрети» зафіксованих, засушених і відпрепарованих рослин і тварин. Віртуальний біологічний музей принципово відрізняється від інших мережних біологічних колекцій. Такий тип музеїв є електронним зібранням зображень живих тварин і рослин, які виконані на основі єдиних стандартів. Новий інтернет-ресурс стає інформаційною базою нового науково-практичного напрямку — фізіоміки. І хоча зображення експонатів має бути представлене за допомогою тривимірних файлів, творці таких музеїв, як правило, розпочинають з простішого — створення іміджів так званих «плоских» біологічних об'єктів. Звісно, вони мають і третій вимір, однак, їхня зорова уява описується плоским, двовірним зображенням без спотворення реальних розмірів і пропорцій.

Найпростіший приклад — листя рослин. Усе, що потрібно знати ботаніку про листок, дає його світлина або відскановане зображення. Зараз у таких, поки що нечисленних музеях, представлені колекції

листя дерев із різних регіонів Європи, Азії, світу. До «плоских» об'єктів можна віднести метеликів і бабок, а також інші групи комах, систематика яких багато в чому спирається на форму і жилкування крил. Слід додати, що іміджі рослин створюються за допомогою планшетних сканерів із розрізненням 600 dpi, а іміджі метеликів — шляхом сканування кольорових слайдів із розрізненням 2820 dpi. Для постійного зберігання первинна інформація переноситься на стрічку, зберігаються також оригінальні зображення на слайдах.

Висновки та пропозиції:

- зміни у соціумі, сучасні суспільно-політичні виклики є тригером і чинником трансформації структури експозиційного ряду культурно-інформаційних систем;
- суттєва інклюзивність предметно-експозиційного ряду, як в спеціальних, так і традиційних (краєзнавчі музеї, картинні галереї) культурно-інформаційних системах, що є прерогативою організаторів музейної справи, трактується як імператив;
- сучасні практики проектування музейної експозиції мають бути на вістрі соціального замовлення держави (суперсистеми), в межах якої функціонують відповідні музейні заклади;
- частка віртуальних музеїв в національній культурно-інформаційній площині та частка віртуальних експозицій в площині окремих КІС з часом буде збільшуватись, тому визначення оптимального балансу між віртуальними і реальними артефактами та експозиціями є актуальним викликом і важливим завданням щодо національної музейної спільноти.

Джерела та література:

1. Autoworld. URL: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g188644-d241269-Reviews-Autoworld-Brussels.html
2. Бейдик О. О. Перлина в центрі Європи (екскурсія до зимового Відня). *Краєзнавство. Географія. Туризм*. 2011. № 16 (693). С. 7-9.
3. Бейдик О. О., Мазуренко О. В., Трофімова С. Ю. Музеї як опорні диверсифіковані та багатоаспектні ланки ресурсно-рекреаційного ланцюга. *Туристичні ресурси України*. Київ: Український інститут туризму. 1996. С. 50-56.
4. Булига О. С. Минуле і сучасне музеїв Рівненщини та їх зв'язки з культурними осередками Бердичева. *Музеї Бердичівського краю: історія та сучасність*. Науковий збірник «Велика Волинь». Матеріали Всеукраїнської науково-краєзнавчої конференції (Бердичів, 15-16 листопада 2016 р.). Бердичів: ФОП Мельник М. В., 2016. С. 45-50.
5. В. Гаташ. Сканер проти скальпеля. *Дзеркало тижня*. № 7 (432). 22.02.2003.
6. Експерсії у Франції — Музей парфумерії Fragonard. URL: <https://romantictourism.in.ua/ekskysiyi-y-franciyi-muzei-parfumeriyi-fragonard/>
7. М. Дини. Музейный бум и порожденные им проблемы. За рубежом. № 43 (1372). 1986.
8. Музеї Бердичівського краю: історія та сучасність. Науковий збірник «Велика Волинь». Матеріали Всеукраїнської науково-краєзнавчої конференції (Бердичів, 15-16 листопада 2016 р.). Вип. 54 / Упоряд. П. С. Скавронський. Бердичів: ФОП Мельник М. В., 2016. 488 с.
9. Музей «Державні скарби». Київ: РВА «Тріумф», 1995. 13 с.
10. Музей звуку Василя Пінчука. Одеса. URL: <https://findway.com.ua/oblast/odeska/odesa/muzei-zvuku-vasylia-pinchuka-odesa>
11. Музей коштовного і декоративного каміння. Науково-популярне видання. Київ: Державний гемологічний центр України. 2001. 100 с.
12. Музей природознавства у Відні (Австрія). URL: <https://uk.advisor.travel/poi/Muzei-prirodosnavstva-Viden-1423/photos>
13. Музей у темряві «Третя після опівночі». URL: <https://0300.com.ua>
14. Музей Фарфорового заводу Коростеня. URL: <https://www.korosten-info.com/kultura-i-sport-korosten/muzei-farzavoda>

15. Роль педагога у впровадженні інноваційних технологій в освітній процес: історія та сьогодення. *Науковий збірник «Велика Волинь»*. Матеріали регіональної науково-краєзнавчої конференції (Житомир-Бердичів, 8-9 травня 2023 р.). Вип. 65 / Упоряд. П. С. Скавронський. Бердичів: ФОП Мельник М. В., 2023. 514 с.
16. Соколов В. Е., Котенкова Е. В. Язык запахов. М.: Зна-ние. 1985. 64 с.
17. У Львові відкривається музей у темряві «Третя після опівночі». URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2023/03/20/u-lvovi-vidkryvayetsya-muzej-u-temryavi-tretya-pislya-opivnochii/>
18. Український музей. Збірка наукових праць. К.: ТОВ «Поліграфічний центр. «Фоліант», 2003.

**Олександр БУЛИГА,
Андрій КОРЧАК**

ФОРМИ, ОСОБЛИВОСТІ, ЗМІСТИ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, МАЙБУТНЄ

Винайдення людством музею було важливою віхою нашої історії. Перший протомузей Мусейон заснований на початку III ст. до н.е. в стародавній Александрії. Зібрані колекції, що там зберігались, забезпечували освітній і дослідницький процес, перетворивши Мусейон у науковий і культурний центр елліністичного світу...

Важко не погодитись з думкою про сучасний музей як особливий простір, де «відтворюється спадщина людської цивілізації, її найкращі досягнення». Справді, «музеї розвиваються, змінюються, намагаються брати на себе щонайбільшу соціальну відповідальність і водночас претендують на вагоме положення в суспільному і культурному житті, а також у структурі економіки регіону». Слушно зауважує О. Гайдай, що «у сучасних музеїв завдань набагато більше», а «інноваційна музейна діяльність розширює суспільну доступність музеїв» [1, с. 5].

Виклики сьогодення змушують музеї шукати нові форми і методи своєї роботи. Саме з цією метою Рівненський обласний краєзнавчий музей зібрав сучасні теоретичні напрацювання одного з головних музейних напрямків — експозиційного. Вони стали основою наукової конференції «Музейна експозиція — актуальні виклики сучасності. Поєднання інноваційних та традиційних форм роботи», яка відбулась у нашому музеї 6 жовтня 2023 р. Матеріали цього музейного форуму увійшли до пропонованого Вашій увазі збірника.

Загальноприйнятим є те, що в музейній практиці експозиційна робота проводиться відповідно до певних етапів: «1. Підготовча робота. Вивчення історичної доби й вивчення матеріалів фондосховища. Цей етап називається експоза. 2. Складання тематичної структури, тобто детальна розробка кожного розділу експозиції. 3. Побудова тематико-експозиційного плану — повне і послідовне викладання всіх тем, підтем, які будуть відображені в експозиції. 4. Добір матеріалів. 5. Складання текстів та етикетажу. 6. Оформлення та монтаж експозиції» [1, с. 50].

Зазвичай основу музейної експозиції становлять музейні предмети, які входять до фондової колекції. «Основною структурною одиницею більшості експозицій є експозиційний комплекс, який утворює, відповідно до концепції експозиції, зорову та смислову єдність експонатів» [2, с. 5].

Вигляд музейної експозиції залежить від рішення науковців, художників, дизайнерів. Усі наявні в експозиції музейні предмети повинні бути пов'язані між собою певним зв'язком, який поєднує їх у своїй назві. «Експозиційна діяльність — це ознайомлення відвідувачів з найцікавішими експонатами музею, розміщеними у певному логічному порядку, побудованому за хронологічним, еволюційним, географічним, етнокультурним чи предметно-тематичним критеріями» [1, с. 50].

Музеезнавець С. Руденко вважає, що сьогоденні музеї перебувають у парадоксальній ситуації: 1. «З одного боку вони розглядаються як щось застаріле і непотрібне в нових умовах, коли є Інтернет, глобальний доступ до культурної спадщини та знання в цілому». 2. «З іншого боку, кількість музеїв у світі зростає, вони часто перебувають на передньому плані суспільних дискурсів». На думку вченого музей стоїть перед гамлетівською дилемою: бути чи не бути. Він ставить стосовно музеїв провокативне питання — «чи варто на них покладати надії в майбутньому, чи, навпаки, марно актуалізувати їхню роботу — треба просто дати відійти цим закладам у вічність». С. Руденко сам дає на нього відповідь: «На жаль, навіть, розпливчатого уявлення, про те якими вони мають бути, не існує» [3, с. 6].

Ми переконанні, що музеї, як і архіви, бібліотеки, театри, функціонуватимуть і надалі. Форма саме музейної діяльності, під впливом розвитку суспільства, закономірно змінюється і змінюватиметься надалі, але за своїм змістом, фундаментом їхнього існування залишатимуться ті джерельні матеріали, які, потрапивши до «серця музею» (фондозбірка), стають музейними предметами, а коли вони складовою частиною входять до експозиції,

тоді отримують статус експонатів. Окрема музейна експозиція має свої особливості, вирізняється власною родзинкою. Мають рацію ті музеєзнавці, які переконані, що: «Дивлячись на музеї крізь призму їх експозиційної роботи, доречно відзначити їх різноманітність, що зумовлене специфікою колекцій, відмінностями у роботі та навколишніми контекстами кожного з них» [4].

Наявність експозиції вирізняє музей від архіву, а також бібліотеки та театру. Головна функція музею спрямована на споживача його послуг — показ музейних предметів, відтворення за їх допомогою минулих епох, подій, історичних постатей, експонування рухомих пам'яток, творів мистецтва, народних надбань, природничих зразків. «Загалом у нових музейних експозиціях реалізується поетична міфологія художнього образотворення, якій властиві метафоричність, асоціативність сприйняття, багатоплановість, естетична напруженість, яскрава видовищність, емоційна насиченість» [5, с. 68]. Саме в музейній експозиції відтворюється і драма, і трагедія поступу земної цивілізації від часів її першопочатків до сьогодення. У певній мірі музейну експозицію можна порівняти з театральною сценою, на якій розгортається п'єса. Допоміжну роль на сцені відіграють декорації та реквізит, що допомагають реалізувати режисерську постановку. «Музейні декорації та реквізит» (художнє оформлення, діорама, інтер'єр та експонати), відіграють головну роль в експозиції. Навколо них відтворюється простір минулого. Вони «працюють» не лише під час проведення екскурсії, але в моменти самостійного огляду відвідувачами музейної експозиції. Відвідувач, який переступає музейний поріг, потрапляє в ту частину, яка йменується «музейним обличчям» (тобто експозицію) закладу, у якій представлені, здебільшого, найкращі музейні предмети, які потрапили сюди від «серця музею» і тому наповнюють життям експозиційний простір.

Чи не одним із головних завдань, які ставлять перед собою музеї, щоб відвідувач не лише побачив, помилувався музейними експонатами, але й, щоб він відчув себе серед виставлених предметів, у тому часовому середовищі, яке створене в музейному просторі. Цьому допомагають не лише допоміжні «музейні декорації», які є доповненням основного — первинного джерельного матеріалу (експонатів), але й мультимедійні та інші технології. Експозиція «має звучати — як симфонія, як концерт, як епос чи поезія, в залежності від обраної тематики, формату та основного меседжу» [6].

Як стверджує дослідниця Чжаохуй Ван, «у процесі пошуку нових форм роботи із відвідувачами, музеї стали більш відкритими і готовими до експериментів, їх візуальне і комунікативне середовище набуло багатоаспектності». Дослідниця переконана, що саме це стало «поштовхом до необхідності створення такого музейного середовища, що передбача-

ло б різноманітність його інтерпретації, а не єдину версію трактування». Сучасний процес музейних трансформацій, зокрема художніх музеїв, на думку Чжаохуй Ван, «призводить до вагомого зростання ролі художнього рішення експозиційних просторів, що синтезує в собі можливості архітектури, дизайну, сценографії та безпосередньо власне творів мистецтва» [7, с. 154-155].

Переступаючи музейний поріг, відвідувач, нерідко, переноситься в просторі та часі, поринає у минулі епохи, стає уявним учасником тих чи інших історичних подій. Візуалізувати можливість перенесення відвідувача у відповідні часові середовища, Рівненський обласний краєзнавчий музей спробував у музичному кліпі «Люблю музеї» [8].

Феноменом ХХІ ст. вважають наративні (нараційні) музеї. Творці експозиції таких музейних закладів пропонують відвідувачу своєрідний спектакль, у якому зводять «до нуля дистанцію між виставкою та відвідувачами, натомість пропонують взяти участь у заході всім присутнім» [9]. Слушно зауважує В. Лавренко: «Якщо у класичному музеї при побудові експозиції музейники відштовхуються від експоната, то в наративному музеї — від меседжів, які вони хочуть донести до відвідувача». У такому музеї експонат є таким же засобом, за допомогою якого вибудовується оповідь, на рівні з реплікою, реконструкцією, художнім прийомом, мультимедіа тощо [10, с. 20]. Музеєзнавиця наголошує, що для «побудови такого музею обов'язково потрібен простір. Архітектурні рішення стають органічною частиною експозиції, такою як і сам експонат. Його Величності» доводиться тіснитися і поділяти свій трон разом з архітектурними прийомами, аудіо- та візуальними ефектами, інсталяціями, інфографікою...» [10, с. 20-21]. Необхідно відзначити, що класичні музеї також разом з експонатами використовують відповідні допоміжні засоби, створюючи власну експозицію. Не можемо не погодитись з В. Лавренко стосовно важливості експозиційного простору, який, на жаль, обмежений у музеях, які функціонують у пристосованих приміщеннях, хоча й тут є винятки: музей Д'Орсе в Парижі, Музей сучасного українського мистецтва Корсаків у Луцьку та інші.

У всі часи головним музейним майданчиком була його експозиція. Її сьогодні вона «є специфічним каналом культурно-історичної комунікації, що забезпечує особливе розуміння зв'язку часопросторів через світ «споріднених речей», на чому формується комунікабельна спільність людства... Ефективність експозиційної роботи ґрунтується на узагальненні колишнього експозиційного досвіду і використанні сучасних експериментальних методів та інформаційних технологій» [11, с. 16].

...Спробуємо висловити гіпотезу, що сучасний музей крокує до тієї форми, у якій він функціонував у період свого зародження (мусейон), коли

був не лише культурним, але й важливим науковим осередком. Як стверджує С. Руденко, «музей має стати лабораторією соціальної інженерії, яка буде застосовуватися до всіх сфер життя... Результати [проведеного ним] дослідження показали, що оптимальне утилітарне використання музею реалізується в лабораторній теорії, згідно з якою музей буде розвиватися, піддаватися перевірці через соціальний досвід і проводити апробацію соціальних технологій» [12].

Ми переконанні, що при будь-яких «розкладах» суспільство в майбутньому матиме потребу існу-

вання музею задля подальшого поступу людства. Вважаємо, що і надалі музейне функціонування проходитиме в орбіті музейної експозиції, основою якої залишатимуться предмети музейної колекції, які сприятимуть ритмічному «серцебиттю» усього музейного організму.

Завершити хочеться словами Дмитра Яворницького: «Пам'ятайте, настане час, багато різних установ ліквідуються, а музей — ніколи. Музеї існуватимуть вічно, бо вони показуватимуть майбутнім поколінням, чим людство в своїй творчості було і чим воно стало» [13, с. 5].

Джерела та література:

1. Гайдай О. М. Музеезнавство: навч. посіб. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2021. 212 с.
2. Сошніков А. О. Моделювання експозиційного образу. *Науковий вісник. Серія «Філософія»*. Харків: ХНПУ, 2016. Вип. 47 (частина II). С. 3-8.
3. Руденко С. Б. Музей як технологія: монографія. Київ: Вид-во Ліра-К, 2021. 436 с.
4. Супонєва С. В., Годованська О. М. Музейна експозиція: генерування та варіативність. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. Київ: Вид-дім «Гельветика», 2022. С. 112-116.
5. Сошнікова А. О. Предметно-експозиційний простір як провідна форма музейної комунікації. VI *Луньовські читання Сучасна музейна експозиція: вимоги часу та нові можливості (до 60-річчя заснування Пархомівського художнього музею імені А. Ф. Луньова)*. Матеріали науково-практичного семінару 27 березня 2015 р. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2016. С. 60-69.
6. Чорна М. Створення музейних виставок. Серія перша: «Вчимося грати симфонії». URL: https://lb.ua/blog/milena_chorna/562250_stvorennnya_muzeynih_vistavok_seriya.html
7. Чжаохуй Ван. Дизайн експозиційного простору сучасних художніх музеїв Китаю. Кваліфікаційна наукова праця на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства 069(510):7.02. Харків, 2019. 255 с.
8. Люблю музей. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=79m0Ngs650I>
9. Янус А. Нараційні музеї: повернення у минуле. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/naratsiini-muzei-povernennia-u-mynule>
10. Лавренко В. Практичне музеезнавство. Дніпро: ЛІРА, 2023. 116 с.
11. Барановська Н. Експозиційна робота у діяльності музеїв. *Historical and cultural studies*, 2015. Vol. 2, No. 1. С. 13-17.
12. Rudenko S. Museum as technology. URL: https://www.muzeologia.sk/index_htm_files/MKD_1_23_Rudenko.pdf
13. Булига О. Музеї Рівненщини: минуле та сучасне. *Музейні фахівці Рівненщини: біобібліографічний покажчик / Рівнен. обл. універс. наук. б-ка; уклад.: Н. М. Кожан, Л. М. Малишева; консультант.: В. М. Мушировський; ред.: О. Л. Промська, З. М. Тирак, Л. Г. Сахнюк; Рівне: Лапсук В. А., 2014. 208 с.*

Марія ВЕЛЬГІЙ

МУЗЕЄФІКАЦІЯ ЗАМКУ У СМТ ЗОЛОТИЙ ПОТІК: СУЧАСНИЙ СТАН ТА МОЖЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ

Україні вкрай важливо сьогодні повернутися до проблем збереження власної історико-архітектурної спадщини. Актуальність цієї проблеми визначається ще й тим, що ряд історичних замків на сучасному етапі перебуває у дуже занедбаному стані. Так, на сьогодні, в Україні нараховується близько 125 замків. Поряд з цим, не обстеженими й взятими під охорону держави залишаються ще близько 150 фортифікацій чи їх руїн.

Згідно закону «Про охорону культурної спадщини», всі пам'ятки, що перебувають на державному обліку, повинні бути занесені в реєстр з присвоєнням категорії національного або місцевого значення. До цього вони мають статус «щойно виявленого об'єкту культурної спадщини» і охороняються державою. Власники зобов'язані утримувати пам'ятку у належному стані, проводити ремонтні роботи, захищати від руйнування, зберігаючи при цьому її автентичність. Вони не можуть самовільно змінювати призначення пам'ятки чи розміщувати на ній без дозволу рекламу. Крім того, забороняється провадити діяльність, яка створює загрозу для пам'ятки [3].

У сучасній українській науці пам'ятки фортифікаційного зодчества вивчаються переважно представниками історичної галузі знань як втрачені об'єкти архітектурної спадщини та об'єкти культури, що потребують охорони.

Зокрема, цій тематиці присвячені публікації В. Вечерського [1], О. Лесика [4], О. Мацюка [7], О. Наливайка [9], О. Сурового [12] та ін. Як об'єкти туризму замкові комплекси описані у незначній кількості публікацій, серед яких слід виділити дослідження О. Жукової [2], М. Рутинського [11] щодо можливостей туристичного відродження фортифікаційних споруд. Доцільність розробки цієї теми очевидна — на міжнародному ринку туризму цей вид починає розвиватися з кожним роком все швидше, але в Україні цей процес сповільнений.

Суровий О. А. зазначав, що втративши своє функціональне призначення, замкові комплекси України зазнали незворотних руйнувань. На сьогодні немає достовірних даних про їх загальну кількість, оскільки багато з них втрачені назавжди, інші знаходяться у стані руїн. У той же час фортифікаційні споруди країни можуть стати не лише цікавими об'єктами туристичної діяльності, але й складовою туристичної інфраструктури, як це має місце в європейських країнах, де понад третина подібних комплексів використовується у готельному і ресторанному бізнесі. Розуміння ролі і значення замкових комплексів у розвитку туристичної індустрії України [12].

Проблема відродження замкового комплексу в смт Золотий Потік як туристичного об'єкта до сьогодні не була в центрі уваги дослідників і реставраторів. Так, у праці О. Мацюка «Замки і фортеці Західної України» [7] Золотопотіцький замок не включено в жоден із туристичних маршрутів до пам'яток оборонного будівництва, охарактеризованих істориком.

Народ, який не забуває про свої витоки — не знищений, спроможний забезпечити собі гідне майбутнє.

Культурна спадщина народу зосереджена здебільшого в музеях — скарбницях тисячоліть народної пам'яті, носіях культурних надбань народу, осередках, у яких найвиразніше представлена його ментальна самобутність.

Активне розгортання процесів світової глобалізації потребує цілеспрямованого збереження та охорони української регіональної архітектурно-культурної спадщини, особливо об'єктів фортифікаційно-оборонної архітектури, до складу яких, зокрема, належать і мало збережені замки Тернопільської області.

Під загрозою подальшого руйнування або повного знищення перебуває замок у Золотому Потіці, який не зберіг об'ємно-планувальну структуру оборонних укріплень. Аналіз стану збереження оборонних споруд підтвердив фізичне існування як архітектурно-археологічного об'єкту. Тому, як показує практика, найкращим способом збереження архітектурно-археологічної пам'ятки і реалізації її експозиційно-пізнавальної цінності є музеєфікація та показ об'єкта як музейного експонату на місці створення. Дослідження таких об'єктів культурної спадщини вимагає комплексного підходу: нерозривного пов'язання археологічних досліджень, реставраційного проектування і виконання робіт з реставрації та музеєфікації. У процесі накопичення і систематизації даних зроблено спробу створення інвентаризаційної бази на основі історичних, картографічних та іконографічних матеріалів. Під час реставрації оборонних споруд і укріплень необхідно зберігати риси фортифікаційних споруд, характерні для усіх етапів функціонування, не порушуючи цінних нашарувань необоронних періодів.

Основними методами пристосування замку, що виявлені в результаті дослідження, після необхідної консервації і реставрації є музеєфікація та адаптація до сучасних потреб.

Для фізичного збереження пам'ятки архітектури і містобудування, підтримання їх у належному технічному й експозиційному стані, забезпечення відповідного цивілізованого використання, повер-



Рис. 1. Руїни палацу. Фото автора

нення пам'яткам втраченого перебудовами історико-художнього образу провадяться спеціальні технічні заходи, які є звичайно ремонтно-реставраційними роботами, а простіше — реставрацією [1, с. 10].

Існує кілька видів і ступенів ремонтно-реставраційних робіт:

Ремонт (експлуатаційний і реставраційний), тобто комплекс заходів щодо підтримання технічного стану пам'ятки архітектури без зміни її вигляду.

Консервація — технічні заходи, що запобігають дальшому руйнуванню пам'ятки, забезпечують захист і посилення конструктивних елементів і декору без зміни історично сформованого вигляду пам'ятки.

Реставрація (в строгому значенні терміна) — комплекс науково-технічних заходів, що забезпечують збереження і виявлення історичного архітектурно-мистецького образу пам'ятки через видалення дисгармонічних нашарувань, відновлення втрачених елементів на підставі науково-обґрунтованих даних [1, с. 10].

Пристосування — заходи, що провадяться для створення умов сучасної експлуатації пам'ятки без шкоди для її історико-культурної вартості й збереженості.

Відновлення — архітектурно-творчі та відбудовчі заходи щодо відтворення втраченого образу видатної з історико-культурного погляду пам'ятки за наявності достатніх для цього наукових даних [1, с. 11].

Питанням теоретико-методичної розробки й практичного обґрунтування шляхів пристосування замків для сучасних потреб приділяли значну увагу українські науковці. Так, проблеми теорії адаптації пам'яток історико-культурної спадщини знайшли часткове висвітлення в працях дослідників, серед

яких — З. Лукомська [5], р. Підставка [10]; замків загалом — О. Лесик [4], О. Мацюк [7]. Але очевидно залишається проблема комплексного підходу до вибору найбільш оптимальних і рентабельних методів реінтеграції вказаних пам'яток у сучасне життя, що свідчить про значну актуальність обраної теми та потребує подальших досліджень. Метою написання даної статті є визначення та обґрунтування оптимальних способів утилітарного пристосування збереженого замку у смт Золотий Потік Тернопільської області.

Аналіз вітчизняного та закордонного досвіду свідчить про те, що основні передумови збереження замкових комплексів можуть бути створені лише у наслідок комплексного вирішення проблематики сучасного використання пам'яток.

Це питання є однією з найважливіших проблем їх охорони. Найкращим засобом збереження історико-архітектурних пам'яток є повернення їм функцій первісного призначення. Специфіка пам'яток фортифікаційного будівництва, які становлять значну кількість історико-архітектурної спадщини, полягає в остаточному невирішенні питання їх збереження та використання, оскільки пам'яткам цього різновиду неможливо повернути первісне призначення, важко знайти пристосування до сучасних потреб.

Пам'ятки, які ми розглядаємо, у свій час були збудовані для певної цілі. Однак, подальші зміни військово-політичної ситуації, соціальної структури суспільства і умов життя призвели до того, що історичні будівлі перестали задовольняти практичні потреби. В результаті створилися умови для їх перебудови або й зносу. Цей процес прискорився через неможливість використання пам'яток за їх призначенням, що висуває постійну потребу у призначенні нової функції. А ця умова створює додаткові



Рис. 2. В'їзна вежа. Фото автора



Рис. 3. Північно-східна вежа. Фото автора

труднощі, оскільки при вирішенні цієї проблеми визначальними залишаються соціально-культурна та архітектурно-художня цінність пам'яток і вимоги до їх охорони як цілісного архітектурного організму. Саме тому сьогодні проблема використання замкових комплексів не тільки не втратила своєї актуальності, а навпаки, набула особливої гостроти [2, с. 83].

Подальше існування та збереження архітектурної спадщини та її популярність залежать від вирішення проблем новітнього використання пам'яток та їх ролі та місця в нашому житті.

Ряд наукових інститутів України (Укрпроектреставрація, Укрзахідпроектреставрація, НДІТІАМ) вже багато років ведуть науково-дослідні та про-

ектні розробки реставрації і подальшого пристосування замкових комплексів України.

Діапазон їх нового використання досить широкий і різноманітний. Це розміщення культурно — просвітніх установ, готелів, санаторіїв, баз відпочинку та туризму, наукових та навчальних закладів [4, с. 176].

Значна кількість історичних фортифікаційних об'єктів Західної України на даний час є туристичними об'єктами, які відомі в Україні та поза її межами. Тому на базі таких об'єктів можливе створення масштабних туристичних центрів та створення нових програм та маршрутів.

Золотопотіцький замок до 2008 року перебував у запущеному та напівзруйнованому стані. Але при цьому експерти відзначають, що в порівнянні з іншими замками Тернопільської області, він гарно збережений, хоча бракує західної башти та частини замкових мурів [8, с. 19]. Стоїть ця твердиня, що збудована з червоного піщаника та вапняку, майже в центрі селища, на пагорбі, в долині маленької річки.

За період входу до Національного заповідника «Замки Тернопілля» проведено велику роботу зі збереження і консервації замку. В 2008-2010 роках розчищалися внутрішні приміщення палацу та надбрамної вежі; розібрано завали мурів та стін замку; проведено паспортизацію замку; ліквідовано аварійно-небезпечні ділянки перекриття в основному корпусі лівого крила замку; розібрано завали офіцинів; відновлено мур довжиною 20 м на висоту 2 м і ширину 80 см.

Заслужений архітектор України (2021) Юрій Вербо́вецький у 2019 році розробив Концепцію реставрації Золотопотоцького замку та реабілітації під феодальне помістя XVII-XVIII ст.

Юрій Вербо́вецький — член Національної спілки архітекторів України (2012). Закінчив Національний університет «Львівська політехніка». Працював архітектором у ДІАЗ у м. Збаражі, проектній майстерні інституту «Терно-КОРС», від 2003 — керівник Архітектурної майстерні — підприємець, головний архітектор проєктів. За його ідеєю, в замку можна відреставрувати старі кам'яниці і оборонні вежі, у палаці — облаштувати тематичний готель та панську їдальню, а також відкрити ремісничі майстерні, кузню-зброярню та конюшню. А посеред замкової площі відновити колодязь. Та більш ніж очевидно: для реалізації цього амбітного проєкту потрібні значні кошти. Проте архітектор має надію, що відгукнуться меценати, або ж вдасться отримати грантову підтримку.

Замок у смт Золотий Потік має вигідне транспортне сполучення. Відстань автошляхом до Тернополя — 87 км, до Івано-Франківська — 67 км. У 20 км від замку проходить автошлях Н18, на якому існує постійний туристичний трафік до Карпатських гір, зокрема до гірськолижного курорту «Буковель», що в Івано-Франківській області.

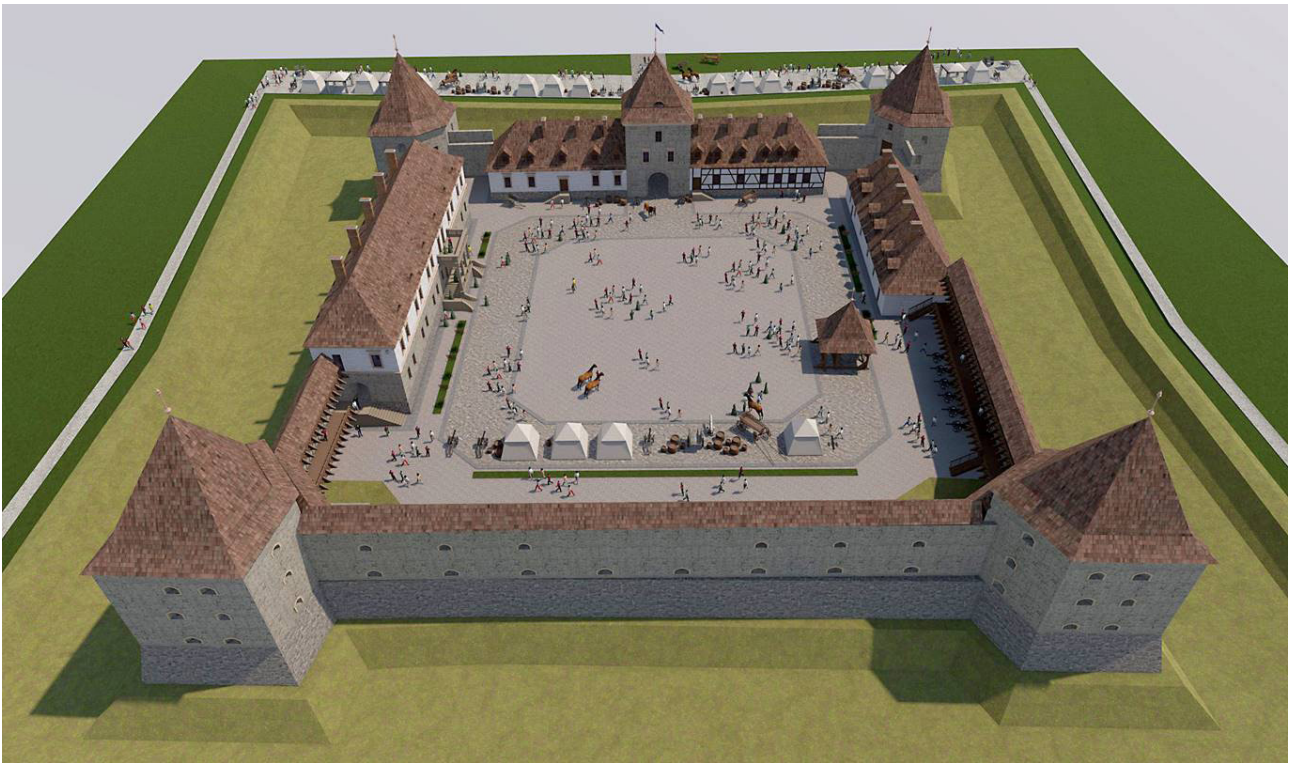


Рис. 4. Реконструкція феодального маєтку з відтворенням історично-побутового середовища.
Фото Ю. Вербовецького

Поблизу замку у Золотому Потіці розвинена відпочинково-рекреаційна інфраструктура: кафе (на 100 місць), смт Золотий Потік, 300 м; ресторан «Едельвейс» (на 200 місць), с. Соколів, 4 км; ресторан «Мономарх» (на 200 місць), с. Соколів, 4 км; турбаза «Лісова» (200 чол.), с. Скоморохи, 10 км; турбаза «Над Стрипою» (50 чол.), с. Скоморохи, 10 км; дитячий табір «Лісовий дзвіночок», с. Скоморохи, 11 км.

Планується реконструкція феодального маєтку з відтворенням історично-побутового середовища, без застосування сучасних технологій (Рис. 4).

Платні фото та відео зони. У в'їздовій вежі (Рис. 2) та північно-східній вежі (Рис. 3) з галереями, замкова кухня, житло прислуги, господарська будівля, криниця, обхідні доріжки, відбудова вежі, дахів.

Подвір'я облаштоване для проведення ярмарків, фестивалів, торгів; лицарських боїв; театралізованих історичних реконструкцій.

У замковому палаці на I-му поверсі: приймальний зал, панська їдальня (ресторан), панські покої, пивниці — винні погребі (лицарський ресторан). На II-му поверсі: гостьові кімнати XVII ст. (тематичний готель на 30-45 місць) (Рис. 1).

Мансардний поверх — гостьові кімнати (30 місць).

В'їздова вежа, допоміжні будівлі: музей з відтворенням підйомним механізмом звідного мосту; замкова кухня (ресторан) зліва; житло прислуги, побут та ремесла.

Господарська будівля. Кузня-зброярня, конюшня, сувенірна майстерня, ремісницькі майстерні, замкова криниця.

Національний заповідник «Замки Тернопілля» розробив концепцію пристосування замку у смт Золотий Потік Чортківського району Тернопільської області під феодальне помістя XVII ст. з відтворення історично-побутового середовища [6, с. 154].

Основна мета концепції полягає у збереженні пам'ятки шляхом поетапної ліквідації аварійного стану, консервації та ревіталізації, поширення традиційної народної культури шляхом створення на базі замку феодального помістя [10, с. 26].

Завдання проекту полягає у виконанні заходів, спрямованих на збереження культурної спадщини, розвиток інфраструктури і підвищення туристичної привабливості Золотопотіцького замку, а саме: проведення консервації та ревіталізації палацу, де буде відновлено бальний та камінний, влаштування на мансардовому поверсі готелю; відновлення в'їзної брами з реконструкцією у ній кімнати охорони; у правому крилі приміщення замку кухні, у лівому крилі — шинку-ресторану.

На сьогоднішній день набувають актуальності питання оживлення експозицій та автентичності питання свят і обрядів. Оживлення експозицій — це не тільки свята й обряди, але й діючі кузні і гончарні майстерні. Музей у своїй роботі повинен відроджувати народні традиції і долучати їх у сучасний культурний контекст. Щодо проведення масових заходів, свят і обрядів, то вони повинні базуватися

на народних традиціях, органічно вплітатися в експозиції музею, доповнювати і оживлювати їх.

Варто додати, що замок нині є важливою пам'яткою архітектури національного значення і входить до 100 чудесних замків, палаців та фортець України.

Проаналізувавши фортифікаційний об'єкт XVII-XVIII ст. (замок у Золотому Потоці), який розташований на території Західної України, можемо стверджувати, що не зважаючи на поганий ступінь збереженості цього об'єкту, замок є туристично-привабливим, оскільки має велику історичну, архітектурну, естетичну цінність, яку він несе у собі.

Адже інтенсивне включення замків до музейного простору України, що спричиняє до розвитку туристичної галузі і сфери обслуговування, налагодження шляхів сполучення з обласними центрами — це повернення широких кіл до питання

збереження замкових комплексів, яке, в свою чергу, сприятиме вирішенню багатьох гострих проблем, поставлених перед пам'яткоохоронною справою на сучасному етапі.

Зважаючи на це, дослідження в напрямку музеєфікації конкретних замкових комплексів завжди матимуть перспективи [2, с. 83].

Отже, замкові та палацові комплекси мають один з найнижчих рівнів використання в Україні, так як значна їх частина нині не використовується, залишаючись невідомим для туристів. Однією з найважливіших проблем замків є їх занедбаність та зруйнованість. Важливим завданням на шляху до збереження архітектурних пам'яток є дослідження можливостей застосування споруд у рекреаційних цілях.

Таким чином, музеєфікація замку у Золотому Потоці — один з найкращих засобів його збереження.

Джерела та література:

1. Вечерський В. В. Реставрація пам'яток архітектури. Пам'ятки України. 1997. № 1. С. 10-14.
2. Жукова О. В. Музеєфікація замкових комплексів як один з засобів їх збереження. Замки України: дослідження, збереження, використання. Галич: «Давній Галич», 2011. 324 с.
3. Закон України від 08.06.2000 року № 1805-III «Про охорону культурної спадщини». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14> (дата звернення: 12.05.2023).
4. Лесик О. В. Замки та монастирі України. Львів: Світ, 1993. 176 с.
5. Лукомська З. В. Шляхи збереження історичних оборонних споруд XVII-XVIII ст. на території Західної України. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Київ: КНУБА. Вип. 45, 2016. С. 75-86.
6. Макаруч Н. Й. Специфіка науково-дослідницької діяльності Національного заповідника «Замки Тернопілля». *Наукові записки Національного заповідника «Замки Тернопілля»*. 2011. № 2. С. 146-158.
7. Мацюк О. Замки і фортеці Західної України. 2-е вид., виправлене і доповнене. Львів: Центр Європи, 2009. 200 с.
8. Мельник І. 120 фортець Тернопільщини. Галицька брама. 2007. № 5-6 (149-150). С. 9-36.
9. Наливайко О. Золотий Потік. Золотий Потік — минуле і сьогодення. Тернопіль: Тернограф, 2003. 140 с.
10. Підставка Р. В. Проблеми реставрації та збереження історико-культурних пам'яток Національного заповідника «Замки Тернопілля». *Сіверщина в історії України*. 2012. Вип.5. С. 26-29.
11. Рутинський М. Й. Замковий туризм в Україні. Навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2007. 432 с.
12. Суровий О. А. Замки України в системі міжнародного та внутрішнього туризму в Україні. *Розвиток індустрії гостинності та міжнародного бізнесу: сучасний стан і перспективи: збірник тез доповідей IX Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Тернопіль, 22 травня 2020 р.)*. Тернопіль, 2020. С. 74-76.

Валентин ВІТРЕНКО

МАЛОВІДОМА СТАТТЯ СВІТОЗАРА ДРАГОМАНОВА «КИЇВСЬКИЙ МУЗЕЙ – АРХІВ ПЕРЕХОДОВОЇ ДОБИ»

Статтю Київський музей-архів переходно́ї доби» Світозар Драгоманов опублікував 1943 року в газеті «Голос Волині», що виходила в місті Житомирі під час німецько-нацистської окупації. Хоча редакцію газети становили представники ОУН(м), зокрема Олег Ольжич, проте нею щільно опікувалися служба безпеки Третього Райху, окупаційна влада генерального округу «Житомир» під керівництвом доктора Ляйзера, абвер. Першим редактором газети, що виходила під назвою «Українське слово», був Іван Ротач. Ця газета була першим українським часописом на теренах окупованої України. З 28 листопада газету очолив Євген Огуревич, а в середині 1942 року його змінив на цій посаді Юрій Гриненко. З 7 жовтня 1942 року того у свою чергу змінив Дмитро Маслій. Як вказував доктор історичних наук Сергій Стельникович, газета стала частиною інформаційного простору німецької окупаційної влади і діяла на території генерал-губернаторства «Житомир», що включало нинішню Житомирську область, частину Хмельницької та частину Гомельської області нинішньої Білорусі. Перед редакцією окупанти ставили завдання: 1. Проводити пропаганду успіхів нацистської Німеччини та її непереможної армії. 2. Всіляко таврувати злочинну

сталінсько-жидівську радянську систему. 3. Виховувати в українців покору німецькій владі. 4. Постійно писати про переваги німецького способу життя над радянським, навіть в умовах війни та інші [2, с. 141-143]. Відповідно є зрозумілою наявність у статті С. Драгоманова панегірика у бік німецької армії, що звільнила Київ у вересні 1941 року від більшовиків. Тоді внаслідок прорахунків сталінського генштабу в оточення і в полон потрапило майже 600 тисяч радянських солдатів та офіцерів, чимало полковників і генералів; десятки тисяч були убитими. Серед трофеїв німців та їх союзників були сотні радянських автомашин, десятки танків, тисячі одиниць артилерії і мінометів, склади продовольства та боєприпасів. Німецька армія внаслідок цього швидко посунулася на схід та захопила майже всю Україну. Незважаючи на цей панегірик, автор статті піднімає важливі питання збереження, обліку і показу пам'яток культури різних періодів на території України. Водночас він засуджує політику більшовицької влади, яка нехтувала цими пам'ятками, часто навіть їх знищувала. Така влада була антиукраїнська, робить висновок Світозар Драгоманов. Його стаття має науково-культурну цінність і в наш час — В. В.

КИЇВСЬКИЙ МУЗЕЙ — АРХІВ ПЕРЕХОДОВОЇ ДОБИ

За ухвалою голови м. Києва п. Л. І. Форостівського тут засновано Музей-Архів переходно́ї доби, який має метою документально відобразити, як саме звільнені славною Німецькою Армією від жорстокого гніту жидо-більшовицьких правителів провідні верстви міста все ширше й активніше розгортають розбудовчу роботу в нових умовах, та як ця робота іде лінією всебічної допомоги визволителям, що продовжують запеклу героїчну боротьбу з більшовизмом та його наслідками.

Музей-Архів має, крім того, показати, як українці водночас дбають і про національно-культурну роботу на користь свого народу, та як поступово відновлюється в Києві культурно-провідне життя. Музей-Архів є науково-дослідною установою. За основну мету він має збирати, зберігати, систематизувати, досліджувати й експонувати документи і речі для того, щоб відбити всесвітнє історичне значення боротьби проти більшовизму. Зокрема, відобразити звільнення Києва від більшовицького ярма, а також допомогу українського народу Німецькій Армії та її союзникам у їх боротьбі за побудову нової Європи, виявлення здорового національного духу в переборенні руйнівної більшовицької спадщи-

ни під керівництвом і за допомогою німецьких друзів і учителів, а також відображення процесу творення нового національного життя України.

Для досягнення цієї мети Музей-Архів скупчуватиме у себе документи, фотознімки, картини, малюнки, листівки, плакати, газети, книжки, письмові та записані з уст свідчення окремих осіб, різні речі, що стосуються періодів життя Києва й України від часу повстання більшовизму аж до його цілковитого знищення.

За короткий час свого існування Музей-Архів під безпосереднім керівництвом директора, професора О. П. Оглобліна розгорнув досить широку організаційну і ділову роботу. За наміченою тематикою ця робота покаже Київ в умовах іудо-більшовицького гніту, а саме панування жидів і більшовиків, побут іудо-більшовицької верхівки, злидні українських народних мас, більшовицьке господарювання, більшовицьку культуру та освіту, руйнацію культурних пам'яток, релігійного життя, терор більшовиків. Визволення Києва Німецькою Армією буде зображено відповідними матеріалами, які покажуть героїчний шлях наших визволителів, Київ під час німецько-советської війни й день визволення 19 вересня 1941 року.

Відродження українського національного життя в Києві буде висвітлено і зображено матеріалами, які покажуть німецькі управління в місті, відродження його, створення органів місцевого урядування, міські, районні управління, ліквідацію наслідків жидо-більшовицької руйнації, відновлення господарчого ладу, культурного й церковно-релігійного життя.

Нарешті тематика покаже прояви українсько-німецької дружби й допомогу київського населення Великій Німеччині та її союзникам, а також висвітлить місце Києва як важливого міста України в майбутній новій Європі.

Керівництво Музею-Архіву розробило план роботи, зокрема традиції виставок, з якої перша буде присвячена руйнації советською владою культурних пам'яток, а друга — жидо-більшовицькій руйнації під час советсько-німецької війни.

Після цього намічено організацію третьої виставки, присвяченої відбудові господарчого та культурного життя Києва після звільнення його німецькими збройними силами.

Розроблений керівництвом Музею-Архіву проєкт першої виставки має на увазі покласти загальні тенденції більшовицької політики щодо культурних пам'яток на Україні під час громадянської війни, руйнацію церковних пам'яток за часів советської влади.

Розділ, присвячений загальним тенденціям більшовицької політики щодо культурних пам'яток покаже боротьбу жидо-більшовиків проти християнської релігії і православної церкви, проти культурної спадщини минулого, проти української національної культури, проти європейських традицій та зв'язків (з ними) української культури.

Основним розділом виставки буде показ руйнації церковних пам'яток. Нині зібрано численний матеріал найцінніших українських пам'яток велико-князівської доби: Михайлівський монастир, Трьохсвятительську церкву, Успенський собор в Лаврі (мається на увазі Києво-Печерська Лавра — В. В.), Іринінський монастир.

З пам'яток козацько-гетьманської доби знищено Петропавлівську церкву, Братський монастир на Подолі, Михайлівський козацький собор, так званий «Малий Миколай» Межігор'я, Георгіївську церкву, Кирилівську дзвіницю, Самсонівський фонтан на Подолі тощо. З пам'яток XIX століття знищено Добромиколаївську церкву, дзвіницю Братського монастиря, Рождественську церкву та інші.

Крім руйнації і знищення пам'яток жидо-більшовики систематично занедбували українські церковні пам'ятки: Києво-Печерську Лавру, Софіївський собор, Флорівський монастир, Видубецький, Спас-на-Берестові, Покровську церкву, Володимирський собор. По азіатсько-варварськи ставилися більшовики до міських кладовищ: Аскольдової могили, Щековицького, Флорівського. Таке ж саме ставлення було й щодо цивільних пам'яток. Вінцем цього ставлення було висадження в повітря великої Лаврської церкви, а також цивільних і політичних пам'яток під час минулорічної втечі.

Обов'язок кожного свідомого українця — сприяти роботі Музею-Архіву Києва й організації таких же музеїв по всій Україні. Ми бажаємо успіху організаторам Київського Музею-Архіву перехідної доби й закликаємо якнайретельніше йому допомагати.

Підпис: Проф. С. Драгоманов [1].

Біографія Світозара Драгоманова

Коротко стосовно біографії Світозара Михайловича Драгоманова, двоюрідного брата Лесі Українки.

Світозар Михайлович Драгоманов народився 29 червня (11 липня за н. ст.) 1884 року в Женеві, Швейцарія, де перебувала на той час його родина. Він був сином Михайла Петровича Драгоманова, сестрою якого є відома поетеса і громадська діячка Олена Пчілка (мати Лесі Українки), та сином Людмили Драгоманової (у дівоцтві Кучинської). Початкову освіту Світозар отримав у Женеві. Після призначення батька у 1889 році професором у Софії родина переїздить до Болгарії; Світозар навчається два роки у французькій початковій школі (1891-1892). У 1892 році до Болгарії у гостини до дядькової родини приїздить Леся Українка [3]. Людмила Михайлівна, сподіваючись на приїзд чоловікової племінниці до Софії, в листі від 22 березня 1892 року висловлювала впевненість, «що Леся матиме гарний вплив на Зорю. Зорі погано: Мих[айло] Петр[ович] зовсім не може займатись ним, їй теж нема часу й здоров'я для цього. Багато думає, яка то буде доля цього бідного хлопця. На ньому

ще більше, ніж на дівчатках, видно брак рідного краю» [4]. Далі Світозар навчався в ліцеї «Janson de Sailly» в Парижі (1892-1894), мешкаючи в родині подружжя Гольдштайнів, батькових приятелів. Після батькової смерті у 1895 році мати через фінансову скруту в родині влаштовує Світозара, якого назвали Зорею, навчатися в коледж Святого Антуана в Женеві (1895-1897) [5].

Та все ж її статків не вистачало на життя в Європі, і вона вирішила разом з молодшими дітьми повертатися в Україну. У грудні 1897 року на запрошення тітки Ольги Петрівни Драгоманової-Косач (Олени Пчілки) Світозар приїздить до Києва. У Києві після домашнього навчання російської мови з тіткою Ольгою і двоюрідною сестрою Ларисою (Лесею Українкою) він вступив до третього класу Четвертої чоловічої гімназії, де вже навчався двоюрідний брат Микола Косач, старший від нього на чотири місяці. Українська атмосфера родини Косачів і близького оточення Ольги Петрівни найперше вплинули на процес національного самоусвідомлення Світозара. Як відомо, приватною мовою спілкування Драгома-

нових у Женеві і Софії була російська. Натомість постійне спілкування українською мовою, український побут дому і близького оточення Ольги Петрівни, її родини і друзів, насамперед мали великий вплив на виховання Світозара в українському дусі, що він відверто і визнає згодом. Гімназію він закінчив 1904 року, на випускній світлині, подарованій Ларисі Косач, вдячний учень написав: «Дорогой «маленькой маме» от благодарного брата, который, благодаря ей, поступил в гимназию. 19/V/1904» [6].

У 1904 році він вступає на інженерно-хімічне відділення Київського політехнічного інституту Імператора Олександра II. Але наприкінці навчання Світозар зрозумів, що майбутній фах не є його покликанням. Тому 1909 року залишив Політехніку і вступив до Київського комерційного інституту, економічне відділення якого закінчив з відзнакою у 1915 році. В студентські роки Світозар Драгоманов цікавився соціалістичною літературою і марксизмом, навіть був членом РСДРП [7].

У 1914 році Світозар Михайлович одружується з Антоніною Шкурською, дочкою начальника Жмеринського залізничного вузла; молоде подружжя мешкало в Києві на вулиці Паньківській. А 7 квітня 1915 року в молодого подружжя в Києві народжується перша донька Людмила. З 1915 по 1917 роки Світозар служить у Союзі земств. У роки української державності він активно включився у державотворчий процес. У Міністерстві праці Уряду УНР обіймав посаду віце-директора одного з його департаментів. За гетьмана Скоропадського працював у Всеукраїнському союзі земств, створеному Симоном Петлюрою у квітні 1918 року. Після поразки української державності Світозар Михайлович залишився в Україні, де працював у різних установах. Так, у 1919-1920 роках він був членом колегії кооперативної секції державної ради народного господарства в Києві. У 1919-1922 роках завідував інструкторським відділом кооперативної газети «Сільський господар». У 1920-1921 роки працював коректором і секретарем редакції київського часопису «Більшовик», очевидно, стало в нагоді колишнє членство в РСДРП. Цю роботу поєднував з посадою декана суспільно-економічного відділу агрономічного технікуму в селі Мироцьке. З осені 1922 року Світозар Драгоманов є лектором Інституту народної освіти (нині КДУ ім. Тараса Шевченка) у Києві та одночасно ректором Київського архітектурного інституту. Після об'єднання архітектурного інституту з Київським інститутом пластичних мистецтв він обійняв посаду проректора новоствореного Київського художнього інституту [8]. До 1926 року Світозар Драгоманов співпрацював з газетою «Пролетарская правда». У 1926-1931 роках він працював на київській студії «Укрфільм».

У 1930 році Світозара Драгоманова було відсторонено від наукової праці, він проходив свідком у справі ЦК УАСР і викликався на засідання Вер-



Родинна світлина: Драгоманови й Косачі у 1890-х рр. Ліворуч сидять діти Михайла Драгоманова — син Світозар і найстарша донька Лідія (у чорній сукні). У центрі: Олександра Драгоманова — дружина брата Олександра — з донькою Оксаною. Праворуч крайня — сестра Михайла Олена Пчілка, у дівоцтві Ольга Драгоманова, у заміжжі Косач. Стоять, зліва направо: її доньки Оксана й Ізидора Косач — сестри Лесі Українки — та їхня двоюрідна сестра Аріадна (за Оленою Пчілкою), молодша донька Михайла Драгоманова

ховного надзвичайного революційного трибуналу. Тоді ж намагався захищати прем'єр-міністра УНР Сергія Остапенка, за що попав у немилість до радянської влади. Через це упродовж 1931-1933 років перебивався випадковими заробітками, його не друкують, натомість він працював у державному технічному видавництві.

1933 року він влаштувався консультантом Науково-дослідного інституту комунальної гігієни Гіпромста в тодішній столиці УСРР місті Харкові. Протягом 1934-1935 років працював у відділі обласної управи в Києві. Наприкінці 1935 року його було «вичищено» з огляду на причетність до УНР, звільнено без права на пенсійне забезпечення. Відтоді Світозар Драгоманов не міг знайти постійної роботи. Мусив перекладати тексти з французької мови на замовлення видавництва «Мистецтво» у Києві [9]. Там його застала німецько-радянська війна.

Протягом 1941-1943 років під час окупації Києва працював у Вукоспілці. З 1942 року був науковим консультантом Музею-Архіву переходової доби під керівництвом О. П. Оглоблина. У червні 1942 року під керівництвом Оглоблина разом з істориком Н. Д. Полонською-Василенко, В. Міяковським, П. Курінним та В. Шугаєвським брав участь у діяльності «Комісії для розгляду питання про українські емблеми». На науковому засіданні з нагоди 30-ліття від дня смерті Лесі Українки, яке відбулося 11 і 12 вересня 1943 року в Будинку вчених, прочитав доповідь «Листування Лесі Українки з Михайлом Драгомановим». Водночас Світозар Михайлович

негативно ставився до масових розстрілів гітлерівцями юдеїв, циган та караїмів за національною ознакою. Так, за свідченням М. Н. Бердичівського, доктора технічних наук, викладача МДУ ім. М. Ломоносова, «Світозар Драгоманов, Борис Каштелянчук та Євген Герасимов переховували студента-караїма Якова Гапліперіна від неминучого розстрілу в Бабиному Яру» [10].

У вересні 1943 року він виїжджає з родиною з Києва до Львова. А 1944 року переїжджає до Праги, де працює в Українському музеї визвольної боротьби. У квітні 1945 року С. Драгоманов виїздить до німецького Регенсбурга (табір Ді-Пі). На той час активно листується з Володимиром Винниченком, працює в УТГП як професор самоврядування. Так, із листування Світозара Драгоманова з Володимиром Винниченком можна довідатися про важливі факти його тодішнього життя. Зокрема, у листі від 23 січня 1948 року він пише: «Багато можу Вам написати, та не знаю з якого кінця братись. Почну з того, [що] благополучно вирвався зі «сталінського раю» й того сонця, що там припікає. Вирвався з дружиною й двома доньками з чоловіками. Був у нас син, славний хлопець, механік-конструктор, та загинув у полоні у Гітлера в таборі під Проскурівом. [...] Тепер ще про себе: я професору в УТГП і в школі Мартоса в Мюнхені. За своїм фахом — місцевим самоврядуванням і урбанізмом» [11].

З 1951 року проживав у США. Був головою Комісії УВАН у США для збирання і вивчення науково-літературної спадщини М. Драгоманова, професором і першим ректором Українського технічного господарського інституту в Нью-Йорку.

Літературну діяльність розпочав з 1909 року, написавши на прохання Олени Пчілки подорожні

нотатки із Швейцарії для журналу «Рідний край», який та редагувала. У наступному році для цього ж часопису він переклав з болгарської мови на українську оповідання І. Шишманової «Цікава постать». Дописував також до часописів «Слово», «Рада», «Городское», «Известия киевской городской думы», «Київська почта», «Дзвін», «Комашня», «Київська земська газета», «Народна справа», «Наша кооперація», «Кооперативна зоря», «Українська кооперація», «Робітничка газета», «Вестник кооперации», «Bulletin cooperation International» [12].

Світозар Драгоманов є автором низки статей, присвячених питанню європейської федерації і проблемі федералізму, спогадів про Леся Українку, зокрема статті «Вплив Михайла Драгоманова на Леся Українку», також низки праць про батька: «Михайло Драгоманов», «Наука Михайла Драгоманова», «Життя М. Драгоманова», «М. П. Драгоманов проти д-ра Д. Донцова», «Великий емігрант М. Драгоманов (1841-1895)», «З переписки Лесі Українки з Михайлом Драгомановим». Переклав з французької мови праці М. Драгоманова «Федералістичний панславизм», «Вільна спілка». Уклав «Бібліографічний покажчик літературно-критичних і літературно-історичних висловлювань М. П. Драгоманова за перепискою з сучасниками», «Драгоманіяна на 1861-1940» [13].

Світозар з дружиною Антоніною мали сина Михайла Світозаровича, який загинув у німецькому концтаборі під Проскурівом (Хмельницьким), дочок Людмилу (1915-1986), Наталю, Аріадну. Помер Світозар Михайлович Драгоманов від тяжкої хвороби 4 грудня 1958 року в місті Рочестер, США, де похований на міському цвинтарі [14].

Джерела та література:

1. Газета «Голос Волині». № 24 від 28 березня 1943 року. Державний архів Житомирської області.
2. Стельникович Сергій. Житомирська газета «Голос Волині» в німецькому інформаційному просторі (жовтень 1941-1943). С. 141-143.
3. Світозар Драгоманов. *Скрипка Тамара. Персональний сайт* URL: <https://www.t-skrypka.name/> (дата звернення: 12.05.2023).
4. Там само.
5. Там само.
6. Там само.
7. Там само.
8. Там само.
9. Там само.
10. Драгоманов Світозар Михайлович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 12.05.2023).
11. Світозар Драгоманов. *Скрипка Тамара. Персональний сайт* URL: <https://www.t-skrypka.name/> (дата звернення: 12.05.2023).
12. Світозар Драгоманов. *Скрипка Тамара. Персональний сайт* URL: <https://www.t-skrypka.name/> (дата звернення: 12.05.2023).
13. Драгоманов Світозар Михайлович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 12.05.2023).
14. Світозар Драгоманов. *Скрипка Тамара. Персональний сайт* URL: <https://www.t-skrypka.name/> (дата звернення: 12.05.2023).

**Олексій ВОЙТЮК,
Богдан ПРИЩЕПА**

КОЛЕКЦІЯ АРХЕОЛОГІЧНИХ ЗНАХІДОК ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ З ДОСЛІДЖЕНЬ 2014 РОКУ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ДОРОГОБУЖІ

Успенська церква в с. Дорогобужі на сьогодні є найстарішою архітектурною пам'яткою Рівненської області. Вона була збудована на південно-західній окраїні княжого міста в глибині мису, обмеженого із заходу та півночі долиною струмка, а зі сходу — широкою балкою. До нашого часу дійшов храм, відбудований, вірогідно, у кінці XVI ст. Костянтином-Василем Костянтиновичем Острозьким (рис. 1) [6, с. 306]. Вперше церква згадується як монастирська у привілеї Сигизмунда I, датованого 1514 роком. У ньому король підтверджує за князем Костянтином Івановичем Острозьким право майорату над місцевим монастирем на честь Успіня Божої матері, яке існувало й раніше, в XV ст., за часів королів Казимира і Олександра [1, с. 102].

Ще О. А. Фотинський вказував на те, що в основі Успенської церкви лежить більш давня будівля князівської доби [11, с. 84]. Пізніше наявність у стінах церкви ділянок кладки з плінфи на цем'янковому розчині, що залишилися від будівлі домонгольського часу, підтвердили обстеження Ю. С. Асеева та І. Р. Могитича [9, с. 105].

Важливі матеріали для характеристики Успенської церкви було отримано в 1988 р. в ході археологічних досліджень, проведених архітектурно-археологічною експедицією Ленінградського відділення Інституту археології АН СРСР під керівництвом Г. А. Пескової [7].

Як з'ясувалося в результаті розкопок 1988 р., це був чотиристовповий храм з однією апсидою. Його зовнішні розміри — 16,0×19,5 м. Виявлені в Успенській церкві фрагменти покритої поливою декоративною кераміки та різноманітні складнопрофільовані цеглини зближують цю пам'ятку з церквою Іоанна Богослова в Луцьку. М. В. Малевська й Г. А. Пескова висловили думку, що Успенська церква в Дорогобужі побудована в 70-х роках XII ст. і була першою в зодчестві Київської Русі будівлею одноапсидною, квадратною в плані, з чотирма масивними опорами, які здатні нести високий барабан з куполом, що дозволяє бачити в ній попередницю храмів з баштоподібною композицією, які поширилися на рубежі XII і XIII ст. [4, с. 60].

На північ і схід від подвір'я Успенської церкви на схилах мису виявлено сліди поселення домонгольського часу. Тут ще у 80-х роках XX ст. в підйомному матеріалі було зібрано різноманітні знахідки, які дозволили датувати ранній період розвитку поселення X-XIII ст. [8, с. 25]. Нові обстеження території навколо Успенської церкви проводилися у 2012-2014 рр. На північ від церковного подвір'я

було виявлено порушені плугом нашарування, насичені будівельними матеріалами домонгольського часу. На оранці в підйомному матеріалі трапились уламки тонкої цегли (плінфи), керамічних плиток, будівельного розчину. Тому у 2012-2013 рр. на цій ділянці було прокопано чотири шурфи, а в 2014 р. за 18-22 м від церковної огорожі на місці шурфів 1 і 2 дослідження проведені в розкопі розмірами 5×3 м (рис. 2). Розкоп знаходився на схилі, на території, яка не руйнується оранкою, а далі на північ починаються сільськогосподарські угіддя, тут культурний шар інтенсивно руйнується і рівень сучасної денної поверхні нижчий, так що утворився уступ з перепадом висот до 0,4 м.

За нульовий рівень репера було взято відмітку сучасної денної поверхні біля північно-західного кута церковної огорожі. У найвищій точці розкопу, у південному куті, денна поверхня знаходилась на відмітці — 1 м від репера (рис. 3). На площі розкопу досліджені потужні культурні нашарування доби середньовіччя, а також котловани заглиблених об'єктів і два поховання. Найбільш інформативним для опису стратиграфії культурного шару виявився профіль південно-західної стінки розкопу (рис. 4). Від денної поверхні залягає верхній культурний шар, це темно-сірий ґрунт товщиною 0,3-0,4 м (рис. 4: 1), в ньому виявлено биту цеглу, шматки будівельного розчину, фрагменти кераміки, серед яких переважають уламки посуду XV-XVI ст. Нижче в південному куті розкопу простежено шар темно-сірого ґрунту товщиною 0,15-0,2 м, із включеннями материкового лесоподібного суглинку (рис. 4: 2). У північній і західній частинах розкопу виявлено потужний шар будівельних матеріалів (рис. 4: 3). Це суміш сірого ґрунту із шматками вапняно-цем'янового розчину, уламками плінфи, керамічних плиток, штукатурки із фресковим розписом, глиняного посуду. Цей шар виклинюється у високій південній частині ділянки, а на північній захід і північ його товщина зростає до 0,5 м. Нижній пласт будівельних матеріалів (рис. 4: 3а) має товщину 0,1-0,2 м, він однорідний, містить велику кількість дрібних фракцій вапняно-цем'янового розчину та уламків плінфи, тому має рудий колір. Під шаром будівельних матеріалів залягає нижній культурний шар завтовшки до 0,3 м (рис. 4: 4), він складається із суміші суглинку і гумусного ґрунту, має коричневий колір, в ньому трапляються лише поодинокі уламки цегли, керамічних плиток, однак він містить значну кількість фрагментів гончарних горщиків та інші знахідки домонгольського часу.



Рис. 1. Успенська церква в с. Дорогобужі.
Вигляд із півдня

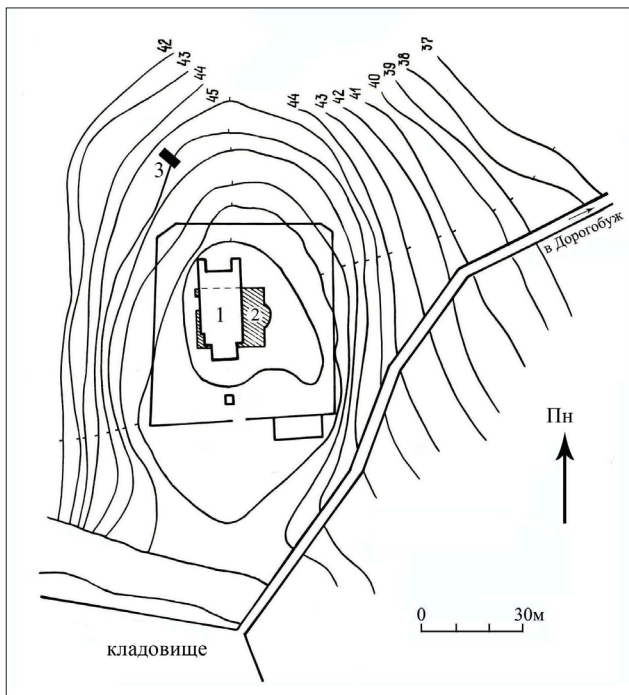


Рис. 2. План ділянки підвищення на західній
окраїні с. Дорогобужа із Успенською церквою
(за Г. А. Песковою): 1 — церква XVI ст.; 2 — розкоп
1988 р.; 3 — розкоп 2014 р.

Нижче до материкового суглинку простежено чорний щільний гумусний ґрунт без знахідок (рис. 4: 5). Його товщина зменшується вниз по схилу від 0,4 м до 0,3 м.

До нижнього культурного шару відносяться два об'єкти: будівля 4 (рис. 3) і господарська яма 3 (рис. 5).

Будівля 4 мала прямокутний котлован розмірами 3,1×1,55 м із рівними вертикальними стінками, орієнтований стінами за сторонами світу. Його контури простежено на рівні материкового суглинку, а глибина від рівня виявлення становила 1 м. В кутах знаходились округлі в плані стовпові ями діаметром 0,3 м, завглибшки 0,55-0,65 м. Вони наполовину виступають за межі котловану, так що стовпи були поставлені у спеціально вирізаних в кутах вертикальних нішах. Південно-східну частину котловану будівлі 4 перерізав котлован більш пізньої будівлі 1.

Заповнення котловану будівлі 4 складалось із сірого ґрунту з включеннями суглинку, в ньому зібрано уламки гончарних посудин XII-XIII ст. (рис. 6: 1-16), північно-причорноморських амфор, близько 120 фрагментованих і цілих керамічних плиток. Вони трапились не лише в засипці котловану, але й на дні, зокрема, акуратно складені п'ять плиток лежали біля північної стінки котловану. Знайдено також два денця гончарних посудин зі слідами приготування в них поливи.

Із індивідуальних знахідок відзначимо свинцеву пластину із зображенням князівського знаку — двозубця округлих обрисів із відігнутих назовні лівим кінцем (рис. 6: 14), бронзовий литий сферичний гудзик із петельчастим вушком (рис. 6: 15) та скляну тонку циліндричну ніжку від гостродонного лійчастого кубка (рис. 6: 16).

В культурному шарі поблизу будівлі 4 трапився хрестик зі світло-сірого каменя (рис. 6: 18). Його розміри 15×11 мм. Зовнішні ознаки породи і морфологія виробу дозволяють зробити припущення, що хрестик виготовлений із стеатиту, який походить із сирійсько-палестинського регіону і є реліквією паломника другої половини XII ст. із Святої Землі. Знахідки подібних хрестів відомі в Лівані, Ізраїлі та Палестині, на території Туреччини, на Балканах, а на території Східної Європи — в Новгороді [5].

Котлован будівлі 4 можна порівняти із котлованом будівлі 23, дослідженої на Дорогобужському дитинці і датованої кінцем XII — першою половиною XIII ст. [8, с. 92, 94]. Останній мав розміри 1,6-1,7×3,6 м, глибину від рівня виявлення 1,4 м. Чотири стовпові ями знаходились не в кутах, а вздовж довгих стін, відстань між ними становила 1,6 м. На ділянці між стовповими ямами в котловані виявлено рештки печі, що впала із наземної частини будівлі в процесі її руйнації. Ці спостереження та речові знахідки із будівлі 23 дозволяють розглядати її як підкліть наземного житла. Вірогідно таке ж

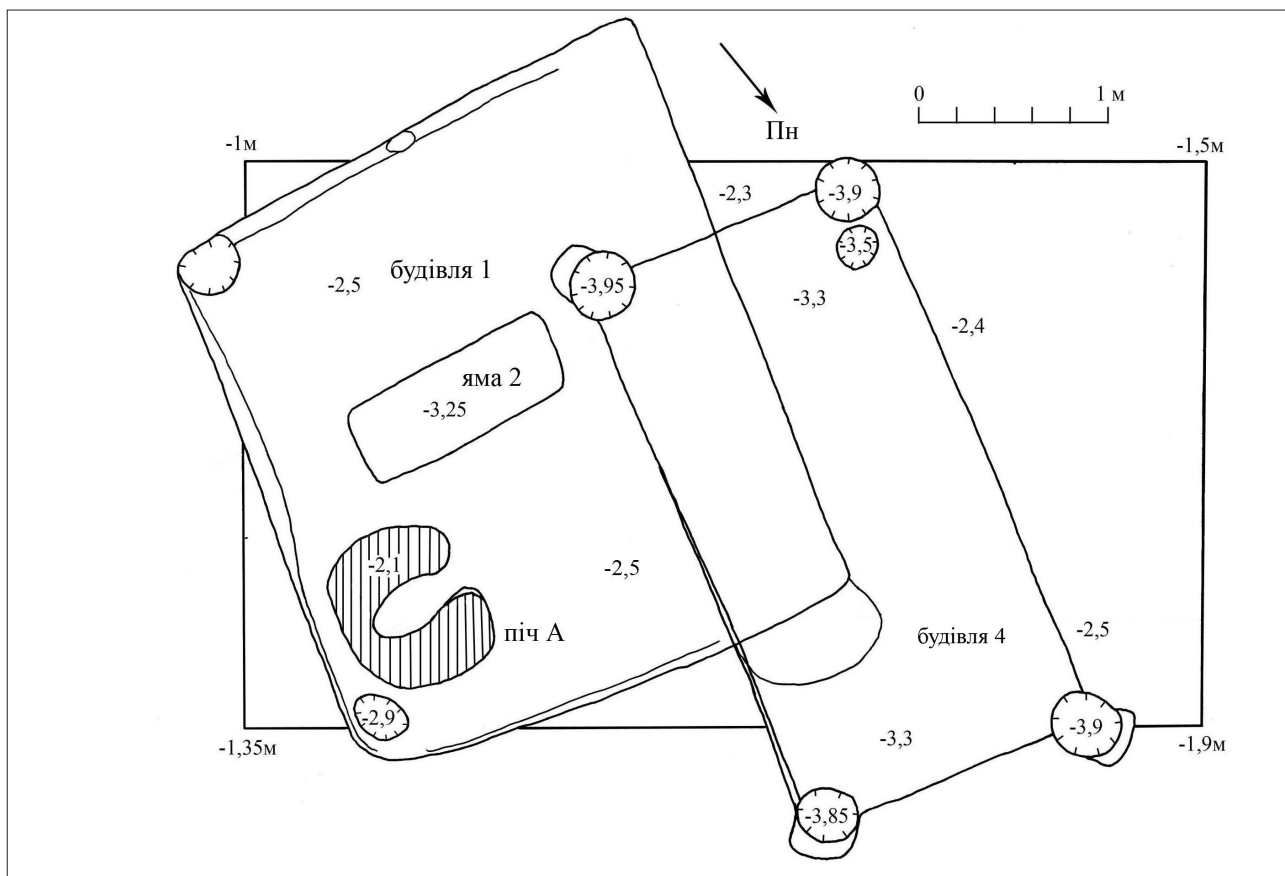


Рис. 3. План розкопу 2014 р. на північ від Успенської церкви в с. Дорогобужі

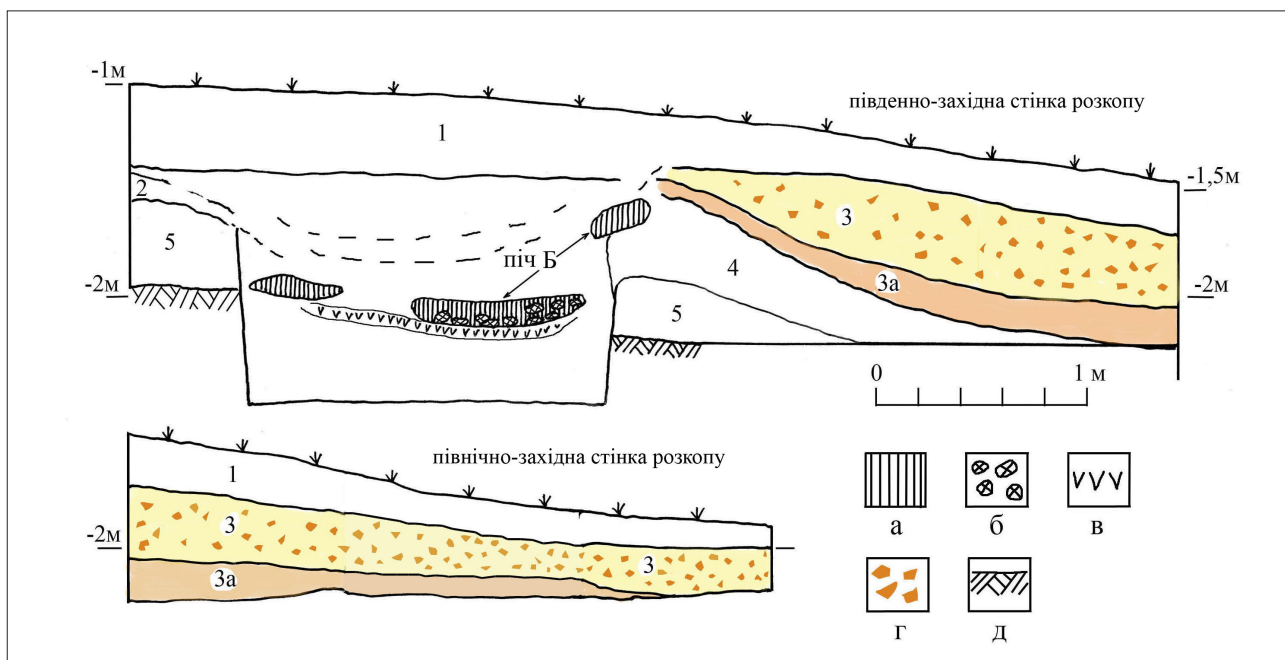


Рис. 4. Стратиграфічні профілі стінок розкопу поблизу Успенської церкви в с. Дорогобужі:

1 — південно-східна стінка; 2 — південно-західна стінка.

Умовні позначення: а — суглинок; б — фрагменти зруйнованої печі;
в — вугілля і попіл; г — уламки плінфи; д — материк

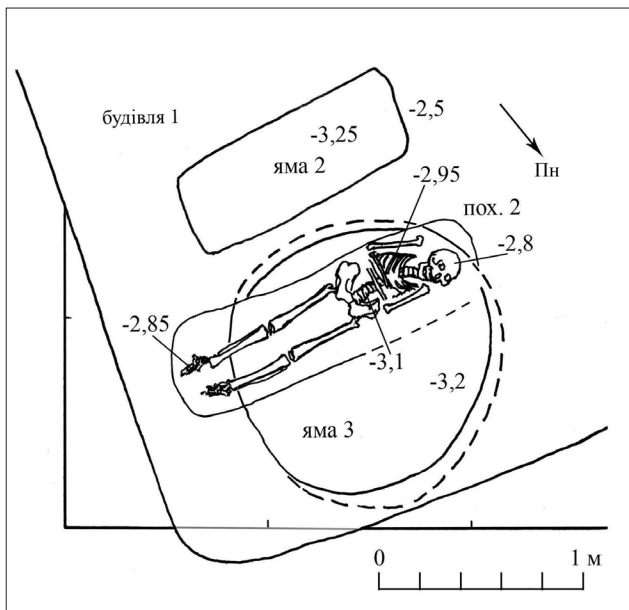


Рис. 5. План північно-східної частини котловану будівлі 1 в розкопі на північ від Успенської церкви в с. Дорогобужі з позначеними похованням і ямами

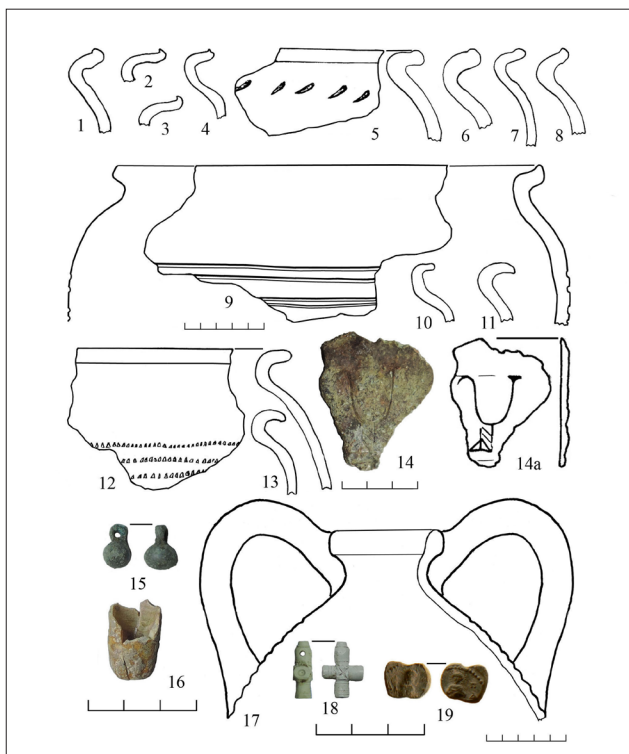


Рис. 6. Знахідки із розкопу на північ від Успенської церкви в с. Дорогобужі:

1-16 — заповнення котловану будівлі 4;
17, 18 — нижній культурний шар; 19 — шар
будівельних матеріалів. 1-13, 17 — глина;
14, 19 — свинець; 15 — бронза; 16 — скло;
18 — камінь

призначення мала будівля 4 із розкопу на північ від Успенської церкви. Очевидно, цю будівлю могли використовувати княжі люди, які виготовляли керамічні плитки для новозбудованої церкви.

Контури ями 3 виявлено на рівні дна котловану будівлі 1 литовського періоду (рис. 5). Вона округла в плані, розмірами 1,3×1,2 м, дно увігнуте, глибина збереженої частини 0,7 м. Пізніше на цій ділянці було викопано могильну яму (поховання 2). Як бачимо, вціліла лише придонна частина ями 3. Вірогідна глибина цієї господарської споруди від рівня давньої денної поверхні могла становити близько 1,6 м. В її заповненні знайдено фрагменти гончарних посудин XII ст., три уламки керамічних плиток і кістяну ручку ножа.

У шарі будівельних матеріалів, що перекриває нижній культурний шар, трапилися фрагменти плінфи, керамічних плиток та шматки штукатурки, серед них зустрічаються уламки фресок із багатокольорним розписом (рис. 7: 6). Товщина плінф 4,5-6,5 см, інші параметри визначити не вдалося. Керамічних плиток знайдено близько 160, більшість із них фрагментовані, але є й цілі вироби. Вони за розмірами та кольором поливи не відрізняються від керамічних плиток із будівлі 4. Але в шарі будівельних матеріалів переважають плитки, у яких полива на лицевій стороні настільки пошкоджена вогнем, що колір її не можна визначити. Тільки рештки поливи на бокових сторонах виробів дозволяють визначити первісний її колір. Керамічні плитки із будівлі 4 збереглися значно краще, лише близько 10% з них мають сліди перепалу.

У глиняне тісто облицювальних плиток додавали дрібний пісок чи шамот, колір поверхні світло-коричневий, жовтий, блідо-рожевий, на зламі вироби часто трьохшарові. Більшість виробів квадратні (рис. 7: 1, 2, 5), трапились також по два фрагменти трикутних (рис. 8: 3) та фігурних (рис. 8: 4). Лицева поверхня плиток вкрита жовтою, зеленою, коричневою поливою різних відтінків, трапилися також уламки без покриття поливою.

Великі квадратні керамічні плитки мають довжину від 10,4 см до 11,5 см, товщину 1,3-2,0 см. Кілька уламків відрізняються більшою товщиною — 2,3-2,5 см. Серед таких плиток переважають вкриті поливою одного кольору (рис. 7: 1; 8: 1), але зустрічаються також вироби з поліхромним покриттям. Це плитки, у яких на лицевій поверхні на чорному фоні нанесені зелені і білі кола з жовтими крапками всередині (рис. 7: 2) та вироби, у яких на жовтому фоні зображені чорні, зелені, білі фігурні дужки (рис. 7: 4, 5). На зворотній стороні однієї плитки частково збереглося клеймо (рис. 8: 1).

Полив'яні плитки поліхромні, з орнаментом у вигляді кіл із плямами всередині або ж із нанесеними хвилястими лініями, що нагадують фігурні дужки, були знайдені В. В. Хвойкою під час розкопок Білгорода поблизу від Києва. Відомі вони



Рис. 7. Керамічні плитки (1-5) та фрагмент штукатурки (6) із шару будівельних матеріалів з розкопу на північ від Успенської церкви в Дорогобужі

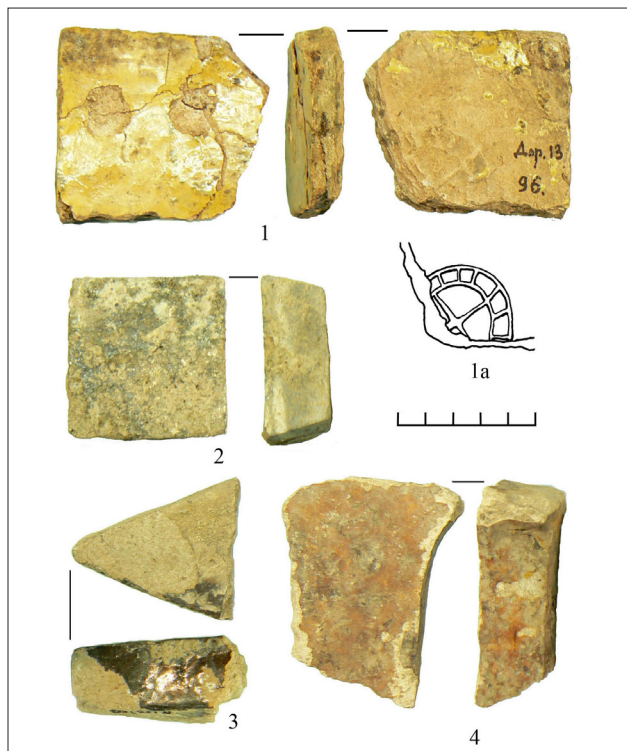


Рис. 8. Керамічні плитки із шару будівельних матеріалів з розкопу на північ від Успенської церкви в Дорогобужі

також із храму святих Бориса і Гліба у Вишгороді та із руїн храму XII ст. у Володимирі-Волинському [2, с. 465-466].

Керамічні плитки із клеймами трапилися під час розкопок храму в Турові на території окольного міста. Це були зображення кола чи концентричних кіл, часто зі спицями [3, с. 105]. Фрагмент керамічної плитки із зображенням клейма у вигляді двох концентричних кіл, з'єднаних спицями, знайдено у Володимирі-Волинському під час розкопок Старої Катедри у 1975 р. [10, рис. 73].

Квадратні керамічні плитки меншого розміру мають характерну особливість — скошені краї (рис. 7: 5; 8: 2). Довжина лицевої сторони таких плиток 5,4-6,4 см, їх товщина 2,3-2,8 см.

У шарі будівельних матеріалів знайдено уламки гончарного посуду XII-XIII ст., у тому числі понад 20 вінець. Трапилися також поодинокі фрагменти гончарних посудин литовського періоду. Із індивідуальних знахідок виокремимо князівську вислу свинцеву печатку діаметром 12,5×10 мм (рис. 6: 19). Це нерівний диск із виїмками у верхній і нижній частинах. Аверс печатки зайнято рельєфним погруддям святого з кошлатою бородою, права рука піднята в благословляючому жесті. Навколо голови позначено крапками німб, над правим плечем збереглась ділянка крапок, які оконтурювали композиційне поле аверса. Біля правої руки збереглась літера «А». На реверсі печатки рельєфне погрудне

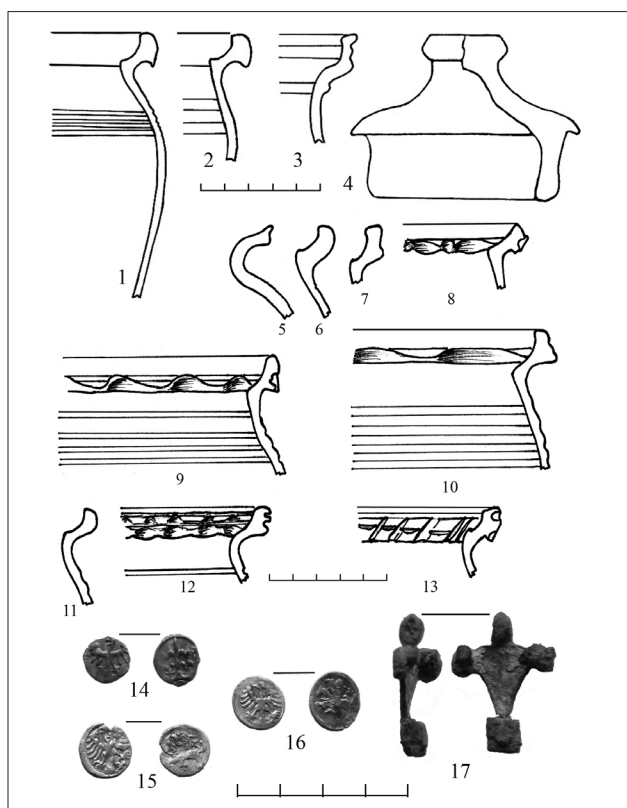


Рис. 9. Знахідки з будівлі 1 в розкопі 2 (1-4) та з будівлі в шурфі 3 (5-17) на північ від Успенської церкви в Дорогобужі. 1-13 — глина; 14-16 — срібло; 17 — бронза

зображення святого, німб передано крапками. Над головою збереглась ділянка крапок, які оконтурювали композиційне поле. Біля лівого плеча розміщені дві букви: «П», «А». Такі печатки із патрональними зображеннями святих були поширені у XII — першій половині XIII ст. [12, с. 239].

Якийсь час ділянка використовувалась для захоронень. Поховання 1 виявлене у шарі будівельних матеріалів, на глибині 0,5 м від рівня сучасної денної поверхні. Померлого поклали витягнутим на спині, головою на північний захід, руки зігнуті в ліктях і складені на животі. Поховання безінвентарне. Стратиграфічні спостереження свідчать, що могильну яму було викопано у шарі будівельних матеріалів з рівня верхнього культурного шару.

Поховання 2 виявлено нижче рівня котловану будівлі 1 у могильній ямі, що була опущена в більш ранню господарську яму 3 (рис. 5). Це було захоронення дорослої людини за християнським обрядом. Померлого поклали витягнутим на спині, головою на захід, руки зігнуті в ліктях і складені на грудях. Поховання безінвентарне. Стратиграфічні спостереження дозволяють зробити висновок, що поховання 2 здійснене після того, як було засипано яму 3, але раніше, ніж викопано котлован будівлі 1.

Будівля 1 мала чотирикутний котлован розмірами 2,7×3,2 м, орієнтований стінами за сторонами світу (рис. 3). У профілі південно-західної стінки розкопу вдалось простежити рівень, з якого був заглиблений котлован (–1,4 м від репера), а дно його знаходилося на відмітці –2,5 м від репера. Він прорізав шари 3-5 і був заглиблений у материк. Глибина котловану від рівня давньої денної поверхні близько 1,1 м. Стінки котловану рівні, вертикальні. Вздовж східної і південної стінок виявлено рівчаки від дерев'яних конструкцій, їх ширина 10-15 см, глибина 5-7 см. У південно-східному і північно-східному кутах знаходились стовпові ями діаметром 0,25-0,3 м, завглибшки 0,15 м і 0,3 м.

У північно-східному куті котловану будівлі 1 виявлено рештки округлої глинобитної печі «А» діаметром 0,7×0,85 м. Збереглась верхня частина із склепінням, із отвором для диму діаметром 0,25 м. Висота стінок 0,3 м, нижня частина печі і черинь відсутні. Вірогідно, верхня частина печі сповзла у котлован в період руйнації наземної частини будівлі.

У стратиграфічному профілі південно-західної стінки розкопу добре простежувався шар перекриття між наземною частиною будівлі 1 і котлованом (підкліттю). Цей шар залягав на відмітках від –2,0 м до –2,2 м. У нижній частині це прошарок вугілля і попелу від згорілих дерев'яних конструкцій будівлі товщиною до 0,1-0,15 м. Над цим прошарком

у південно-західному куті котловану розчищено завал суглинку, шматків печини, череня від зруйнованої печі «Б» (рис. 4). Відмітимо, що західний край печі зберігся на первісному рівні, на відмітках від –1,5 м до –1,7 м. Його край просів у процесі руйнації будівлі на 0,2-0,3 м, в той час як основний масив зруйнованої печі змістився вниз на 0,5-0,6 м від рівня первісного залягання основи печі. У шарі перекриття між наземною і заглибленою частинами будівлі знайдено уламки гончарних посудин литовської доби (рис. 9: 1-4). У шарі, що перекривав котлован будівлі 1 на глибині 0,6 м знайдено денарій Казимира Ягеллончика (1446-1492 рр.). За археологічними матеріалами будівля 1 визначається як підкліть наземного житла і датується другою половиною XV — початком XVI ст.

За 2 м на північний захід від будівлі 1 в шурфі 3 на рівні материка частково досліджено котлован іншої будівлі литовського періоду. Тут зібрано уламки сіро-глиняних гончарних посудин (рис. 9: 5-13), бронзову хрестоподібну накладку (рис. 9: 17) і три срібні монети: денарій Владислава II Ягелло (1386-1434 рр.) (рис. 9: 14), денарії Олександра Ягеллончика (1501-1506 рр.) (рис. 9: 15, 16). Ці знахідки дозволяють датувати будівлю із шурфу 3 кінцем XV — першою третьою XVI ст.

Археологічні джерела дають можливість намітити основні етапи розвитку середньовічного поселення на північ від Успенської церкви. Знахідки із нижнього культурного шару підтверджують, що ця територія була заселена у середині XII — першій половині XIII ст. В дослідженій будівлі 4 могли жити княжі люди, які брали участь у будівництві та оздобленні Успенської церкви. Речові знахідки також свідчать, що стіни княжої церкви прикрашали фрески, а підлога була викладена керамічними плитками, вкритими різнокольоровою поливою. Після Батієвого погрому тут не було забудови, ділянка скоріш за все використовувалась для захоронення померлих. Після тривалої перерви в Успенській церкві були проведені значні ремонтні роботи. Про це свідчить виявлений в розкопі потужний шар будівельних матеріалів, насичений цем'янковим розчином, уламками плінфи, шматками штукатурки, цілими керамічними плитками та їх фрагментами. Аналіз виявлених матеріалів та стратиграфічні спостереження дозволяють датувати цей масштабний ремонт кінцем XIV — першою половиною XV ст. і віднести до часів великих князів Вітовта чи Свидригайла. Забудова на ділянці відновлюється у другій половині XV ст., а численні знахідки з культурного шару підтверджують повідомлення писемних джерел про розвиток монастиря у XVI ст.

Джерела та література:

1. Горін С. Монастирі Луцько-Острозької єпархії кінця Х — середини XII ст.: функціонування і місце у волинському соціумі. Київ: Видавничий дім «Києво-
2. Могилянська академія», 2012. 560 с.
3. Каргер М. К. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. Москва-

- Ленинград: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. 580 с.
3. Лысенко П. Ф. Древний Туров. Минск: «Беларуская навука», 2004. 180 с.
 4. Малевская М.В., Пескова А. А. Древнерусская Успенская церковь в Дорогобуже Волынском. Проблемы изучения древнерусского зодчества. Санкт-Петербург, 1996. С. 57-60.
 5. Мусин А. Е. Археология «личного благочестия» в христианской традиции Востока и Запада. *Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии: памяти Татьяны Чуковой*. Е. Н. Носов (отв. ред.), А. Е. Мусин (ред.-сост.). Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2006. С. 163-222.
 6. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР (иллюстрированный справочник-каталог). В 4-х томах / Редкол.: Н. Л. Жариков (главный редактор) и др. Київ: «Будівельник», 1985. Т. 3. 337 с.
 7. Пескова А. А. Отчет о работе отряда архитектурно-археологической экспедиции 1988 года в с. Дорогобуж Гошанского района Ровенской обл. УССР. Ленинград, 1989. *Наукові фонди Рівненського обласного краєзнавчого музею*. НД 28510/1-2. 25 с.
 8. Прищепя Б. А. Дорогобуж на Горині у Х-ХІІІ ст. Рівне: ПП ДМ, 2011. 250 с.
 9. Раппопорт П. А. Русская архитектура X-XIII вв. САИ. Ленинград, 1982. Вып. ЕІ-47. 136 с.
 10. Терський С. Княже місто Володимир. Львів: Вид-во Національного університету «Львівська політехніка», 2010. 320 с.
 11. Фотинский О. А. Дорогобуж Волынский. *Труды общества исследователей Волыни*. Житомир, 1902. Т. 1. С. 3-91.
 12. Янин В.Л., Гайдуков П. Г. Актовые печати Древней Руси X-XV вв. М.: ИНТРАДА, 1998. Т. III. Печати, зарегистрированные в 1970-1996 гг. 502 с.

Людмила ГЛАВАЦЬКА

ОБРАЗ ТРАДИЦІЙНОГО ПОЛІСЬКОГО СЕЛА В ЕКСПОЗИЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ

Національний музей народної архітектури та побуту України — найбільший скансен Європи. 6 лютого 1969 р., вийшла постанова Ради Міністрів УРСР про його створення. За рішенням виконкому Київської міськради для цього на південних околицях Києва було відведено 150 га із земель Хотівського радгоспу [6, с. 5].

Розробкою тематичного плану проектування музею займався відділ етнографії ІМФЕ АН УРСР, зокрема Григорій Стельмах та відомий дослідник народної архітектури Віктор Самойлович, за підтримки провідного етнографа Костя Гуслистою. Вони розробили програму, яка стала основою для проектування музею [3, с. 84-85].

Далі архітектором НДІ містобудування Володимиром Стамовим був розроблений примірний генеральний план з майбутніми шістьма експозиціями музею. На базі архітектурного факультету Київського Художнього інституту був проведений конкурс на кращий ескізний проект музею, переможцю в якому отримав відомий архітектор П. Костирко [6, с. 5].

У свою чергу архітектори кожної з шести експозицій розробляли свої детальні генеральні плани регіональних експозицій [2, с. 55]. Був складений перелік пам'яток народної архітектури та побуту України кін XIX — поч. XX ст., які планувалися для встановлення в музеї, проте це були не конкретні будівлі, а характерні типи, притаманні кожному регіону і Полісся, зокрема.

Тому на початку 70 тих років XX ст. в музеї розпочалося комплексне наукове дослідження традиційної культури України. Для цього створюються науково-експозиційні відділи з однойменними назвами кожної експозиції. Відділ «Полісся» очолив архітектор С. В. Верговський (автором експозиції), сюди ж входив і сектор етнографії на чолі з Л. Орел. Перед науковцями постали такі завдання: експедиційне дослідження регіону, виявлення та придбання експонатів у населення, перевезення закуплених будівель до музею та відповідно їх відтворення на місці. До пошукового експедицій музею долучалися і фахівці з інституту теорії та історії архітектури: Г. Логвинов, Б. Колосок, В. Вечерський. Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України: М. Приходько, В. Горленко, Т. Косміна, Г. Скрипник та інші [3, с. 58].

Це був час, коли у селах ще можна було записати від старших людей — респондентів відомості про усі галузі матеріальної та духовної культури. Тож працівники відділу за рік у науково-пошукових відрядженнях перебували по 150 днів і більше [3, с. 58]. Ось як Л. Орел згадує про найперше відрядження у січні 1971 р. до Волинського Полісся, а саме у село Самари. Склад експедиції був наступним: С. Верговський, Л. Орел, С. Смолінський, Т. Михайленко, В. Скорик, В. Ілля та М. Воробйова. «Щоб дістатися із райцентру Ратне (30 км. від Луцька) у село Самари, нам виділили трактор з причепом... Поїздка була важкою: підкидало так, що водій час від часу



1. Хата кін XIX – поч. XX ст. із с. Мамекіне Новгород-Сіверського району Чернігівської області



2. Екстер'єр двору садиби із с.Бехи Коростенського району Житомирської області



3. Церква 1789 р. із с.Кисоричі Рокитнівського району Рівненської області

поглядав, усміхаючись, чи не повикидало столичних «учених» з того причепу.

До села Самари належало понад 60 хуторів в радіусі від двох і більше кілометрів. На хуторах по декілька хат... не було ні радіо, ні електрики... Більшість місцевих жителів мала дохристиянські вірування, у багатьох хатах не було ікон» [7, с. 14-17]. Результатом 21 денної експедиції хуторами Самарської сільської ради стало виявлення, згодом придбання та перевезення із хутора Верестя одностільної курної хати XVI ст., що є найдавнішою пам'яткою житлової архітектури музею. З хутора Козувате шпихліра XIX ст. (комори спільного користування декількох сімей) та більше 200 етнографічних експонатів [7, с. 16].

Активно обстежувалася вся територія Поліського краю — Волинська, Рівненська, Житомирська, Чернігівська обл. північні райони Львівської, Тернопільської, Вінницької, Київської та Сумської областей [3, с. 58]. Така потужна науково-пошукова робота дала змогу виявити велику кількість будівель, які згодом стали пам'ятками народної архітектури музею. Щоб відтворити в них достовірний інтер'єр готували наукове обґрунтування та тематико-експозиційний план кожного об'єкту. Їх затверджували науково-методичною радою му-

зею та Вченою радою академії наук України, до якої входили відомі вчені, такі як: А. Жук, З. Гудченко, Б. Колосок, В. Левченко, Г. Логвин, В. Самойлович, Ю. Хохол [6, с. 6].

Для будівництва музею у проектному АРВ УТО-ПІК виготовляли проектно-кошторисну документацію, а реставратори СНРВМ УТОПІК розбирали, перевозили та відновлювали будівлі в експозиції [3, с. 59]. У той час у музеї був і свій реставраційний відділ. Також часто запрошували майстрів-будівничих із сіл [6, с. 6].

Перші об'єкти експозиції «Полісся» були перевезені в 1970 році із Чернігівської та Сумської області і встановлені навесні 1971 року [3, с. 59]. Завдяки інтенсивній роботі науковців відділу експозиція «Полісся» була відкрита для відвідувачів позапланово — у 1976 р.

Архітектурно-етнографічний комплекс «Полісся» розташований у центрі музею, на рівнинній ділянці, поруч з дібровою та ярмом. Нині він налічує 48 пам'яток, об'єднаних у садибні групи з підгрупами: Лівобережне Полісся, Правобережне Полісся та Волинське Полісся [1, с. 778].

Розпочинається екскурсійний огляд з Лівобережного Полісся, яке займає Лівобережжя Дніпра в басейнах річок Десни, Остра, нижньої течії Сейму та Шостки. За сучасним адміністративним поділом сюди відноситься Чернігівщина та північні райони Сумщини. В музеї займає східну частину експозиції, налічує одинадцять пам'яток, які датуються XVIII-поч. XX ст.

Першими експонуються будівлі, які представляють землеробські традиції краю — це вітряк XIX ст., крупорушка-тупчак XIX ст. для розмелювання гречки, «гумно» поч. XX ст. із овином XVIII ст. для зберігання, просушування, обмолоту снопів та клуня. А також садиба з Чернігівщини: хата XIX ст. із с. Мамекіне Новгород-Сіверського р-ну з хлівом та клунею.

Для будівель Лівобережного Полісся характерним є зрубні стіни, мащені рудою глиною. Більшість



4. Фрагмент інтер'єру хати XIX ст. із с.Мульчиці Володимирецького району Рівненської області



5. Хата із с.Полиці 1871 р. Камінь-Каширського р-н., Волинської області



6. Хата 1587 р. із с.Самари Ратнівського р-н., Волинської обл. та шпихір ХVII ст. із с.Самари Ратнівського р-н, Волинської обл.



7. Фрагмент інтер'єру хати із с. Солов'ї Старовижівського р-ну Волинської області

хат до початку XX ст. були напівкурними, в яких дим від печі виводився через каглу (отвір) в сінешній стіні. Дахи — на кроквах та на сохах (двох і шести), криті соломою [3, с. 60]. Землеробські традиції краю представлені ще амбаром (коморою), хлівом, клунями з лісяними стінами, які є типовими для Подесення.

Нині ця частина експозиції незавершена. За генеральним планом передбачалося зведення ще двох садиб, церкви та дзвіниці [1, с. 781].

Правобережне Полісся — це літописний древлянський край, розміщений у басейнах правих приток Прип'яті. За сучасним адміністративним поділом сюди відносяться північні райони Київщини, Рівненщина та Житомирщина. Займає центральну частину експозиції музею. За кількістю має найбільше пам'яток — 28 од., які датуються XVII–XX ст., згрупованих у комплекси та тематичні групи.

Перша — садиба з Коростенщини, в якій представлено побут околичної шляхти. Крім хати із с. Бежи кін. XVIII — поч. XIX ст., тут експонується стебка (тепла комора) та бортна пасіка.

Вже після відкриття у 1976 р. зведено комплекс культових споруд із Рівненщини: каплиця XVII ст. із с. Клесів Сарненського р-ну, церква Воскресіння Хрестового 1789 р. із с. Кисоричі Рокитнівського

р-ну та дзвіниця 1777 р. із с. Великий Жолудськ Володимирецького р-ну [3, с. 61].

Садиба із Прип'ятського Полісся з хатою 1821 р. із с. Серники Заріченського р-ну Рівненської обл., з'єднаною одним дахом з кліттю, а також льохом, кліттю і током.

У лісі, на галявині експонується садиба пасічника: з хатою XIX ст. із с. Блажове Рокитнівського р-ну Рівненської обл., стебкою, «хлівчуком» та бортями, підвішеними до дерев.

Поруч із садибою розміщений курінь — тимчасове житло рибалок, лісорубів та косарів, із с. Корощине Олевського р-ну Житомирської обл.

Група пам'яток об'єднана у традиційне дворище на дві хати. Це хата XVIII ст. із с. Гажин Норовлянського р-ну Гомельської обл. (колишній Овруцький повіт), хата 1697 р. із с. Біловіж Рокитнівського р-ну Рівненської обл., стебка, кліть, два токи (приміщення для обмолоту снопів) та хлів.

Садиба із Західної Рівненщини на сьогодні є незавершеною. Репрезентується лише хатою XIX ст. із с. Мульчиці Володимирецького р-ну. Це «довга» хата, де під спільним дахом розташовані як житлові, так і господарські будівлі (хата + сіни + кліть + покліть + свининець).



8. Вітряки поч. XX ст.

Правобережне Полісся — край, який в давнину славився великими лісовими масивами.

Відповідно до нині вражає розмаїттям будівельних технік та варіантами їх поєднань. В усіх спорудах дерев'яні стіни, зведені по сохах взаміт та зрубом з численними різновидами: без врубок, в'язані круглими врубками, архаїчними врубками різних типів тощо. Конструкції дахів двох варіантів — двосхилим накотом і шатром з різноманітним покриттям: колотою дошкою, гонтом, драницею, дереном, лубом, болотяною травою, соломою, лляною та конопляною кострицею, пирієм тощо.

Народне житло тут еволюціонує від первісного куреня з вогнищем в центрі до курних хат, в яких дим виходив через двері та діру у стелі. Ці хати не мастили ні знадвору, ні зсередини. Освітлювали їх «посвітом», «лучником», «світочем» тощо. Вікна були волокові дошки-засувки. Хатне начиння просте: під, гряди, лави, що врубувалися у стіни ще під час будівництва. Також в цій місцевості довго побутували дворища на дві-три хати (залишки великих патріархальних сімей), та спільні комори, клуні, хліви для декількох сусідів.

Волинське Полісся займає простори верхів'я Прип'яті та басейни її приток — Турії, Виживки, Стоходу, та суміжних районів Побужжя. За сучасним адміністративним поділом — це Волинська область. У музеї займає північну частину комплексу, налічує 8 пам'яток, об'єднаних у три садиби XVI — поч. XX ст. Відповідно до проекту залишаються ще не встановленими церква та гончарна піч [3, с. 64].

Перша садиба складається із хати XIX ст. із с. Полиці Камінь — Каширського р-ну., шпихіра (комори), клуні та кузні.

Друга садиба із Ратнівщини — хати 1587 р. із с. Самари та шпихіра.

Третя садиба — це окружний або замкнутий двір, де під одним дахом зводили житло та господарські споруди, які утворювали прямокутну будівлю з дво-

ром посередині. Окружний двір 1857 р. із с. Солов'ї Старовижівського р-ну на 12 приміщень з невеликим вітрячком та кінним кератом для січкаряні.

Усім будівлям цього регіону притаманні зрубні намащені стіни, дахи на кроквах, криті соломою. Хати курні без димарів, з волоковими вікнами із гутними шибками, з «світочами» для освітлення, воротами та дверями на «бігунах». У плануванні садиб виділені наступні варіанти: окреме розміщення будівель, так звані «довгі» хати, окружні двори або винесення господарських будівель на окремі двори — підварки.

На полі окремою групою експонуються чотири вітряки поч. XX ст. з Сумської, Чернігівської та Рівненської областей.

Отже, експозиція «Полісся» НМНАПУ є скарбницею народної культури, де різноманітні предмети народного побуту експонуються в інтер'єрах хат та господарських будівлях у природному оточенні. У кожній садибі речі — типові для тієї чи іншої місцевості, що в комплексі створюють узагальнений образ сільської садиби, з хатнім та господарським начинням, знаряддями праці, вбранням, декоративною та ужитковою тканиною.

Через деякий час роботи музею з'явилася потреба додати «життя» до кожної експозиції. Тому із 1978 року почали проводити регіональні свята народних майстрів [8, с. 6-8]. Експозиції наповнилися народною піснею, діяльністю майстрів, де усі охочі могли побачити як з'являються вироби з дерева, глини, металу, соломки й лози, як твориться народне мистецтво вишивки й ткацтва, народного малярства й писанкарства.

Майже в кожній садибі представлені різноманітні механічні верстати та пристрої, які ілюструють розвиток народної техніки минулого: «чухральня» (верстат для механічної обробки вовни), «ковч» (пристрій для валяння сукна), «керат» (січкаря з кінним приводом), крупорушка або тупчак, різні вітряки, водяний млин, клинцеві, колодочні та гвинтові олійниці тощо.

Постійнодіюча експозиція доповнюється тематичними виставками народного одягу, ремесел та промислів. Записаними в експедиціях і відтвореними в музеї самотутніми звичаями та обрядами Полісся такими як: «водіння Куста», веснянки, «Стріла», весілля, зажинки, обжинки та інші привносять до матеріальних пам'яток особливий місцевий колорит.

Все це в комплексі дає уявлення відвідувачам музею про народну культуру Полісся в минулому та занурює їх в повсякденне життя українського села, яке було сотню років тому.

Джерела та література:

1. Архітектурно-етнографічний комплекс «Полісся». Звід пам'яток історії та культури України. Київ. Кн. 1. Ч. 2. Київ, 2004. С. 778-786.
2. Верговська М. Експозиції «Середня Наддніпрянщина» в Національному музеї народної архітектури та побуту України: задуми, реалізація та перспективи.

Музей просто неба в соціокультурному просторі. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвячені 50-річчю заснування Національного музею народної архітектури. Київ, 2019. С. 55-66.

3. Верговська М. До історії створення архітектурної експозиції «Полісся» в національному музеї народної архітектури та побуту України. *Музей просто неба в соціокультурному просторі.* Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвячені 50-річчю заснування Національного музею народної архітектури. Київ, 2019. С. 57-67.
4. Верговський С. Передумови, наукові засади створення й перспективи розвитку Національного музею

народної архітектури та побуту України. *Народна культура України: традиція і сучасність.* Київ, 2010. С. 81-89.

5. Орел Л. Земля обпалена Чорнобилем. Київ, 2009. 340 с.
6. Орел Л. Скарбниця народної культури України. Київ, 2009. 263 с.
7. Орел Л. Невідома Україна. Українське Полісся. Те, що не забувається. Київ, 2010. 272 с.
8. Свирида Р. Свята України в національному музеї народної архітектури та побуту України. *50-ліття Національного музею народної архітектури та побуту України (1969-2019) і тим, хто його створив, присвячується.* Київ, 2020. 100 с.

Тамара ГОРДІЄНКО

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЛЮДСЬКОЇ ПАМ'ЯТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ВИСТАВКИ «ГЕРОЇ НЕ ВМИРАЮТЬ» В ІСТОРИЧНОМУ МУЗЕЇ КДІКЗ)

Україна пережила рік повномасштабної війни. За цими словами стоять колосальні зусилля і життя наших захисників, захисниць, волонтерів та всього українського народу. Завдяки їхньому героїзму ворогу не вдалося досягти своїх планів знищити українську державність. Але ціна, яку ми платимо за свою свободу і волю, та й за саме право на існування — дуже велика...

За півтора роки повномасштабної російсько-української війни кам'янська земля втратила 45 своїх Героїв, а скільки їх ще вважаються зниклими безвісти...

З метою збереження та увіковічення пам'яті про подвиги загиблих кам'янчан в історичному музеї Кам'янського державного історико-культурного заповідника проводиться робота зі збору матеріалів про наших земляків-Героїв, які віддали своє життя за Україну. Результатом цієї роботи стала постійно діюча виставка «Герої не вмирають», систематизація зібраних матеріалів та чітке ведення літопису загиблих.

Виставку було відкрито 6 грудня 2022 року до дня Збройних Сил України (рис. 1). На ній представлені світлини, особисті речі, нагороди, подяки, дипломи, сертифікати, грамоти загиблих Героїв; фото знищених росіянами населених пунктів; речі військового спорядження; уламки військової техніки; залишки різних видів зброї з місць бойових дій, передані до музею місцевими волонтерами; шеврони, прапори бригад, полків, у яких служили Герої (рис. 2). Особливе місце серед експонатів виставки займає прапор України, який передали бійці 110 ОМБ ім. генерала хорунжого Марка Безручка, з підписами та побажаннями захисників Авдіївської промзони, що стоять на позиціях Моноліт, Сталь, Орion, Куба, Хорти-

ця. Серед підписів — автографи, зроблені Героями-кам'янчанами Гордієнком Ігорем та Бульбою Максимом, які загинули, захищаючи позиції Сталь та Моноліт в Авдіївській промзоні (рис. 3).

Доречно доповнюють експозицію вироби Чернишенка Юрія Володимировича, виготовлені з військових гільз; військовий бінокль Русіновського Вадима Миколайовича; портрет Бульби Максима Олеговича, написаний його дружиною Анею; виріб-присвята (гітара на записнику) Клименко Інни своєму чоловікові Володимирі та багато іншого.

Виставка «Герої не вмирають!» відбулася завдяки рідним і близьким полеглих Героїв. Саме вони, незважаючи на невимовний біль та непоправні втрати, відгукнулися на прохання наукових співробітників заповідника та поділися світлинами, спогадами, речами, усім найдорожчим про своїх рідних, справжніх патріотів України.

Виставка побудована за хронологічним принципом: від початку повномасштабного російського вторгнення в Україну, коли почали приходити перші сумні звістки про загибель наших захисників, і до останніх (нинішніх) подій війни, яка досі триває...

Першою втратою для Кам'янщини у новітній російсько-українській війні стала загибель уродженця міста Кам'янки Пляченка Вадима Петровича (03.05.1981-26.02.2022), солдата, механіка-водія бойової машини піхоти першої окремої танкової Сіверської бригади, учасника ООС. Вадим Петрович загинув 26 лютого на Чернігівщині внаслідок прямого влучання ворожого снаряду в бойову машину. Похований Пляченко В. П. у селі Пляківці Михайлівської ОТГ. Нагороджений орденом «За мужність» III ступеня (посмертно) [24].



Рис. 1. Презентація виставки
«Герої не вмирають»



Рис. 2. Експозиція виставки «Герої не вмирають»
в історичному музеї Кам'янського ДІКЗ



Рис. 3. Фрагмент експозиції виставки
«Герої не вмирають»

З 24 лютого до 1 квітня 2022 року тривали тяжкі бої на Ізюмському напрямку. І знову біль і втрати. 12 березня під час ворожого обстрілу н.п. Топольське Ізюмського району Харківської області обірвалося життя уродженця міста Кам'янки Крамаренка Олексія Олександровича (13.04.2000-12.03.2022), бойового парамедика 13-го окремого десантного батальйону 95 ОДШБ. Близько першої години ночі Олексій отримав поранення несумісні з життям. Останнє, що бачив у своєму житті,— його побратими, яким він устиг надати медичну допомогу і вря-

тувати. Похований Герой у рідному місті на Алеї Героїв. Нагороджений Орденом «За мужність» III ступеня (посмертно) [14].

16 березня біля н.п. Кам'янка Ізюмського району Харківської області загинув житель міста Кам'янки Берчак Іван Васильович (18.04.1982-16.03.2022), стрілець-санітар 95 окремої десантно-штурмової бригади. Війна для Івана Васильовича розпочалася 24 лютого. Спочатку була оборона Житомирщини, далі — Схід, місто Ізюм. Похований у рідному місті на Алеї Героїв. Нагороджений Орденом «За мужність» III ступеня (посмертно) [3].

13 березня під час бомбардування ворожими російськими ракетами Міжнародного центру миротворчості та безпеки «Яворівський військовий полігон», що розташований за 40 км від Львова і за 20 км від кордону з Польщею, з ЄС та НАТО, загинув кам'янчанин Мельник Сергій Вікторович (01.02.1983-13.03.2022), майор, викладач, ветеран бойових дій, командир батальйону, 355-й НМП (навчальний механізований полк), 184 навчальний центр Національної академії сухопутних військ ім. П. Сагайдачного. До останнього Сергій Вікторович віддавав накази та врятував більше тисячі підлеглих. Похований на Личаківському цвинтарі почесних поховань у місті Львові. Нагороджений медаллю «Двадцять років сумлінної служби», орденом Богдана Хмельницького III ступеня [17].

З 24 лютого до 20 травня погляди українців були прикуті до українського Маріуполя, боротьба за який тривала 86 днів, 82 з яких наші захисники билися в повному оточенні. Одним з бійців полку «Азов» був уродженець села Телепине Коцуконь Олександр Олександрович «АРС» (03.09.1999-22.03.2022), водій автомобільного відділення патрульного батальйону 12-ї бригади окремого загону спеціального призначення «Азов» Національної Гвардії України. Загинув Герой у Маріуполі під час виконання бойового завдання у складі групи розвідки, отримавши множинні осколкові та кульове поранення несумісні з життям. Похований у місті Черкаси. Нагороджений медаллю «Ветеран війни», почесною відзнакою «Захисник України. Герой Черкаси», орденом «За мужність» III ступеня (посмертно) [12].

Активні бої на Запорізькому напрямку — за Гуляй-поле — стратегічну точку для ворога, розташовану на межі трьох областей (Донецької, Запорізької і Дніпропетровської) розпочалися з 1 березня. Саме в боях за Гуляйполе 31 березня загинув уродженець села Тимошівки Шевчук Костянтин Вікторович (21.11.1988-31.03.2022), солдат, старший лінійно-кабельного відділення зв'язку лінійно-кабельного взводу зв'язку 45-тої окремої артилерійської бригади. Похований у місті Кам'янці на Алеї Героїв. Нагороджений нагрудним знаком «За військову доблесть» [34].

Під час бою на Харківщині, біля села Козача Лопань, надаючи допомогу побратимові, від кулі снайпера загинула уродженка міста Кам'янки Пас-

тернак Юлія Олексіївна (18.07.1982-22.04.2022), молодший сержант, бойовий парамедик взводу 72 ОМБ ім. Чорних Запорожців. В ЗСУ Юлія з 2020 року. З початком повномасштабного вторгнення батальйон, у якому служила Юлія Олексіївна, стояв на захисті Броварського району Київської області, потім брав участь в оборонних боях на Сумщині, а з квітня — на Харківщині. Нагороджена медаллю «Ветеран війни» [22].

З того трагічного дня 22 квітня сім'я Юлії Пас-тернак намагається знайти можливість, як забрати її тіло, щоб мати змогу поховати на рідній кам'янській землі.

22 квітня 2022 року при штурмі м. Золочева Харківської області загинув уродженець села Катеринівки Кошелев Василь Володимирович (15.09.1997-22.04.2022), заступник командира бойової машини, навідник-оператор другої механізованої роти першого механізованого батальйону 72-го окремої механізованої бригади імені Чорних Запорожців. Похований у селі Бурківці Білоцерківського району на Київщині. Нагороджений медаллю «Учасник бойових дій — ветеран війни» та орденом «За мужність» III ступеня (посмертно) [13].

25 квітня 2022 року поблизу с. Довгеньке Ізюмського району Харківської області загинув уродженець села Івангорода Кіровоградської області Яковенко Іван Валерійович (29.12.1994-25.04.2022), молодший лейтенант 13-го окремого десантного батальйону, 95 окремої десантно-штурмової бригади. Похований у селі Юрчисі Кам'янської ОТГ. Нагороджений орденом «За мужність» III ступеня (посмертно) [35].

19 травня 2022 року поблизу населеного пункту Новоселівка Друга Ясинуватського району Донецької області загинув уродженець села Косарі Темненко Віктор Володимирович (24.01.1976-19.05.2022), молодший сержант 110 окремої механізованої бригади ім. генерала хорунжого Марка Безручка. Похований у рідному селі [31].

22 травня в результаті авіаракетного удару по місту Запоріжжю загинув лейтенант поліції, інспектор I-го відділу з проведення спецоперацій управління КОРД ГУНП (Головне управління національної поліції) в Черкаській області, уродженець міста Кам'янки Дяченко Станіслав Вікторович (06.04.1989-22.05.2022). Похований у місті Черкасах. Нагороджений відзнаками НПУ — медалями «Десять років сумлінної служби» та «П'ятнадцять років сумлінної служби», медаллю «Ветеран війни», почесною відзнакою «Захисник України. Герой Черкас», відзнакою Президента України «За участь в антитерористичній операції», орденом «За мужність» III ступеня (посмертно) [5].

З початком повномасштабного вторгнення найскладніша ситуація на Сході склалася на Слов'янському, Краматорському, Бахмутському та Авдіївському напрямках. Ворог постійно на-

магається вийти на географічні рубежі Донецької області. 10 червня поблизу с. Новокалинове Донецької області внаслідок мінометного обстрілу загинув уродженець села Ребедайлівки Мізерний Василь Васильович (01.09.1982-10.06.2022), старший сержант, заступник командира бойової машини, навідник-оператор 110 окремої механізованої бригади ім. генерала хорунжого Марка Безручка. Похований у рідному селі. Нагороджений медалями «Ветеран війни. Учасник бойових дій», медаллю «Десять років сумлінної служби», нагрудними знаками «За відзнаку в службі» I та II ступенів [8].

15 липня внаслідок артилерійського обстрілу в Авдіївській промзоні від отриманих поранень несумісних з життям загинув уродженець міста Кам'янки Бульба Максим Олегович (27.08.1990-15.07.2022), старший солдат, командир бойової машини, командир механізованого відділення першої механізованої роти першого механізованого батальйону 110 окремої механізованої бригади ім. генерала хорунжого Марка Безручка. Похований в рідному місті на Алеї Героїв. За проявлений героїзм у боротьбі з ворогом Бульбу Максима Олеговича нагороджено медаллю «Незламним героям російсько-української війни» та почесною відзнакою командира військової частини А4007 «За оборону Авдіївки» (посмертно) [32].

4 вересня біля н.п. Миколаївка Краматорського району Донецької області загинув уродженець села Грушківки Кондратюк Віталій Васильович (10.05.1980-04.09.2022), розвідник розвідувального відділення розвідувального взводу розвідувальної роти 118 ОБТО, волонтер, член громадської організації «Група патріот». Нагороджений орденом «За мужність» III ступеня (посмертно). Похований у селі Михайлівці Михайлівської ОТГ [11].

29 вересня під час наступальної операції поблизу Лиману Донецької області загинув уродженець міста Кам'янки Погорілий Євгеній Сергійович (03.12.1994-29.09.2022), гранатометник механізованого третього батальйону окремої механізованої бригади, 66 окремої механізованої бригади. Одразу після повномасштабного вторгнення росії на територію України Євгеній вступив до місцевої тероборони, далі був навчальний центр «Десна», потім — Схід України. Похований Герой у рідному місті. Нагороджений нагрудним знаком «66 окрема механізована бригада» (посмертно) [21].

26 вересня внаслідок запеклого бою поблизу с. Нове Краматорського району Донецької області загинув уродженець села Ребедайлівки Романча Владислав Сергійович (18.04.1991-26.09.2022), солдат, механік-водій роти вогневої підтримки третього парашотно-десантного батальйону Січеславської 25 десантно-штурмової бригади. Похований у рідному селі [27].

1 жовтня внаслідок ворожого обстрілу біля н.п. Павлівка Волноваського району на Донеччині за-

гинув уродженець села Ревівки Чернишенко Юрій Володимирович (26.05.1980-01.10.2022), головний сержант, старший водій ремонтного взводу батальйону матеріально-технічного забезпечення 72-ї окремої механізованої бригади імені Чорних Запорозжів. Учасник АТО з 2017 року. Похований у місті Кам'янці на Алеї Героїв. Нагороджений нагрудними знаками «Гвардія», «Гідність та честь», медалями «Учасник АТО», «Ветеран війни. Учасник бойових дій», «За оборону рідної держави» [8].

2 жовтня під час зачистки території в районі Лиману підірвався на міні у своїй бойовій машині уродженець села Юрчихи Засядько Олександр Миколайович (26.01.1984-02.10.2022), старший водій ремонтного взводу батальйону матеріально-технічного забезпечення 27-ї окремої Печерської бригади Національної Гвардії України, ветеран АТО. Похований у рідному селі. За сумлінне виконання службових обов'язків, відданість українському народові, проявлення мужності по захисту територіальної цілісності, суверенітету Батьківщини, зразкове виконання службово-бойових завдань під час несення бойової служби в зоні АТО та за особистий внесок у забезпеченні високої бойової готовності контрдиверсійного підрозділу БОП (РЕЗ) 27 БР 10.11.2015 року Олександр Миколайович відзначений Листом подякою БОП (батальйон оперативного призначення) ім. генерала С. Кульчицького [7].

13 жовтня внаслідок мінометного обстрілу на Донеччині загинув уродженець міста Кам'янки Клименко Володимир Васильович (11.03.1971-13.10.2022), інструктор, старший сержант навчального взводу навчальної роти 355-го навчального механізованого полку. Похований у рідному місті на Алеї Героїв. За сумлінне виконання службових обов'язків, проявлені високі морально-етичні, професійні та ділові якості, зібраність у кризових ситуаціях, прийняття правильних і обґрунтованих рішень, наполегливість та ініціативність в роботі, якісне виконання поставлених завдань 24.06.2022 року Володимир Васильович нагороджений Грамотою в/ч 3211 [9].

17 жовтня під час виконання бойового завдання біля н.п. Роздалівка, Бахмутського району Донецької області загинув уродженець міста Кам'янки Іщенко Валентин Іванович (06.04. 1968-17.10.2022), стрілець-снайпер першого механізованого відділення четвертої окремої танкової бригади імені гетьмана Івана Виговського. Похований у місті Черкасах [30].

26 жовтня 2022 року під час виконання бойового завдання на Донеччині загинув уродженець міста Кам'янки Загинайко Володимир Васильович (16.05.1980-26.10.2022), головний сержант, командир бойової машини, командир механізованого відділення механізованого взводу механізованої роти механізованого батальйону, 115-ї окремої механізованої бригади. Похований у рідному місті на Алеї Героїв [6].

30 жовтня під час обстрілу на Донеччині загинув уродженець села Вербівки Швагер Владислав Миколайович (03.11.1982-30.10.2022), молодший сержант 42 ОСБ ЗСУ «Черкаські стрільці», командир мінометного відділення мінометного взводу 118-ї окремої бригади територіальної оборони (118 ОБр-ТрО). Похований в місті Кам'янці на Алеї Героїв [33].

2 листопада при контакті з великою кількістю противника в місті Бахмут загинув уродженець села Тимошівки Семирог Олександр Миколайович (09.04.1978-02.11.2022), молодший сержант, стрілець-помічник гранатометника мотопіхотного відділення мотопіхотного взводу мотопіхотної роти 58-ї окремої мотопіхотної бригади імені гетьмана Івана Виговського, активний учасник Революції гідності, ветеран АТО. Похований у рідному селі. Нагороджений медалями «Ветеран війни. Учасник бойових дій» та «Учасник АТО» [29].

11 листопада під час виконання бойового завдання в Донецькій області загинув уродженець міста Кам'янки Северенчук Богдан Михайлович (09.04.1991-11.11. 2022), старший навідник мінометного взводу мінометної батареї, 158-го батальйону, 118-ї окремої бригади територіальної оборони, старший солдат. Похований у рідному місті на Алеї Героїв. Нагороджений орденом «За мужність» III ступеня (посмертно) [28].

15 листопада під час виконання бойового завдання на Донеччині загинув уродженець села Михайлівки Кузьменко Ярослав Олегович (19.06.1991-15.11.2022), старший сапер другого відділу інженерно-саперного взводу. Похований у рідному селі [15].

У листопаді 2022 році помер житель міста Кам'янки Тутаєв Руслан Тамхович (25.04.1970-19.10.2022), уродженець Вінниччини, учасник російсько-української війни 2014-2022 рр. Проходив службу в 14-му окремому мотопіхотному батальйоні «Черкаси» та 110 ОМБ ім. генерала хорунжого Марка Безручка. Похований у селі Юрчисі. Нагороджений орденом «За мужність» III ступеня [25].

1 грудня під містом Бахмутом Донецької області загинув уродженець міста Кам'янки Топчий Микола Сергійович (19.10.1981-01.12.2022), гранатометник, замісник командира 1-го стрілецького відділення, 3-го стрілецького взводу, 3-ї стрілецької роти стрілецького батальйону 66-ї окремої механізованої бригади. Похований на Бортничанському кладовищі міста Києва [10].

28 грудня внаслідок штурмових дій з боку противника на позиції «Сталь» поблизу міста Авдіївки Покровського району Донецької області загинув уродженець міста Кам'янки Гордієнко Ігор Вікторович (15.04.1974-28.12.2022), старший стрілець механізованого відділення другого механізованого взводу першої механізованої роти першого механізованого батальйону, 110 ОМБ ім. генерала хорунжого Марка Безручка в/ч А4007. З 27 березня до дня смерті Ігор Вікторович безвиїзно перебував

на «нулівці» в Авдіївській промзоні. Похований на Центральному кладовищі рідного міста, на Алеї Героїв. За відданість у виконанні конституційного та військового обов'язку, бездоганну службу, ініціативу, особисту дисциплінованість, виконання бойового завдання з захисту територіальної цілісності й недоторканності України та з нагоди відзначення Дня піхоти 06.05.2022 року І. В. Гордієнко нагороджений Подякою 110 ОМБ ім генерала хорунжого Марка Безручка [1].

19 січня 2023 року під час ведення бойових дій в районі н.п. Благодатне Донецької області в результаті танкового обстрілу з боку противника загинув уродженець міста Кам'янки Русіновський Вадим Миколайович (11.11.1969-19.01.2023), навідник другого розвідувального взводу третього аеромобільного батальйону 46-ї окремої аеромобільної бригади в/ч А4350. Похований у селі Ребедайлівці Михайлівської ОТГ. Нагороджений орденом «За мужність» III ступеня та II ступеня (посмертно) [26].

28 січня 2023 року біля н.п. Діброва Луганської області загинув уродженець міста Кам'янки Монзуль Максим Віталійович (17.07.1982-28.01.2023), солдат, стрілець обслуги третього аеромобільного відділення п'ятого аеромобільного взводу першої аеромобільної роти 81-ї окремої аеромобільної бригади ДШВ. За старанність, розумну ініціативу, сумлінне виконання службових обов'язків та з нагоди успішного завершення бойового злагодження 2 аеромобільного батальйону нагороджений грамотою в/ч А2120. Похований у місті Броварах Київської області [4].

Під час виконання бойового завдання 4 лютого 2023 року поблизу населеного пункту Парасковіївка Донецької області загинув уродженець села Герасимівки Луганської області Антонов Віктор Павлович (30.09.1971-04.02.2023), молодший сержант, стрілець стрілецького відділення, стрілецького взводу стрілецької роти стрілецького батальйону 113-ї окремої бригади територіальної оборони. Похований на Алеї Героїв Центрального кладовища міста Кам'янки [20].

У січні 2023 року під час виконання бойового завдання на Донеччині був тяжко поранений уродженець села Телепине Махинько Олександр Артемович (22.04.1977-20.02.2023), сапер інженерно-саперного взводу військової частини ЗСУ. Від отриманих травм 20 лютого 2023 року помер у лікарні міста Ужгорода. Похований у місті Смілі [18].

26 березня 2023 року в результаті попереднього проведеного ворожого мінометного обстрілу поблизу н.п. Оріхово-Василівка Донецької області загинув уродженець міста Сіверськ Донецької області Лисак Олександр Олександрович (17.06.1982-26.03.2023), старший водій 2 мінометного відділення мінометного взводу 2 аеромобільного батальйону, військовослужбовець в/ч 4355, старший солдат. Похований на Алеї Героїв Центрального кладовища міста Кам'янки [16].

30 березня в шпиталі міста Києва від поранень, отриманих при виконанні бойового завдання поблизу н.п. Верхньокам'янське Донецької області, помер уродженець міста Кам'янки Алексєєв Ігор Олександрович (02.04.1969-30.03.2023), молодший сержант, водій відділення управління мінометної батареї. Похований в с.ел Ребедайлівці Михайлівської ОТГ [2].

28 червня під час проходження служби в навчальному центрі міста Золотоноші помер уродженець села Жаботина Пестріков Юрій Анатолійович (19.09.1972-28.06.2022), солдат, старший сержант. Похований у рідному селі [23].

З травня по серпень 2023 року список загиблих поповнився іменами ще десятих Героїв — кам'янчан: Заболотнього Олександра Михайловича, Кривого Анатолія Георгійовича, Денисенка Олександра Олександровича, Тріпадуша Сергія Анатолійовича, Крюки Івана Миколайовича, Журавля Сергія Ігоревича, Покуля Антона Ігоревича, Волкова Сергія Євгеновича, Бойка Вадима Олександровича, Міліціяна Владислава Петровича. Науковими співробітниками Кам'янського ДІКЗ ведеться робота по збору матеріалів, спогадів, особистих речей загиблих.

Виставка «Герої не вмирають» є дієвим засобом для виховання патріотизму жителів територіальних громад та основою патріотичного виховання підростаючого покоління. З часу відкриття її відвідало багато кам'янчан та гостей міста, серед них велика кількість учнів. Виставковий проект лів в основу проведення тематичного заняття «Янголи світла. Світлій пам'яті Героїв-земляків, загиблих в російсько-українській війні», тематичних екскурсій, вечорів пам'яті, щомісячних тематичних виставок «Янголи світла» до річниці загибелі захисників.

Виставка «Герої не вмирають» стала поштовхом для проведення роботи в Кам'янській та Михайлівській територіальних громадах з увіковічення пам'яті про загиблих захисників в новітній російсько-українській війні, а саме відкриття Дощок пам'яті, музейних куточків у навчальних закладах територіальних громад, рубрики «Герої не вмирають» в газеті «Трудова слава», Стіни пам'яті в Сквері Героїв біля історичного музею Кам'янського державного історико-культурного заповідника, пам'ятного знаку 110 ОМБ ім. генерала-хорунжого Марка Безручка, в якій боронили незалежність України та загинули герої-кам'янчани: Бульба Максим, Гордієнко Ігор, Мізерний Василь, Темненко Віктор, чіткого ведення літопису загиблих, перейменування вулиць в пам'ять про Героїв-захисників, облаштування Алеї Героїв на Центральному кладовищі м. Кам'янки.

У нашій пам'яті назавжди залишаться імена Героїв-земляків, які віддали своє життя за незалежність держави, за право на волю і самовизначеність українського народу.

Джерела та література:

1. Матеріали польових досліджень автора (далі — МПДА).
2. МПДА. — Розповідь Алексєєвої Лени Григорівни, 1971 р.н., жителька с. Ребедайлівки Черкаського району Черкаської області
3. МПДА. — Розповідь Берчак Марії Іванівни, 1955 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
4. МПДА. — Розповідь Гиренко Наталя Іванівна, 1978 р.н., жителька м. Бровари Київської області
5. МПДА. — Розповідь Дяченко Людмили Альбертівни, 1963 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
6. МПДА. — Розповідь Загинайко Марії Володимирівни, 1953 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
7. МПДА. — Розповідь Засядько Ольги Дмитрівни, 1960 р.н., жителька с. Юрчихи Черкаського району Черкаської області
8. МПДА. — Розповідь Зірченко Віти Сергіївни, 1980 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
9. МПДА. — Розповідь Клименко Інни Олександрівни, 1974 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
10. МПДА. — Розповідь Ковтун Ольга Сергіївна, 1979 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
11. МПДА. — Розповідь Кондратюк Валентини Володимирівни, 1982 р.н., жителька с. Михайлівки Черкаського району Черкаської області
12. МПДА. — Розповідь Коцуконь Оксани Валеріївни, 1980 р.н., жителька м. Черкаси Черкаського району Черкаської області
13. МПДА. — Розповідь Кошелевої Ольги Миколаївни, 1994 р.н., жителька м. Біла Церква Білоцерківського району Київської області
14. МПДА. — Розповідь Крамаренко Валентини Геннадіївна, 1967 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
15. МПДА. — Розповідь Кузьменко
16. МПДА. — Розповідь Лисака Сергія Олександровича, 1978 р.н., жителя м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
17. МПДА. — Розповідь Лишко Вікторії Вікторівни, 1990 р.н., жителька с. Крюківщина Бучанського району Київської області
18. МПДА. — Розповідь Махинько Лідії Григорівни, жителька с. Телепине Черкаського району Черкаської області
19. МПДА. — Розповідь Мізерної Світлани Анатоліївни, 1988 р.н., жителька с. Ребедайлівки Черкаського району Черкаської області
20. МПДА. — Розповідь Мордвінової Олени Володимирівни, 1977 р.н. жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
21. МПДА. — Розповідь Онопи Оксани Юріївни, 1980 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
22. МПДА. — Розповідь Пастернак Дарини Вячеславівни, 2004 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
23. МПДА. — Розповідь Пестрікової Олени Петрівни, 1974 р.н., жителька с. Жаботина Черкаського району Черкаської області
24. МПДА. — Розповідь Пляченко Галини Василівни, 1991 р.н., жителька с. Михайлівки Черкаського району Черкаської області
25. МПДА. — Розповідь Романової Наталі Григорівни, жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
26. МПДА. — Розповідь Русіновської Ольги Михайлівни, 1982 р.н., жителька с. Ребедайлівки Черкаського району Черкаської області
27. МПДА. — Розповідь Романчі Катерини Петрівни, 1990 р.н., жителька с. Ребедайлівка Черкаського району Черкаської області
28. МПДА. — Розповідь Северенчук Аліни Михайлівни, житель м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
29. МПДА. — Розповідь Семирога Андрія Олександровича, 1998 р.н., жителя м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
30. МПДА. — Розповідь Тарасової Ніни Дем'янівни, 1949 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
31. МПДА. — Розповідь Темненка Ігоря Володимировича, 1978 р.н., жителя м. Києва
32. МПДА. — Розповідь Ціперко Тетяни Леонідівни, 1971р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
33. МПДА. — Розповідь Швагер Ольги Володимирівни, 1983 р.н., жителька м. Кам'янки Черкаського району Черкаської області
34. МПДА. — Розповідь Шевчук Наталії Миколаївни, 1962 р.н., жителька м. Кам'янки с. Тимошівки Черкаського району Черкаської області
35. МПДА. — Розповідь Яковенко Ольги Вікторівни, 1963 р.н., жителька с. Івангород Олександрівського району Кіровоградської області.

Олександр ДЕМ'ЯНЮК

**ВИКОРИСТАННЯ ФІЛАТЕЛІСТИЧНОЇ СЕРІЇ
«НАЦІОНАЛЬНА ВІЙСЬКОВА ТЕХНІКА»
У СТВОРЕННІ МУЗЕЙНО-ТЕМАТИЧНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ
З МІЛІТАРНОЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

Після початку російської широкомасштабної агресії на сході та півночі України в чергове зростає потреба об'єктивного висвітлення військових подій, популяризації знань про героїчне минуле українського народу, здобутки українського війська, поглиблення національної ідентичності. В останні півтора роки Укрпошта та Національний банк України змінили тематичні плани випуску марок і монет відповідно. Левова частка їх присвячена різним аспектам російсько-української війни.

Слід зазначити, що ще від початку антитерористичної операції (АТО) на сході України (розпочалася 14 квітня 2014 року на території Донецької, Луганської областей, Ізюмському району Харківської області) Укрпошта окремі випуски філателістичної продукції присвячувалася військовій тематиці. Так, упродовж 2016-2020 років у рамках тематичної серії «Національна військова техніка» з'явилося сім випусків марок, малих листів (по 8 марок), конвертів першого дня та погашень спеціальним штемпелем «Перший день».

Перша філателістична продукція серії була присвячена тактичній бойовій колісній машині (ТБKM) «Дозор-Б», створеній у Харківському конструкторському бюро машинобудування як багатоцільовий засіб для транспортування особового складу, зброї, військового обладнання тощо. З 2016 року виробництво цих бронеавтомобілів намагалися налагодити на кількох вітчизняних підприємствах. У відкритій пресі найбільше повідомлень про такі спроби на Львівському бронетанковому заводі. Перші десять машин у 2016 році було передано у 95-ту окрему десантно-штурмову бригаду. З 2013 року Польща отримала ліцензію на виготовлення броньованого аналога під назвою «Oncilla». Згодом він експортувався в Україну. Наразі невідомо скільки «Дозорів-Б» та «Oncill» беруть участь в російсько-українській війні.

Наступним у серії став вітчизняний бойовий танк БМ «Оплот», розроблений Харківським конструкторським бюро машинобудування. Загалом, зображений на марках і конвертах танк був докорінною модернізацією танка Т-84У «Оплот». Він призначений для ураження вогнем усіх видів наземних (надводних) і низьколетючих на малих швидкостях повітряних цілей в умовах вогневої протидії супротивника. Виробниками заявлена якісна робота танка в різних кліматичних, метеорологічних і до-рожніх умовах.

У травні 2009 року цей вид бронетехніки був прийнятий на озброєння ЗСУ, а в серпні цього ж року він був продемонстрований під час параду до Дня Незалежності в Києві. За два роки потому «Оплот» взяв участь в Х Міжнародній виставці озброєнь IDEX-2011 в Абу-Дабі. У 2015 році ДП «УкрОборонПром» отримав замовлення від ЗСУ на виготовлення сорока танків «Оплот». Щоправда це замовлення не було виконане. В наступні роки основні зусилля були зосереджені на забезпеченні імпортозаміщення російських комплектуючих танка БМ «Оплот». Сьогодні достеменно невідомо скільки «Оплотів» перебуває в складі ЗСУ, адже дослідний зразок БМ «Оплот 2М» мав бути виготовлений у 2023 році.

Наступними у серії стали марки та конверти «Фрегат «Гетьман Сагайдачний», фрегат проекту 11351 (за класифікацією НАТО — Krivak-III class), бортовий номер F130. Це багатоцільовий корабель Військово-Морських Сил України (ВМС України), одним із головних завдань якого є тривале патрулювання з метою пошуку і знищення підводних човнів противника і охорона кораблів та суден у морі.

Спущений на воду в 1992 році, введений до складу флоту — 2 квітня 1993 року. Відтоді й до березня 1992 року фрегат «Гетьман Сагайдачний» був флагманом ВМС України. На початку російського вторгнення в Україну наприкінці лютого 2022 року корабель перебував на ремонті в порту Миколаєва. Під загрозою захоплення ворогом, який стрімко просувався в бік Миколаєва, 3 березня 2022 року фрегат було частково затоплено.

Перші дві поштові марки серії «Національна військова техніка» № 1492 «Бронетранспортер «Дозор-Б», № 1493 «Танк БМ «Оплот» випущені тиражем 130 тис. кожна, а № 1513 «Фрегат «Гетьман Сагайдачний» — тиражем 122 тис. примірників. Формат марок — 40x28 мм, номінал двох перших марок — 2,40 грн, третьої — 5,40 грн, перфорація гребінчаста — 14:14 ¼ з елементом «овал», кількість марок в аркуші — вісім (2x4), марки — багатоколірні, офсетний друк на крейдяному папері. Поля маркового аркуша художньо оформлені (дизайн — С. Харука та О. Харука; фото — «УкрОборонПром») [1, с. 7; с. 11]. Вихідні дані КПД № 580 «Бронетранспортер «Дозор-Б» (тираж — 3,35 тис. примірників), КПД № 581 «Танк БМ «Оплот» (тираж — 3,35 тис. примірників), КПД № 590 «Фрегат «Гетьман Сагайдачний» (тираж — 2,2 тис. примірників): формат — 114x162 мм, дизайн — О. Харука та С. Харука [1, с. 25;



с. 31]. Виготовлено відповідні ШПД (№№ 654, 655, 668) (спецпогашення відбулися 25.03.2016 року та 02.07.2016 року в Києві).

У 2017 році на продовження серії «Національна військова техніка» відбулося два випуски філателістичної продукції. На першій марці зображено бронетранспортер БТР-4 «Буцефал», повнопривідний восьмиколісний транспортний засіб, розроблений в Харківському конструкторському бюро машинобудування. Повідомили, що БТР-4 призначений для транспортування бійців та вогневої підтримки під час бою. Крім того, вважається, що він має бути базовою машиною при оснащенні спеціальних підрозділів швидкого реагування та морської піхоти. Прототип майбутнього БТР-4 було показано на виставці «Авіасвіт-21» в червні 2006 року в Києві.

В липні 2012 року бронетранспортер був прийнятий на озброєння ЗСУ.

Під час широкомасштабного вторгнення росіян в Україну БТР-4 різних модифікацій вже встиг відзначитися на полі бою. Зокрема в лютому 2022 року бійці 92-ї окремої механізованої бригади успішно використовували їх для знищення колони росгвардії; навесні 2022 року бійці окремого загону спеціального призначення НГУ «Азов» використовували українські бронетранспортери у вуличних боях з агресором.

На другій марці 2017 року зображено український транспортний літак з турбореактивними двигунами Ан-178, який розробили конструктори ДП «Антонов» на базі пасажирського літака Ан-158 у 2010 році. Він покликаний замінити транспорт-

ники попередніх моделей — Ан-12, Ан-26, Ан-32. Цей середній транспортний літак має вантажопідйомність 15-18 т, швидкість 825 км/год й дальність польоту — 5,5 тис. км. Перший свій політ Ан-178 здійснив 7 травня 2015 року. Серед функцій: перевезення військ з бойовою технікою, викидання десанту, транспортних засобів, участь в гуманітарних та евакуаційних місіях тощо. Перший Ан-178 мав увійти до складу ЗСУ в першій половині 2023 року й надалі кожні три місяці. На жаль, війна ці графіки зламала.

Поштові випуски 2017 року серії «Національна військова техніка» № 1580 «Бронетранспортер БТР-4», № 1581 «Ан-178» випущені тиражем 140 тис. примірників кожна [2, с. 18-19]. Вихідні дані КПД № 626 «Бронетранспортер БТР-4» (тираж — 3 тис. примірників), КПД № 627 «Ан-178» (тираж — 2,7 тис. примірників) [2, с. 42]. Виготовлено відповідні ШПД (№№ 711, 712) (спецпогашення відбулися 11.08.2017 року в Києві). Усі інші технічні характеристики співпадають з попередніми випусками.

У 2020 році Укрпошта випустила ще дві марки й два конверти першого дня з цієї серії. На перший — бронетранспортер БТР-4МВ1, розроблений фахівцями Харківського конструкторського бюро ім. Морозова. Цей БТР з'явився після опрацювання даних про використання його попередника БТР-4МВ в антитерористичній операції у 2014-2015 роках. Головне нововведення — новий броньований корпус, виготовлений методом модульного бронювання. Бойова машина отримала новий оптико-електронний приціл із тепловізором, здатним виявляти цілі на відстані близько до 5 км. Призначення БТР, натомість, не змінилося. Вперше дослідний зразок з'явився на виставці «Зброя та безпека 2017» в Києві, згодом на оборонній виставці «IDEX 2021» в Абу-Дабі (ОАЕ). Після широкомасштабного російського вторгнення в Україну БТР-4МВ1 помічали на різних відтинках фронту, здебільшого на Харківському та Куп'янському.

На сьомій, й на сьогодні останній марці серії, зображено БМ-21УМ «Берест», вітчизняну реактивну систему залпового вогню 122 мм калібру. Вона створена на базі пускової установки БМ-21 «Град» і ван-



тажного колісного шасі КраЗ-54001НЕ. Відмінність полягає у кількості реактивних снарядів в пусковій установці — 50 проти 40 у «Града» та розташуванні в кабіні всього розрахунку при переміщенні машини. Вперше була показана на виставці «Зброя та безпека 2018» в Києві. За повідомленням розробників БМ-21УМ «Берест» отримав можливість інтегруватися в систему обміну інформацією на полі бою, а екіпаж системи отримуватиме координати ворога в режимі реального часу, тощо.

Поштові випуски 2020 року серії «Національна військова техніка» № 1860 «Бронетранспортер БТР-4МВ1», № 1861 «Система БМ-21УМ «Берест» випущені тиражем 130 тис. примірників кожна [3, с. 19]. Вихідні дані КПД № 747 «Бронетранспортер БТР-4МВ1» (тираж — 2 тис. примірників), КПД № 748 «Система БМ-21УМ «Берест» (тираж — 2 тис. примірників) [3, с. 47-48]. Виготовлено відповідні ШПД (№№ 845, 846) (спецпогашення відбулися 09.10.2020 року в Києві). Усі інші технічні характеристики співпадають з попередніми випусками.

Таким чином, вважаємо, що використання в музейній експозиції філателістичної продукції Укрпошти із серії «Національна військова техніка» може вдало підкреслювати військовий потенціал України, демонструвати досягнення вітчизняного ДП «УкрОборонПром». Загалом, станом на 2023 рік у рамках цієї серії було випущено сім марок, конвертів першого дня, малих листів, виготовлено сім штемпелів першого дня.

Джерела та література:

1. Каталог знаків поштової оплати України. 2016. Київ: Вид-во «Укрпошта», 2016. 64 с.
2. Каталог знаків поштової оплати України. 2017. Київ: Вид-во «Укрпошта», 2017. 72 с.
3. Каталог знаків поштової оплати та філателістичної продукції України. 2020. Київ: Вид-во «Укрпошта», 2020. 84 с.

Валентина ДОБРОЧИНСЬКА

**(НЕ)ВІДОМИЙ КАРЛО КОСТИРКО (1888 —?):
МИТЕЦЬ, ПЕДАГОГ, УПОРЯДНИК ЕКСПОЗИЦІЙ
РІВНЕНСЬКОГО МІСЬКОГО МУЗЕЮ У ПЕРІОД НАЦИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ**



*Карло Костирко (Енциклопедія сучасної України.
URL : <https://esu.com.ua/article-4032>)*

Галицький культурний діяч Карло Костирко незнаний для широкого загалу волинян. Життя митця у Галичині фрагментарно відбито в енциклопедичній публікації відомого дрогобицького краєзнавця Р. Пастуха, де зазначено, що його сліди загубилися в 1930-х роках і подальша доля невідома [5]. Насправді ж незвичне для волинської інтелігенції міжвоєнного періоду ім'я — Карло і його діяльність у Рівненському міському музеї у період нацистської окупації викликали багато років поспіль пізнавальний інтерес. І ось нарешті багаторічні наукові пошуки увінчалися успіхом — зібрані документальні архівні джерела та матеріали Р. Пастуха доповнили біографічні відомості про К. Костирку та дали змогу виявити окремі неточності в опублікованих статтях.

У міжвоєнний період з Галичини до Рівного через різні причини прибуло декілька знакових постатей, серед яких був і корінний львів'янин Карло Костирко. Достеменно невідомо, що його спонукало змінити місце проживання і чому саме Рівне стало прихистком для родини Костирки?

На підставі виявлених нових джерел спробуємо реконструювати життєпис К. Костирки. Народився

він 4 листопада 1888 р. у Львові в українській греко-католицькій родині Антона та Олени (дівоче прізвище — Зегер) Костирків [2, арк. 24]. Талановитого 16-річного сина батьки відправили на навчання до приватної живописної школи Батовського. Це була одна з найвідоміших і найстаріших шкіл Львова з викладання рисунку та пейзажу, що діяла впродовж 1894-1914 рр. й розміщувалася на вулиці Св. Софії. Школу заснували три випускники мюнхенської Академії мистецтв — Станіслав Батовський, Роман Братковський та Станіслав Островський. Саме тут упродовж 1904-1905 рр. К. Костирко опанував техніку живопису, а задля вдосконалення фахової майстерності вступив до Академії мистецтв у Кракові. Оскільки ідею створення національної академії мистецтв у Львові на практиці не реалізували, тому українці впродовж першого десятиліття ХХ ст. фахову художньо-промислову освіту здобували у Вищій промисловій школі, де готували ремісників і майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, або як альтернативу обирали приватні школи образотворчого мистецтва [6, с. 230].

У Краківській академії мистецтв К. Костирко навчався упродовж 1906-1910 рр., принаймні відомо, що був учнем майстерні Йосифа Унежинського, а в 1909-1910 рр. — професора і ректора закладу — Войцеха Вайса [2, арк. 22]. Після закінчення навчання він займався самостійною мистецькою працею. Від 1911 р. як військовозобов'язаний громадянин Австро-Угорщини проходив службу в резерві її збройних сил. Творчі плани художника перервала Перша світова війна 1914 р., під час якої він потрапив у російський полон і до 1920 р. перебував у місті Орську Оренбурзької губернії [2, арк. 24 а].

З Росії К. Костирко повернувся до Галичини, у Стрий, і від 1920/21 н.р. розпочав педагогічну працю: спершу як учитель рисунку на жіночих курсах, а вже з наступного 1921/22 н.р. й до 1930/31 н.р. працював в українській приватній жіночій семінарії. Викладав у класах, де рисунок був обов'язковим предметом. Згідно з польським законодавством у червні 1929 р. К. Костирко підтвердив свій професійний фах й отримав диплом вчителя середніх шкіл і вчительських семінарій. Упродовж 1931-1933 рр. працював у приватній ткацькій школі [2, арк. 4, 8-9, 22].

Утім, у Стрию К. Костирко не лише викладав у різних навчальних закладах, а й створював декорації до вистав Стрийського театру ім. М. Старицького [5], написав низку картин — натюрмортів, пейзажів, народних типів. Ці полотна виконані в різних

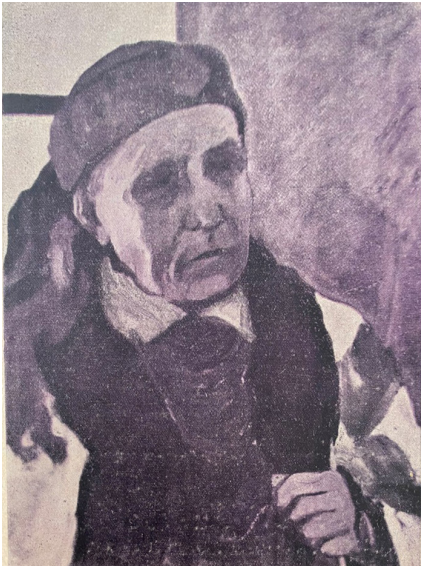


Рис. 1. Бабуся



Рис. 2. З бойківських типів

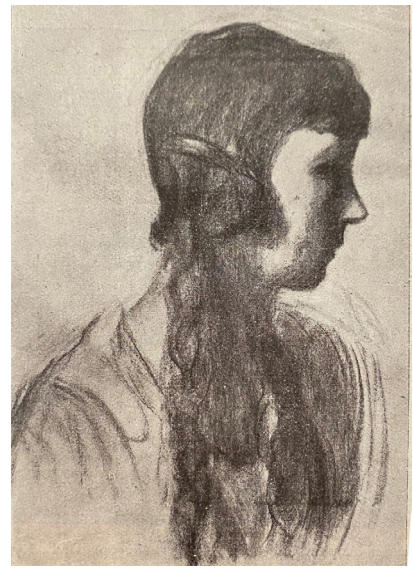


Рис. 3. Головка

техніках — олією, аквареллю, вугіллям і олівцем [8, с. 5]. Відомі його твори, написані в 1920-1930-х рр.: «Селянка», «Селянин у капелюсі», «Старий селянин», «Селянин (Гураль)», «Бабуся» [5], «Мертва натура», «З бойківських типів», «Головка». Окремі з них друкувалися 1927 р. в ілюстрованому львівському журналі «Світ» (рис. 1-6).

У 1920-ті рр. К. Костирко долучився до роботи Гуртка діячів українського мистецтва у Львові, котрий створили емігранти з радянської України, на чолі з відомим українським політичним і культурним діячем, міністром освіти періоду Директорії, художником Петром Холодним. К. Костирко виставляє свої картини на виставках у Львові [3, с. 6] та Стрию, котрі проходять із великим успіхом і вносять «певний мистецький фермент» в українське життя [8, с. 5]. Про появу нового митця писали галицькі газети та часописи. Високу мистецьку оцінку художнику К. Костирку дав П. Холодний, зазначивши, що «...роботи його відзначаються ясним, чистим тоном, простотою стилю, правдивістю і щирістю. Деякі його праці закупив Національний музей, який не зміг не оцінити їх належної вартості» [7, с. 5-6].

Несподівана зміна життєвої стратегії у 1933 р. привела К. Костирка в Рівне. Тут він влаштувався учителем рисунку в українській приватній початковій школі імені гетьмана Івана Мазепи, директором якої був Іван Сав'юк, також галичанин. Чи зміг він приїхати у нове місто без попередньої згоди щодо працевлаштування й облаштування родинного побуту? Припускаємо можливість знайомства й контактів К. Костирка з І. Сав'юком, адже вони проходили службу в австро-угорській армії, згодом побували в російському полоні, щоправда, в різних містах. У цій школі К. Костирко викладав до 1935 р., а в 1937/38 н.р. — у ремісничій школі [2, арк. 10-11]. Сім'я К. Костирка — дружина та двоє дітей — про-

живали на вулиці Я. Каспровича, 6 (польська назва, у 1941 р. змінена на М. Костомарова). З анкетних даних відомо, що він вільно володів декількома мовами — німецькою та «усіма слов'янськими» [2, арк. 24].

У радянський період 1939-1941 рр. К. Костирко працював у реорганізованому шкільництві Рівного, про що свідчить його членство у професійному союзі працівників початкових і середніх шкіл УРСР [2, арк. 12].

Нацистську окупацію 1941 р. родина К. Костирка зустріла в Рівному. Створена влітку українська міська управа на чолі з Полікарпом Бульбою, підтримала ініціативу Ю. Шумовського щодо відкриття міського музею в Рівному. В серпні затвердили штат працівників закладу, в якому посаду директора до початку грудня 1941 р. обіймав К. Костирко [4, с. 173]. До 4 грудня 1941 р. за розпорядженням Рівненської міської управи була проведена інвентаризація у всіх відділах — мистецькому, геологічному, археологічному та етнографічному, а інвентарні списки направили на адресу управи. У перші місяці підготовчого періоду організації музею важливу роль у збереженні історичної пам'яті відіграв саме К. Костирко, котрий брав участь у створенні музейних експозицій, адже художньо-естетичний погляд митця сприяв у підборі предметів для впорядкування музейних колекцій. Підготовчий період у музеї розтягнувся більше ніж на рік, зрештою для відвідувачів музею відкрився 4 листопада 1942 р. [4, с. 169].

Звільнившись із посади директора, К. Костирко 20 грудня 1941 р. надав документи секретареві міського шкільного відділу Д. Литвиненку для працевлаштування. Учителював він в одній із п'яти професійних шкіл — «фаховій нижчій школі» з відділами: білизнярським, кравецьким, килимарським, трикотарським і вишивки, де викладав мистецтво

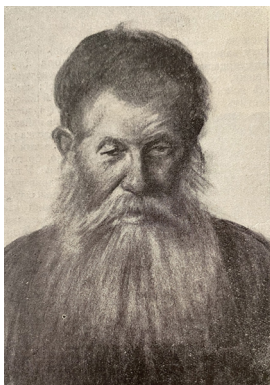


Рис. 4. Студія

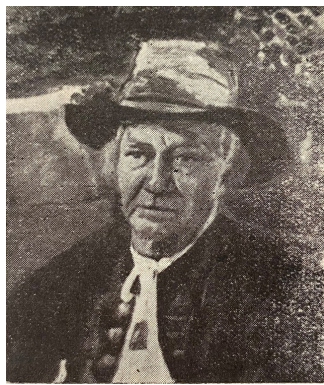


Рис. 5. Студія



Рис. 6. Мертва натура

і килимарство. Цікаво, що директоркою закладу була Олександра Йосипівна Костирко, ймовірно, дружина Карла Антоновича. Про неї відомо небагато, а саме те, що була українкою, мала незакінчену середню освіту й навчала учнів вишивки. Під її керівництвом працювало 6 учителів і здобували фахову освіту 84 учні (23 хлопці і 61 дівчина) [1, арк. 396].

Отже, привернута увага до багатогранної діяльності галицького художника й педагога Карла Костирки в історії Рівного проливає світло на його біографію і волинський період життя. Утім, невідомою сторінкою залишається життєпис митця в наступні роки, проте сподіваємося на його повне відтворення.

Джерела та література:

1. Держархів Рівненської обл. Ф. Р-33. Оп. 2. Спр. 3 (к-сть арк. не зазначена).
2. Держархів Рівненської обл. Ф. Р-33. Оп. 2. Спр. 5. 26 арк.
3. Д-р О. Мистецька виставка у Львові. *Світ (Львів)*. 1927. Ч. 1. С. 5-7.
4. Луц В., Леонова Л. Рівненський обласний краєзнавчий музей в період Другої світової війни (1941-1944). (За документами Державного архіву Рівненської області). *Наукові записки РОКМ*. Вип. XVI. Рівне, 2018. С. 169-186.
5. Пастух Р. І. Костирко Карло Антонович. Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-4032>
6. Пінчевська Б. Роль Краківської школи образотворчого мистецтва та Краківської Академії мистецтв у формуванні художньої освіти в контексті становлення та розвитку єврейського мистецтва в Східній Галичині та Україні в період 1900-1939 рр. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2012. Вип. 8. С. 224-245. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2012_8_22
7. Холодний П. К. Костирко. *Світ (Львів)*. 1927. Липень. Ч. 13-14. С. 5-6.
8. Z wystawy obrazow Karola Kostyrki. *Echo Karpackie (Stryj-Lwów)*. 1926. № 3. S. 5.

Павло ДУБІНЕЦЬ

МУЗЕЙНА СПРАВА В УСТАНОВАХ ПРИРОДНО-ЗАПОВІДНОГО ФОНДУ

Природне довкілля України неймовірно привабливе й неповторне. Кожен куточок нашої країни по-особливому цінний не лише у плані естетичного споглядання, а й з огляду на наявні екосистеми та біорізноманіття. Переконатись у цьому просто: достатньо вибратися з дому у ліс, гори або до водойм, а краще — відвідати національні природні парки. Їх в Україні нараховується більш як півсотні. Разом із заповідниками, заказниками, ландшафтними парками, заповідними урочищами й пам'ятками природи вони утворюють природно-заповідний фонд України. Це ділянки суші і водного простору, природні комплекси та об'єкти, які мають особливу природоохоронну, наукову, естетичну, рекреаційну та іншу цінність і виділені з метою збереження природної різноманітності ландшафтів, генофонду тваринного і рослинного світу, підтримання загального екологічного балансу та забезпечення фонового моніторингу навколишнього природного середовища. Розташовані у різних кліматичних умовах, ці унікальні екосистеми утворюють привабливу мережу для рекреаційного відпочинку й туристичних подорожей.

Характерною особливістю організації еколого-освітньої роботи, екскурсійної діяльності національними природними парками є облаштування у них музеїв природи, виставкових історично-природничих зал, оглядових майданчиків. Світова практика свідчить, що природні музеї не лише забезпечують охорону природних екосистем, але й сприяють збереженню пам'яток матеріальної та духовної спадщини, та займаються науково-дослідною й освітньою діяльністю. Прикладом цього є Американський музей природознавства, який був створений в середині XIX століття, і розташований на острові Мангеттен у місті Нью-Йорку. У його музейній колекції зосереджено понад 34 мільйони екземплярів флори і фауни, мінералів, скам'янілостей, метеоритів та решток правданих тварин і людей. Виставкові зали музею розміщені у 26 пов'язаних між собою будівлях і займають площу у 190 000 м². Науковий штат цього музею налічує понад 200 працівників, і щороку музей спонсорує понад 120 спеціальних польових експедицій по усьому світі. За рік відвідує музей майже п'ять мільйонів людей. Це колосальні досягнення одного з найбільших музеїв світу, спрямовані на вивчення і наукове використання природних ресурсів планети [1]. Є й інші природничі музеї при національних парках, заповідниках та інших установах, приналежних до природно-заповідного фонду, в тому числі і у нас, в Україні.

Одним із таких національних природних парків, де діє природничий музей, є Галицький національ-

ний природний парк, розташований в Івано-Франківській області. Варто нагадати, що національні природні парки у світі і в Україні утворені з метою збереження, відтворення, раціонального використання природних комплексів та об'єктів, в тому числі й об'єктів історико-культурної спадщини. Галицький національний природний парк має майже двадцятирічну історію своєї діяльності і є правонаступником Галицького регіонального ландшафтного парку, який бере свої витоки від державної комплексної пам'ятки природи «Косова Гора» в Галицькому районі області. Така спадкова діяльність природоохоронного об'єкта сягає середини тридцятих років минулого століття й наклала вагомий відбиток та досвід у справі збереження природного середовища. Одним із опорних пунктів у діяльності нацпарку є Музей природи. Розташований він в головній садибі Галицького НПП. На сьогодні експозиція музею представлена у трьох залах загальною площею 84 м².

Перша зала присвячена степовій зоні, що знаходиться на сході Івано-Франківської області і є рідкісною екосистемою для цього краю. У цій залі виставлені опудала степових птахів і ссавців, фотографії та гербарії степових рослин, а також розміщені палеонтологічна й мінеральна колекції. В другій залі знаходиться ентомологічна галерея, що має чотири великі вітрини із комахами, різноманітними барвистими метеликами та величезною колекцією жуків. І, нарешті, у третій залі представлено водно-болотну екосистему. У ній зібрано флору і фауну річки Дністер, водосховищ, стариць і рибозводних ставків. Тут є велика кількість опудал водно-болотних птахів, їх гнізда із кладками яєць. Родзинкою музею є три відтворені діорами лісових екосистем. Відвідувачі музею мають можливість не



Екологічний брейн-ринг «Калейдоскоп природи» на базі Мутвицького музею вишивки та ткацтва Полісся



Директор Нобельського НПП та провідний фахівець з екологічної освіти із зубом мамонта



Зуб мамонта, знайдений на території Нобельського НПП у 2020 році

тільки побачити природне багатство краю, але й усвідомити необхідність берегти природу, ощадливо використовувати її резерви [2]. Даний музей може бути наглядним прикладом для створення подібних в інших природних парках.

Одним із наймолодших національних природних парків України є Нобельський НПП, створений Указом Президента України від 11 квітня 2019 року, розташований у північно-західній частині Рівненської області, в межах Зарічненської та Локницької територіальних громад Вараського району. Свою назву парк отримав від найбільшого озера Рівненської області — Нобель, яке разом із однойменним древнім селом є його головною туристичною локацією. Водно-болотна місцевість навколо озера входить до Смарагдової мережі, а унікальні угіддя в заплавах річок Прип'ять і Стохід оберігаються Рамсарською конвенцією. Цю місцевість ще називають «легеня-

ми Європи», тут знаходиться гігантський лабіринт боліт, річок і струмків [4].

Різноманіття природних комплексів представлене наявністю прадавніх лісів, піщаних дюн льодовикового походження та великої кількості озер і річок. Разом з тим історико-культурне надбання території Нобельського НПП є не менш важливим елементом для охорони і збереження у сфері діяльності установи. До нього відносять об'єкти археологічної спадщини періоду кам'яної доби, давнє городище у селі Нобель, сакральні пам'ятки архітектури та військові об'єкти часів Першої світової війни, а також автохтонні села із збереженою віковою традицією народного побуту. Крім цього, на території Парку збережена і нематеріальна культурно-духовна спадщина. В місцевих селах можна зустріти народних музик, співаків і співачок. Не менший інтерес викликає народна поліська кухня, з притаманними лише цьому регіону Полісся стравами. Старше покоління ще зберігає традиції давніх ремесел, промислів. Одним із таких є бортництво. Колоди-вулики, розставлені по дібровах і гаях, разом із прадавніми деревами формують непересічні пейзажі. В селах ще пам'ятають, як плести з кори дерев постолі, вичиняти шкіру і ткати домашнє полотно.

Уся ця історико-культурна спадщина в сукупності із природним біорізноманіттям дає комплексну, придатну для повноцінної еколого-освітньої й науково-дослідницької роботи, базу. Це один із векторів діяльності відділу еколого-освітньої роботи та рекреації Нобельського НПП, працівники якого проводять екскурсії, туристичні походи з відвідувачами Парку, вивчають та досліджують природні та історико-культурні об'єкти, проводять інформаційно-просвітницьку роботу з місцевим населенням.

На території Парку діє кілька пришкільних музеїв місцевого значення в освітніх закладах сіл Нобель, Морочно, Мутвиця. У них зібрано колекції етнографічного, історичного та народознавчого спрямування. Адміністрацією Нобельського НПП укладено договори про співпрацю з усіма закладами освіти, при яких діють музеї. Під час проведення екскурсій, за запитом туристів, працівники Парку здійснюють екскурсії до цих місць.

В освітньому плані, на базах шкільних музеїв фахівцями відділу еколого-освітньої роботи та рекреації проводяться тематичні заходи, природознавчі вікторини, брейн-ринги, пізнавальні ігри, інтелектуально-розважальні змагання, покази документальних та наукових фільмів. Адміністрацією Нобельського НПП також укладено угоду про співпрацю із комунальним закладом «Краєзнавчий музей» Зарічненської ОТГ, згідно з яким сторони зобов'язуються: 1) взаємно забезпечувати та сприяти в організації експедицій та екскурсій територією Нобельського НПП; 2) організовувати та проводити екологічні та краєзнавчі табори, практики, екскурсії, зібрання юних екологів, краєзнавців істориків;



Ілюстрація фасаду проектного історично-природничого музею

3) надавати практичні та методичні консультації в галузі природничих наук та з питань збереження історико-культурної спадщини; 4) напрацьовувати плани заходів по збереженню історико-культурної спадщини; 5) організовувати спільні експедиції з метою збору геоботанічного матеріалу на території Нобельського національного природного парку в межах погоджених лімітів [5].

Наявність профільного, історичного, краєзнавчого або природничого музею на території національного парку сприяє розвитку науково-дослідницькому та освітньому напрямку діяльності, підвищує туристичну привабливість та імідж установи. У 2022 році була розроблена концепція розвитку Нобельського національного природного парку на 2023-2027 рр., яка передбачає створення власного історично-природничого музею. Робота в цьому напрямку триває з перших днів повноцінного функціонування національного парку. Такі перешкоди, як пандемія корона вірусної хвороби та війна у країні, наклали свій відбиток, але робота триває. Вже зібрано частину ентомологічної колекції комах, гербарію, науково-дослідним відділом проводиться фіксація та описи видів флори і фауни, батометричні, гідрохімічні і геохімічні дослідження водойм, які в майбутньому будуть використані в інформаційному супроводі музею. Ведеться робота по наповненню історичними артефактами, проводиться збір експонатів для колекції народознавчого, етнографічного характеру, серед чого маємо: давній поліський одяг, посуд, знаряддя для рукоділля, речі хатнього вжитку, старі фотографії. У ході польових досліджень здійснюється пошук мінералів, скам'янілостей, решток тварин. Найбільшою знахідкою на території Нобельського НПП є зуб мамонта, віднайдений у заплаві річки Гнила Прип'ять восени 2020 року. Відповідно до експертного висновку про систематичну приналежність



Ілюстрація інтер'єру проектного історично-природничого музею

зуба хоботного, зробленого науковцями кафедри фізичної географії, геоморфології та палеогеографії Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича було встановлено, що це верхній лівий моляр, який належав молодій особині мамонта, яка жила на території Східної Європи приблизно 55-27 тис. років тому [6].

Згідно концепції розвитку Нобельського національного природного парку на 2023-2027 рр. будівництво історично-природничого музею заплановане в селі Нобель, багатому на історичну спадщину населеному пункті краю. Приміщення музею матиме дві виставкові зали з експозиційними вітринами, інформаційними таблицями та звуковим інформаційним супроводом. Відповідно до розробленого проекту, площа музею становитиме 130 м². Передбачено, що музей відповідатиме критеріям безбар'єрного простору, буде доступним усім категоріям населення [3].

Музейна справа має важливе значення для кожного покоління. Наш час не є винятком. Людям

притаманно цікавитись своєю історією, відшукувати сліди минулого, дізнаватись та розкривати найбільші таємниці, що їх береже час. Музей природи в установі природно-заповідного фонду, в поєднанні з музеєм історії, народознавства, етнографії є важливим елементом вивчення минувшини свого краю та фіксації сьогодення в усіх глибинах існування. Співпраця природоохоронного закладу з науково-просвітницькими центрами, взаємодія,

обопільна праця над вивченням історичної спадщини та її популяризація, виражений науковий підхід та пропагування любові до навколишнього оточуючого людство світу несе лише користь суспільству. Усе це запроваджується і здійснюється в одній із наймолодших установ природно-заповідного фонду — Нобельському національному природному парку, який розташований на віддалених північних теренах Рівненщини.

Джерела та література:

1. Американський музей природознавства. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0.
2. Галицький національний природний парк. URL: <https://www.halychpark.if.ua/?m0prtm=16>.
3. Концепція розвитку Нобельського національного природного парку на 2023-2027. Нобель, 2022. 7 с.
4. Микитин Т. М. Науково-технічний звіт з виконання природоохоронного заходу «Розробка наукового еколого-економічного обґрунтування проекту створення національного природного парку «Нобельський» / Вищий навчальний заклад «Надслучанський інститут». Березне – Рівне, 2010. 126 с.
5. Положення про Нобельський національний природний парк: Наказ Міністерства захисту довкілля та природних ресурсів України від 31.08.2020 № 94 (у редакції наказу Міндовкілля від 25.11.2021 № 776). 17 с.
6. Улітко І. Знайшли зуб мамонта, вік якого — десятки тисяч років. *Газета «Полісся»*. 2020. № 45. С. 9.

Людмила КАЗНАЧЕЄВА

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЕМОЦІЙНО-ОБРАЗНІЙ ПОБУДОВІ ЕКСПОЗИЦІЇ

Сучасний музей переживає часи трансформації — переосмислення його ролі в сучасному суспільстві [4, с. 12]. Інтерес до експозицій, збільшення аудиторії музею — одні із важливих завдань сучасних музеїв — можуть досягатися, серед іншого, й за рахунок розширення використовуваних художньо-емоційних засобів. Проектування експозиційного середовища має складатися «з органічного синтезу засобів, залучених зі сфери різних видів мистецтва — архітектури, сценографії, драматургії, образотворчого станкового і прикладного мистецтва, дизайну» та ін. [5, с. 15]. А одним із способів підвищити емоційність сприйняття інформації є образність, яка може досягатися використанням аудіо, відеозразків, світлових, тактильних та інших каналів впливу на відвідувача. Адже музейний образ створюється комплексно, з використанням об'єктивних та суб'єктивних факторів.

Висвітлюючи тему місця музичного мистецтва в емоційно-образній побудові експозиції, в сучасному музеї варто окреслити кілька основних аспектів вивчення цього питання. Найперше — це трансформація музейного простору, необхідність переосмислення ролі та місця музеїв у сучасному соціокультурному просторі. А це, у свою чергу, вимагатиме нових підходів, пошуку інновацій у музейній діяльності, нових музейних практик, серед яких театралізація

музейного простору, диджиталізація, інтерактивність, мультимедійні проекти, використання різноманітних аудіовізуальних засобів з метою впливу на сприйняття глядачем експозицій, залучення усіх органів чуття та ін. Сьогодні яскраво проявляється тенденція нового погляду на функціонування музеїв, які водночас є сховищем старовини, унікальних артефактів, витворів мистецтва, науковою лабораторією, освітнім майданчиком, місцем, де експозицію можна побачити, почути, відчути, спробувати.

Важливим у цьому контексті є використання наукових розробок та прикладних практик використання механізмів впливу мистецтва на людину — її формування, розвиток, поведінку. Важливим також є фактор розширення простору його дії, нових форм функціонування. Під впливом музичного мистецтва у емоційно-образній побудові експозиції мається на увазі її здатність змінювати фізичний та психічний стан відвідувачів. Представники багатьох наук намагаються виявити фактори, які детермінують максимально ефективну взаємодію музики та людини, зрозуміти механізми музичного впливу. В наукових джерелах велика увага приділяється вивченню впливу музики на фізіологічні функції, психологічний стан і діяльність людини [1, с. 32-41].

Ще одним важливим аспектом є використання Інтернет-технологій та технічних засобів, що утво-

рили нові форми спілкування та взаємодії людини з мистецтвом, зокрема й музикою — спеціальні програми, додатки, подкасти та ін. Такі широкі технічні можливості сприйняття музики носять масовий характер споживання музичного продукту. У цьому контексті важливими є теоретичні та практичні розробки у царині музичної психології, які активно використовуються у культурних практиках, у тому числі й у музейному просторі.

У залежності від мети, яку ставить перед собою куратор виставки чи експозиції, музичні зразки можуть знижувати рівень тривожності, посилювати асоціативність, інтенсивність переживання та ін., адже музика стимулює різні ділянки мозку, регулює емоції. При цьому, вважається, що жанри класичної та сучасної музики відрізняються за спрямуванням музичного впливу: якщо класична музика більше задресовується до емоційної сфери, то сучасна музика стимулює рухову активність, функціональний стан слухача чи глядача.

Провідні музеї світу та України використовують аудіальні можливості музичного мистецтва поруч із максимальним залученням усіх органів чуттів для

повного ефекту присутності глядача та впливу на відвідувача. Приміром, у Мистецькому Арсеналі упродовж 2013-2021 років проводився фестиваль Next Sound, де його учасники експериментували із звуковою творчістю, музичним мистецтвом [3].

У Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, що у Львові, в рамках концепції «Інтерактивний, сучасний, динамічний музей» у 2019 році було представлено цікавий експозиційний проект «Музика, що оживає...». У стаціонарну експозицію, присвячену музичним інструментам, музейники ввели інтерактивний елемент з аудіо-візуальною синхронізацією музичних зразків XVII-XX століть [2]. Такий музейний досвід допомагав досягненню основної мети — впливати на відвідувача на емоційно-образному рівні.

Отже, використання зразків музичного мистецтва є важливим елементом емоційно-образної побудови музейної експозиції. Об'єктивні властивості музики створюють загальні передумови для зміни психічного стану та емоційного самопочуття відвідувачів.

Джерела та література:

1. Драганчук В. М. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво». Передм. Л. Кияновської. Луцьк: Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016.
2. В музеї етнографії та художнього промислу «оживає музика». URL: <https://photo-lviv.in.ua/v-muzeji-etnografiyi-ta-hudozhnogo-promislu-ozhila-muzika/>
3. Музична програма від фестивалю NEXT SOUND. URL: <https://artarsenal.in.ua/arsenal-project-type/kuratorski-proekty/>
4. Пантелейчук І. Трансформація музею як соціокультурного інституту (XX – початок XXI століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кан. іст. наук: 17.00.01. Київ, 2006.
5. Яковець І. О. Сучасний художній музей як мистецький патерн: сутність, функціонування, розвиток: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мист-ва: 26.00.01. Київ, 2018.

Дмитро КЕПІН

ПРИРОДНИЧЕ ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО ЯК НАУКА

Зародження пам'яткознавства як науки у Європі припадає на добу Просвітництва і пов'язане з діяльністю засновника наук археології та мистецтвознавства Й.-Й. Вінкельмана (Johann Joachim Winckelmann) (1717-1768). У фундаментальній монографії «Geschichte der Kunst des Altertums» («Історія мистецтва старожитності») (Дрезден, 1764) учений розглянув категорію «пам'ятка» як соціокультурний феномен у значенні монументу та твору живопису. Одним з перших дослідників, який розпочав розробку термінології цієї дисципліни у контексті збереження археологічної спадщини, був чеський археолог, один із засновників археологічного відділу Національного музею у Празі професор Ян Еразім Воцел (Jan Erazim Wocel) (1803-1871). У структурі гуманітарного знання він фактично виокремив археологічне пам'яткознавство зі своїм об'єктом, предметом, методами та завданнями дослідження, вказав на відмінності у структурі природничих та археологічних музейних зібрань [16; 17].

В Україні обґрунтування пам'яткознавства як науки зі своїм об'єктом та предметом дослідження припадає на 1980-1990-і рр. Проте, у більшості праць пам'яткознавство розглядається у контексті вивчення та збереження історико-культурної спадщини [3; 5; 10; 11; 7; 2].

Мета статті — розглянути специфіку пам'яткознавства у контексті збереження об'єктів природної спадщини.

На думку чеського музеолога Й. Бенеша та німецького — К. Шрайнера, вивченням об'єктів культурної та природної спадщини з метою їхнього збереження *in situ* повинна займатись спеціальна наукова дисципліна — пам'яткознавство, у той час як рухомі пам'ятки є предметом вивчення музеології, книгознавства та архівознавства [12; 13].

Із другої половини ХХ ст. у природничому пам'яткознавстві розвиваються наукові концепції організації природоохоронних територій, що передбачає створення різних заповідників. У цьому відношенні важливим є розробка категоріального

апарату природничого пам'яткознавства, запропонованого геологом та музеологом А. Маран-Стеванович (Музей природничої історії, Белград, Республіка Сербія). Вона вважає, що саме організація природничих заповідників, таких як «геопарки» зі збереженням фосилій *in situ*, і є завданням цієї науки. Натомість зразки природи *ex situ* повинні зберігатись як колекції у традиційних музеях. Це прерогатива природничої музеології. Дослідниця запропонувала для природничого пам'яткознавства використовувати такі поняття як «георізноманіття» (англ. «geodiversity») та «біорізноманіття» (англ. «biodiversity»). Обґрунтовує виокремлення палеонтологічного пам'яткознавства [14; 15]. Під пам'яткою природи дослідники розуміють природний об'єкт, який має видатне наукове, культурне, історичне або естетичне значення і має статус заповідника чи заповідного режиму. Поділяються вони на типи: комплексні, ботанічні, зоологічні, гідрологічні, геологічні. Кожний з типів поділяється далі на підтипи [9]. Одним із завдань різних за формою природничих заповідників, таких як «ландшафтний заказник», «національний парк» тощо є збереження рідкісних видів тварин і рослин і заповідання природно-територіальних комплексів [4].

У наукознавстві тривають дискусії щодо класифікації наук. Більшість дослідників поділять науки на три групи: природничі, технічні та суспільні [8]. Відбувається процес інтеграції, що породжує нові науки. Зокрема, це стосується таких наук як історичне ландшафтознавство та палеоекологія [6; 1].

Все це дозволяє ставити питання про доцільність виокремлення природничого пам'яткознавства — науки міждисциплінарного характеру, що займається історією дослідження, збереженням та експонуванням гео- та біорізноманіття в умовах природного ландшафту (рис. 1). Об'єктом цієї науки є нерухомі об'єкти природної спадщини та рідкісні популяції рослинного і тваринного світу. Предмет — заповідання природної спадщини. Це передбачає організацію музеїв-заповідників з різним адміністративно-правовим статусом.

Джерела та література:

1. Бачинский Г. А. Социозкология: теоретические и прикладные аспекты. Киев: Наук. думка, 1991. 152 с.
2. Вступ до музеєзнавства і пам'яткознавства: навч. посіб. / за наук. ред. О. М. Гончарової, С. Ж. Пустовалова. Київ: Вид-во Ліра-К, 2019. 490 с.
3. Гріфен Л. О., Титова О. М. Місце пам'яткознавства в соціогуманітарному просторі України. *Культурна спадщина як складова державної освітньо-виховної політики в Україні*: кол. моногр. / Гоменюк В. М., Горькова А. О., Гріфен Л. О. [та ін.]: під заг. ред. Сенченко Н. М., Титової О. М.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТО-ППК. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2019. С. 3-27.
4. Ємельянов І. Г. Збереження біологічного різноманіття як складова сталого розвитку України. *Проблеми сталого розвитку України*. Київ: Вид-во «Лібра», 1998. С. 232-238.



Схема. Місце природничого пам'яткознавства серед наук

5. Пам'яткознавство: посібник для початківців / укл.: Л. О. Гріфен, О. М. Титова. Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2014. 212 с.
6. Романчук С. П. Історичне ландшафтознавство: Теоретико-методологічні засади та методика антропогенно-ландшафтних реконструкцій давнього природокористування: Монографія. Київ: РВЦ «Київський університет», 1998. 146 с.
7. Руденко С. Б. Музейна пам'ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей: монографія. Київ: НАКККиМ, 2012. 120 с.
8. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. 2-е вид., перероб. і доп. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1986. 800 с.
9. Ющенко О. К. Пам'ятки природи. *Українська радянська енциклопедія: У 12 т.* Київ: Наук. думка, 1977-1984. Т. 8. ОЛЕФІН-ПОПЛІН. С. 147-148.
10. Griffen L. A., Titova E. N. Scientific status of monument studies. *Intellektuelles capital — die grundlage für innovative entwicklung: philology, rechtswissenschaft, geschichte, kunstgeschichte*. Monografische Reihe «Europäische Wissenschaft». Karlsruhe: Scientific World-NetAkhatAV, 2020. P. 112-130, 145-146.
11. Griffen L. A., Tytova O. M. On the Question of the structure of monument science. *Norwegian Journal of development of the International Science*. 2022. N 79. Vol. 1. P. 3-7.
12. Korčák P. Diskuse o teorii a metodologii památkové péče *Památky a příroda*. 1990. Číslo 2. S. 65-74.
13. Scheriner K. Fundamentals of museology. On the theory and methodology of collecting, preserving, decoding and utilizing musealia: Booklet six. Waren, 1985. 95 p.
14. Maran Stevanović A. Conservation of paleontological heritage in Serbia: from philosophy to practice. *Bulletin of the Natural History museum*. 2014. N 7. P. 7-28.
15. Maran Stevanović A. Geoconservation in Serbia: background, current state, and perspective. *Revue Romaine Géologie. București*, 2019. Tome 63. P. 75-84.
16. Wocel J. E. O starožitnostech Českých a o potřebě chrániti je před zkázan. *Časopis českého museum*. Praha, 1845. Ročník. 19. Svazek. 4. S. 649-682.
17. Wocel J. E. O zachování starobilosti českoslovan-ských. *Časopis českého museum*. Praha, 1843. Ročník. 17. Svazek. 2.S. 286-291.

Світлана КОПИЛОВА,
Наталія ЧЕРГІК

ДО ПИТАННЯ ПРО ЕМОЦІЙНО-ОБРАЗНУ ПОБУДОВУ ЕКСПОЗИЦІЇ: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ТА ПРАКТИКА ВТІЛЕННЯ

Експозиція є серцевиною візиту до музею. Експонування і демонстрація, як один із зображальних засобів музейної комунікації, зачіпає усі рівні чуттєвості і втягує відвідувачів у безмежний світ емоцій [2, с. 353]. Музейна експозиція, побудована на основі образу, є ефективним прийомом для викликання переживань та душевних реакцій у сучасного відвідувача. Дана публікація націлена на висвітлення зв'язку концептуальних ідей, експозиційного образу та психоемоційного стану глядача.

У вересні 2023 року відділом науково-експозиційної роботи Національного заповідника «Хортиця» була створена експозиція «Заповідна Хортиця» (рис. 1). Вона присвячена річниці надання острову Хортиця статусу Державного історико-культурного заповідника (18 вересня 1965 р.) [4, с. 44].

Метою експозиції є відображення природничої складової феномену найбільшого острова на Дніпрі. Завдання експозиції полягають у презентації оригінальної колекції фотознімків 70-80 років ХХ ст.; а також приверненні уваги музейної аудиторії до екологічних проблем Хортиці, в тому числі пов'язаних з руйнуванням Каховської ГЕС.

Методом створення експозиції є метод художньо-образної побудови експозиційного середовища. В цьому контексті автори проекту керувались дослідженнями Ф. Вайдахера, які доводять, що публіка реагує на візуальні образи, а не на факти. Образи, на відміну від фактів, цілісні. Вони не потребують ні попередніх настанов, ні самостійної підготовки.

Вони вражають безпосередньо і зачіпають почуття [2, с. 357].

Структуру експозиції складають два візуально виокремлені розділи «Південь» та «Північ», назва яких відображає знаходження їх один проти одного, безвідносно до орієнтації за сторонами світу.

Оскільки експозиція присвячена темі природи, було вирішено її розташувати в залі, зелений колір стін якої традиційно відсилає до природничого сюжету. Відомо, що на Хортиці представлені природні комплекси, притаманні більшості ландшафтів Півдня України: цілинні степи, байрачні діброви, плавневі і скельні краєвиди. Найбільш знаним видом ландшафту острову є плавні, навколо яких формується образ експозиції.

Плавні є надмірно заболоченими ділянками заплав, вкриті вологолюбною рослинністю. Вони притаманні для пониззя річок, у тому числі в долині Дніпра [3, с. 44]. Характеристики плавневого краєвиду — вода та флора — покладені в основу дизайну (художньо-декоративного оформлення) експозиції. Воно утворене дзеркальними панно та пагонами різноманітних дерев, які ростуть на Хортиці.

Дзеркала, що закріплені на стінах, є вже сталою алюзією річкової та озерної гладіні; а гілки, що ніби виростають з води, розсуваючи дзеркала, символізують коряжини та корчів'я плавневих хащ. Гілки дуба, акації, вишні, тополі формують одну велику гілку, яка не тільки виконує функцію поєднання двох виокремлених розділів експозиції, надаючи



Експозиція «Заповідна Хортиця». Розділ «Південь» — передній план: фотографії, пластик, дзеркала, пісок, мушлі, дерева. Розділ «Північ» — верхній ярус віддзеркаленої композиції: фотографії, пластик, гілки дерев



Фрагмент експозиції «Заповідна Хортиця»: образ плавневих протоків: дзеркала, пісок, мушлі

їй візуальній цілісності, але вносить додатковий смисловий акцент: поєднання півночі (рекреаційна зона Хортиці) та півдня (зона абсолютної заповідності Хортиці) острова в єдиний простір — Заповідну Хортицю.

Нижній пояс експозиції утворений піском та дзеркалами і асоціюється з абрисами південної частини острова Хортиця, що є залишками Великого Лугу, який у пам'яті українського народу асоціюється з сторінками славної історії запорозького козацтва. Окрім того, ця композиція є своєрідною відсилкою до сучасного стану обміління Дніпра, викликаного Каховською трагедією (рис. 2). Таким чином, створений експозиційний образ хортицьких плавнів, з огляду на актуальність заявлених подій, стає специфічним тригером, що потенційно спроможний викликати комплекс позитивних й негативних емоцій у відвідувача і надати йому можливість, так би мовити, «відпрацювати» проблему: не тільки повернутися до неї інформаційно, але пережити і переосмислити.

Природа Хортиці з найдавніших часів вабила до себе людей. З появою фотографії з'явилась можливість зафіксувати на плівці унікальність та красу острова. Отримання Хортицею статусу заповідника спонукало науковців до створення окремої колекції зображень природного різноманіття острова. Наразі у фондовій збірці Національного заповідника

«Хортиця» зберігаються фотознімки, фотонегативи, слайди та листівки. Колекція нараховує 350 одиниць зберігання цієї групи музейних пам'яток [1, с. 5]. На виставці представлено 28 світлин. Вони утворюють інсталяцію у вигляді гігантської розкрученої фотоплівки II половини XX століття, яка підтримує образну подачу експозиції.

У розділі «Південь» «фотоплівка» займає середній пояс експозиційного простору. Вигинаючись від стіни до стіни, вона розташована по діагоналі, яка задає динаміку доволі статичному за своєю суттю експозиційному матеріалу. В розділі «Північ» «фотоплівка» хвилеподібно закріплена на стіні й ніби пронизана гілкою, що тягнеться з «Півдня». Вона відображається у настінних дзеркалах, завдаючи візуальну глибину композиції та заповнюючи верхній експозиційний пояс. При цьому перевантаження загальної архітектури експозиції не відбувається.

Розділ «Південь» на світлинах демонструє різні ландшафтні зони Хортиці (заплави, скелі, луки) та розмаїття тваринного світу острова (земноводні, птахи, ссавці). Розділ «Північ» переважно презентує світлини з зображенням комах.

Отже, експозиція, створена за методом образної побудови середовища, демонструє тісний зв'язок закладених у неї концептуальних ідей, предметно втіленого експозиційного образу та психоемоційного стану музейного відвідувача.

Джерела та література:

1. Будникова А., Волков А. Хортиця в світлинах. Каталог. Запоріжжя: ПРИВОЗ ПРИНТ, 2019. 104 с.
2. Вайдахер Ф. Загальна музеологія: Посібник / Перекл. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Х. Назаркевич. Львів: Літопис, 2005. 632 с.
3. Географічна енциклопедія України. Т. 3: П-Я. Київ: Українська енциклопедія, 1993. 480 с.
4. Збережемо тую славу: Громад. рух за увічнення історії укр. козацтва в другій половині 50-80 рр. XX ст.: 36. док. та матеріалів / Упоряд.: Бажан О. та ін. Київ: Рідний край, 1997. 474 с.

Володимир ЛАГОДИЧ

НІМЕЦЬКЕ ВІЙСЬКОВЕ ВЗУТТЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ З ФОНДІВ ЛЬВІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ: ДО ПИТАННЯ УТОЧНЕННЯ АТРИБУЦІЇ

Значення комфортного взуття для військовослужбовців, що відповідає умовам несення служби, складно переоцінити. Яскравим прикладом цього є регулярні зміни серед зразків взуття військовослужбовців Збройних сил України в сучасності [11, с. 226]. Тим не менш, Українське Військо не є винятком у контексті стандартизації взуття солдат. Так, схожа картина відбувалась стосовно збройних сил інших держав ХХ-ХХІ ст., зокрема Сухопутних військ Третього Райху. Загальними детермінантами появи специфічних видів взуття для солдат є: 1) стійкість до зношування; 2) дешевизна у виготовленні; 3) комфорт при носінні.

Найбільш поширеними видами взуття військовослужбовців Нового та Новітнього часу залишаються чоботи та черевики. Основна різниця поміж ними полягає у висоті халяви (крага, берця). У випадку з чоботами, їх поширення серед європейських армій визначилось виготовленням із м'якої шкіри або комбінованих матеріалів (повсть, гума, замша), а також можливістю носіння при їзді верхи. Черевики натомість вирізняються більшою дешевизною, за рахунок нижчого крага (15-20 см загалом проти 29-50 см).

Говорячи про Збройні сили Третього Райху, не можна оминати теми взуття військовослужбовців. Образ солдата, якого при ходьбі видає характерне цокання маршових чобіт став штампом антинімецької пропаганди у ході та після Світової війни. Тим не менш, незважаючи на очевидну затребуваність для армії у ході конфлікту, популяризацію після війни завдяки художнім фільмам та середовищу історичних реконструкторів, тема взуття Збройних сил Третього Райху залишається позбавленою уваги дослідників як в Україні, так і поза її межами. Особливо чітко цей контраст помітний при зрівнянні з пластом літератури, присвяченої головним уборам, однострою та розвантажувальним системам [15, р. 44-67; 16, р. 10-224; 17, р. 12-222; 19, р. 8-125; 20, р. 17-33; 67-76; 126-137; 174-185; 225-223; 22, с. 27-68].

Причиною цього є утилітарний характер взуття та відсутність очевидних якісних нововведень, порівняно з іншими елементами озброєння. Певними винятками із наявного корпусу бібліографії є окремі тематичні розділи у науково-популярних виданнях з теми уніформології Вермахту та ВаффенСС. Українські дослідники торкаються теми взуття насамперед у контексті історії моди [9, с. 3-80], етнологічних штудій [3, с. 68-76; 4, с. 1068; 8, с. 111; 114] та озброєння збройних сил сучасності [10, с. 132-133]. Тим не менш, на загальний образ німецького солдата

у візії пересічної людини це мало впливає. У підсумку, боек Вермахту або СС-манн, з часу відмови Німеччини від положень Версальського договору у 1934 р. і аж до капітуляції у Другій світовій війні, як правило, крокуватиме у маршових чоботах моделі зразка 1936 р., підбитих цвяхами з шести- або п'ятикутними голівками [22, с. 69-71; 74].

Очевидно, цей масовий образ не відповідає реальності. Армійське взуття, що виготовлялось у Третьому Райху, постійно спрощувалось відповідно до мобілізації промисловості держави в умовах збройного протистояння. Водночас, змінювалась форма, покрій та матеріал чобіт та черевиків, відповідно до землі, на яку ставала нога німецького солдата [15, р. 67]. Дотичне підтвердження цій тезі можна знайти при розгляді взуття, яке належало військовослужбовцям Третього Райху з фондів Львівського історичного музею. Так само, з огляду на внесення цих предметів до системи обліку надходжень Музею протягом 1986-1993 р., їх атрибуція потребує уточнення.

Загалом, у фондовій групі «Шкіра-Ріг» представлені 3 пари чобіт військовослужбовців, атрибутовані нашими попередниками як взуття німецьких солдат доби Другої світової війни. Умовно, їх можна поділити на дві групи, серед яких:

- взуття, призначене для постійного носіння у теплі пори року (весна-початок осені). До цієї групи належить комплект черевиків ШР-570;
- взуття, атрибутоване нами як чоботи для несення вахтової служби взимку моделі зразка 1941 р. До цієї групи належать музеалії ШР512 та ШР-513.

Об'єктом нашої розвідки є огляд особливостей конкретних типів німецького армійського взуття доби Другої Світової війни з фондової групи «Шкіра-Ріг». Предметом — атрибуція та введення в науковий обіг предметів, що робить нашу розвідку актуальною у контексті уніформології (огляду елементів озброєння). Відповідно, ми сконцентруємо виклад матеріалу в більшій мірі на конструктивних особливостях чобіт та черевиків із фондової групи «Шкіра-Ріг» та в деяких випадках — клеєм виробників на взутті.

Почнімо огляд з моделей першої групи. Умови, за яких пара черевиків ШР-570 надійшла до Музею, є чітко документованими. Запис у Книзі надходжень предметів ЛІМу [7, арк. 59] містить покликання на Акт надходження предмету від 31 серпня 1993 р. За документом [1, арк. 75], ШР-570 було куплено у ході роботи Фондо-закупівельної комісії під головуван-



Рис. 1. ШП-570 (а, б). Черевики моделі зразка 1939/1940 рр. Зліва-направо: вид на пару взуття у 3/4; вид на лівий черевик у 3/4; вид на правий черевик у 3/4

ням наукового співробітника Музею Т. Петрів у громадянина України С. Білого за 85 тис. карбованців (Прим. авт.: бл. 1 грн. за курсом 1996 р. та бл. 50 грн. відповідно до 2023 р.). Ту ж дату містить Протокол № 14 засідання Заключно-експертної комісії при ЛІМі, який одобрив рішення закупівлі предмету [1, арк. 76].

Тим не менш, судячи з датування Договору купівлі-продажу предмету, укладеного поміж колишнім власником черевиків та тодішнім директором Музею, Б. Чайковським, попереднє рішення про купівлю предмету та його ціну було прийняте ще 23 липня того ж року [1, арк. 77].

Конструктивно, ШП-570 представляє собою пару черевиків коричневого кольору (Рис. 1). Принагідно зауважимо, що покрій предмету схожий до моделей взуття, що знаходились на озброєнні армії Британської імперії [14, р. 15; 43; 55; 63; 13, р. 63; 90-91; 142]. Загальна довжина кожного черевика — 35 см, висота — бл. 39 см. Розмір взуття — 41-й. Основна підкладка кожного чобота зшита із 5 сегментів (1 — носок, 1 — союзка, 1 — підблочник, 1 — задинка, 1 — задній ремінь) гладкої коров'ячої шкіри. Носок, підблочник, задинка та задній ремінь прошиті подвійним швом зеленими бавовняними нитками. На кожному надблочнику чобота розміщено по 6 латунних кілець, призначених для шнурування взуття. Самі чоботи позбавлені шнурків та, з огляду на відсутність уточнень у документації Музею, могли бути закуплені без них.

Підшва кожного черевика виготовлена в основі з дерев'яної дошки, приклеєної та пришитої до основної підкладки. Висота підшви складає бл. 0,7 см., а сама вона пофарбована у темно-коричневий колір ззовні. Нижня її частина прошита одинарним машинним швом, білою бавовняною ниткою діаметром бл. 0,1 см.

На нижній частині кожного черевика (Рис. 2, а), від жорсткого підноски до каблука не включно, розміщено по 7 зчетверених шипів з нікельованої сталі. Кожен шип кріпиться до підшви за допомогою двох цвяхів. Голівки шипів представляють собою чотирикутну піраміду та частково стерлись



Рис. 2, а. ШП-570 (а,б). Черевики моделі зразка 1939/1940 рр. Зліва-направо: вид на підшву правого черевика; вид на підшву лівого черевика



Рис. 2, б. ШП-570 (б). Черевик моделі зразка 1939/1940 рр. Вид на клейма виробника, нанесені на верхню частину підблочника



Рис. 3. ШР-512 (а), ШР-513 (б). Чоботи для несення вахтової служби взимку моделі зразка 1941 р.: вид на обидві пари у 3/4



Рис. 4. ШР-512 (а). Чобіт для несення вахтової служби взимку моделі зразка 1941 р.: вид на клеймо виробника у правій частині крага

від експлуатації. Основа шипів представляє собою гладку сталеву пластину на кожній з яких вибите клеймо «R». Принагідно зауважимо, що маркування кожного шипа є характерним не для німецького військового взуття, а для черевиків моделі зразка 1939/1940 рр., що використовувалось Збройними силами Британської імперії у ході Тихоокеанської кампанії Другої світової війни [13, р. 109].

Нижня частина каблука підбита підковою за допомогою восьми цвяхів з гладкими голівками. Сама підкова покриває зовнішню сторону каблука та має форму піраміди із заокругленим на підшві черевика кінцем.

Правий черевик з комплекту ШР-570 містить ще одне нехарактерне для німецького військового взуття клеймо. На верхній частині підблочника, на відстані бл. 3 см. від шнурівки, розміщені у три ряди клейма: «D↑D» (верхній ряд) «BGS N 718» (другий ряд) «1945» (третій ряд) (Рис. 2, b).

Вкупі з клеймом на шипах взуття, перелічені маркування дозволяють стверджувати, що комп-

лект черевиків ШР-570 не міг первинно належати службовцю Збройних сил Третього Райху. Так, клеймо на шипах можна перекласти як аббревіацію до слова «R[oyal]» (англ. «королівський»). Залежно від статусу конкретного полку у системі ідентифікації Збройних сил Британської імперії, низці полків присвоювалось звання «Королівського» [12, р. 41-47]. У такому випадку шефом полку був тодішній британський монарх, Георг VI (1936-1952). Клейма на підблочнику вказують на виготовлення взуття у підпорядкуванні Міністерства оборони «D[epartment of] ↑ D[efence]». Лігатура «BGS» у другому ряді представляє собою скорочення від вислову «Boots, General Service» (англ. «чоботи для несення загальної служби»). Продовження напису у другому ряді не піддається ідентифікації.

На основі порівняльного розгляду ШР570 із іншими типами взуття Збройних сил Британії та домініонів, можемо припускати, що напис «N 718» вказує номер партії, серед якої була виготовлена пара черевиків. Напис у третьому ряді представляє собою відповідно рік виготовлення предмету. На основі перелічених ознак та специфічних матеріалів виготовлення (шкіри коричневого кольору та шипів специфічної форми), ШР570 можна атрибутувати як черевики моделі зразка 1939/1940 р., які застосовувались Збройними силами Британської імперії на Тихоокеанському театрі бойових дій [13, р. 109].

При цьому, у Книзі надходжень предметів, Інвентарній книзі фондової групи «Шкіра-Ріг» та документації, що стосується закупівлі предмету, комплект ШР570 вказаний як «черевики військові, чоловічі, виготовлені в Німеччині в 1945 р.» (Прим. авт.: орфографія збережена) [1, арк. 75-76; 5, арк. 94; 7, арк. 59]. Припускаємо, що ці записи були зроблені на основі слів попереднього власника предмету, С. Білого, або ж здубльовані на основі початкової ідентифікації предмету. Причиною цьому слугує повторення опису ШР-570 починаючи з Договору купівлі-продажу предмету від 23 липня 1993 р. [1, арк. 77]

Предмети другої групи, комплекти ШР-512 та ШР-513, представлені конструктивно схожими



Рис. 5. ШР-512 (а), ШР-513 (б). Чоботи для несення вахтової служби взимку моделі зразка 1941 р.: вид на підошви взуття

парами чобіт для несення вахтової служби взимку моделі зразка 1941 р. Обидва предмети у Книзі надходжень Музею зазначені як такі, що надійшли «зі старих фондів» [6, арк. 35]. Варто зазначити, що однотипний запис у Книзі надходжень ЛІМу звично вноситься при початковій наявності музеалії серед фондів інституцій, які були структурно об'єднані у Львівський державний музей у 1940 р. Серед них — Історичний музей міста Львова, Національного музею ім. короля Яна III, Музею ім. Князів Любомирських. Однозначно можна стверджувати, що запис у Книзі надходжень, за такою аналогією, є невірним, оскільки ШР-512 та ШР-513 могли надійти в ЛІМ лише після 1945 р.

Обидві пари чобіт представляють собою боти виготовлені із грубої повсті та шкіри, що одягались поверх основного стройового взуття. Потреба у їх виготовленні постала зі стабілізацією Східного фронту після невдачі операції «Тайфун» у січні 1942 р. Відповідно, в умовах східноєвропейської зими, температура при якій сягала -40° [21, р. 78], перед фірмами-виробниками солдатського взуття у Третньому Райху постала необхідність забезпечення вартових теплим взуттям.

Тим не менш, наприкінці 1941 р. була розроблена стандартизована модель вахтових чобіт [15, р. 67; 19, р. 55; 20, р. 203; 22, s. 80]. Вони представляли собою масивні боти висотою бл. 80 см., зшиті із двох шматків грубої повсті (Рис. 3, а, б). Останні скріплюються поміж собою двома шкіряними ремнями із пряжкою. Халяви чобіт мають діаметр бл. 25-27 см.

На носку із зовнішньої сторони розміщувався шматок гладкої шкіри довжиною бл. 15 см, прошитий трійним швом. Вздовж усього ранту, боти покривала смуга шкіри висотою бл. 4-5 см. Підошва вахтових чобіт виготовлялась в основі із дерев'яної

дошки висотою 2,5 см. Нижня частина підошви покривалась чорною гумою.

Вахтові боти ШР-512 повторюють описану вище конструкцію. Характерною їх особливістю є клеймо, нанесене виробником. Так, на правому чобіті, у верхній частині крага, пришта біла сукняна вставка. На ній, у чотири рядки, міститься напис, виконаний синім чорнилом по трафарету (Рис. 4): «P[нерозбірливо] M[нерозбірливо]n-Fabrik 1941» (перший ряд) «Fa[нерозбірливо]d Fu[нерозбірливо]e 33» (другий ряд) «Abt.[eilung?] Beh[нерозбірливо]» (третій ряд) «PEGAN» (четвертий ряд). Переважна частина нанесених написів не піддаються перекладу.

На основі цих написів можна стверджувати, що ШР-512 були виготовлені у 1941 р. на силами компанії PEGAN (Південний Тіроль, суч. Австрія), яка спеціалізувалась на виготовленні спортивного взуття. Напис на третьому рядку може вказувати на замовлення конкретного полку однієї із десятків дивізій Вермахту, що в той час воювали із СРСР. Тим не менш, нам це припущення видається сумнівним. Викликає питання і число «33». Можна однозначно стверджувати, що воно не означає розмір взуття, адже такої номенклатури не містили тодішні німецькі таблиці маркування. Цілком можливо, це число позначає номер будинку на вулиці певного міста Райху, на якій містилась фірма-виробник. Тим не менш, переважна частина напису, що дозволив би більш точно атрибутувати походження предмету, вицвіла.

Нижня частина підошви чобіт комплексу ШР-512, двосекційна (Рис. 5, а). Так, поверх гуми, передня частина підошви чобіт покрита азбестом. Останній підбитий до правого чобота за допомогою 98 цвяхів з круглими голівками діаметром бл. 0,2 см, розташованих у 2 (місцями 3) ряди, а також 25 цвяхами з діаметром голівки бл. 1 см., розташованих у 2 ряди вздовж центральної частини кожного чобота.

Шматок азбесту на каблучці підбитий близько 30 цвяхами з діаметром голівки бл. 0,2 см. та порваний по лівому боці. Передня частина підошви на лівому чоботі кріпиться до дерев'яної основи завдяки 53 цвяхам з голівками круглої форми, діаметром бл. 0,7 см.

Комплект вахтових чоботів ШР-513 схожий за виглядом до ШР-512. Передня частина підошви кожного чобота (Рис. 5, б) кріпиться до дерев'яної основи завдяки 47 цвяхам з голівками круглої форми, діаметром бл. 0,3 см та 103 цвяхам з голівками бл. 0,2 мм. Клейма фірми-виробника відсутні на ШР-513 відсутні.

Таким чином, оглянувши взуття Збройних сил Третього Райху з фондів ЛІМ, можна стверджувати, що досліджувані нами предмети є достойним надбанням для будь-якого історичного музею. Ознайомлення із ними дозволяє сформувати певне уявлення про специфіку озброєння німецьких солдат періоду у ході бойових дій на Східному фронті Дру-

гої світової війни. Незважаючи на превалювання серед корпусу німецького взуття специфічного типу чобіт, призначених для вахтової служби, останні можуть слугувати експонатом у ході виставок, присвячених цьому періоду.

Винятком серед вахтових чобіт моделі зразка 1941 р. зі шкіри та повсті, є комплект черевиків ШР-570. На основі повторної атрибуції музеалії, можна стверджувати, що вказаний комплект черевиків не має стосунку до озброєння німецького війська періоду Другої світової війни. На основі характерних маркувань та конструктивних особливостей, ШР-570 було атрибутовано нами як комплект черевиків моделі зразка 1939/1940 р. для Збройних сил Британської імперії, що дислокувались на Тихоокеанському ТВД. Тим не менш, відсутність стосунку до власне німецького однострою періоду не зменшує цінності ШР-570 як історичного надбання та прикладної ілюстрації військового взуття Другої Світової війни.

Джерела та література:

1. Акти прийому-здачі за 1993 рік (поч. 26.01.93; кін. 16.12.93). // Архів ЛІМу.
2. Акти прийому-здачі експонатів за 2013 рік (поч. 02.04.13; кін. 28.11.13). Архів ЛІМу.
3. Бех М. В. Традиційний одяг околичної шляхти Північно-Східної Житомирщини кінця XIX — початку XX століття (за матеріалами села Беги Коростенського району Житомирської області). Народна творчість та етнологія / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2016, Вип. 6. С. 68-76.
4. Іваневич Л. А. Традиційне вбрання українців Західного Поділля: особливості класифікації. Народознавчі зошити / Інститут народознавства НАН України. Львів, 2014, Вип. 5 (114). С. 1062-1072.
5. Інвентарна книга фондової групи «Шкіра-Ріг», Т. I. // Архів ЛІМу.
6. Книга вступу експонатів в ЛІМ. // Архів ЛІМу. Т. VIII (почато: 16.XII.85 р. з № 19723; закінчено: 07.II.89 р. по № 23957/1-4).
7. Книга вступу експонатів в ЛІМ. // Архів ЛІМу. Т. X (почато: 26.V.92 р. з № 28177; закінчено: 05.V.96 по № 30350).
8. Коцан В. В. Традиційний народний одяг великобичківських гуцулів XIX — першої половини XX століть. Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія» / Ужгородський національний університет. Ужгород, 2013, Вип. 2 (31). С. 105-118.
9. Чертенко Л. П., Каменець С. Є. Конспект лекцій з розділу «Історія розвитку взуття» (Частина 1). Київ, 2010.
10. Юрова Т. М. Головні убори і взуття та їх роль для військовослужбовців Армії Оборони Ізраїлю в умовах бойових дій XXI ст. Гілея: науковий вісник / Київ, 2016, Вип. 111. С. 128-134.
11. Юрова Т. М. Зміни в обмундируванні Збройних Сил України в ході проведення Антитерористичної операції та операції Об'єднаних сил. Військово-науковий вісник / Акад. сухопутних військ ім. гетьмана П. Сагайдачного. Львів, 2020, Вип. 34. С. 224-238.
12. Brayley M. J., Chappel M. The British Army 1939-1945 (2). Middle East & Mediterranean. Oxford, 2002.
13. Brayley M. J., Ingram M. Khaki Drill and Jungle Green. British tropical uniforms in colour photographs. Marlborough, 2000.
14. Brayley M. J., Ingram M. World War II Tommy. British War uniforms European Theatre 1939-45 in colour photographs. Marlborough, 1998.
15. Cardona R. R., Sánchez A. G. German Army Uniforms. Heer, 1933-1945. Madrid, 2002.
16. Davis B. L. German Army Uniforms and Insignia. Leicester, 1998.
17. Davis B. L., Turner P. German Uniforms of the Third Reich 1933-1945, in Colour. Poole, 1980.
18. Jeffreys A., Lyles K., Vanelle J. British Infantryman in the Far East 1939-1945. Oxford, 2003.
19. Krawczyk W. German Army Uniforms of World War II in colour photographs. Osceola, 1996.
20. Nigel T. The German Army in World War II, Oxford, 2002.
21. Pimlott J. Wehrmacht. The illustrated history of the German Army in WWII. London, 1997.
22. Sálz A. Der Infanterist des Deutschen Heeres. Uniform und Ausrüstung 1933-1945. Madrid, 2008.

Наталія МАРЦІАШ ДИР

**ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ СУЧАСНОЇ КЕРАМІКИ
ЕКСПОЗИЦІЙНИМИ ЗАСОБАМИ
З ДОСВІДУ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА
«ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ»**

Колекції Заповідника виступають джерелом дослідницької діяльності і важливим засобом культурного, духовного та суспільного розвитку. Музейна установа не може бути тільки сховищем для експонатів, тому потрібно постійно розвивати експозиційну роботу. Завдяки формуванню музейних виставок відвідувачі мають змогу ознайомитись з унікальними пам'ятками, долучитися до світу історичного та культурного надбання українського народу.

Експозиційна робота тісно пов'язана з пам'яткоохоронною діяльністю, що ставить своєю практичною метою виявлення, дослідження, збереження і використання пам'яток історії та культури. Адже експозиція — це своєрідний зв'язок із минулим, проекція людиною сьогоденного образу світу і себе в те, що давно минуло. Вона допомагає створити уявлення людини про минуле за допомогою експонатів. Експонати виконують роль інформаційного посередника між минулим і сучасністю, несучи певну інформацію про суспільство, що його породило. «Відчуття історії і відповідальності перед історією виховує в людях вищу форму соціальності» [5, с. 9].

Принципи побудови музейної експозиції зумовлюють не тільки групування та інтерпретацію експонатів, а є основою визначення структури, порядку та характеру розподілу експозиції на теми, розділи, підтеми, експозиційні комплекси, ряди. Відвідувач сприймає експозицію як єдність змісту і форми. Тому основним принципом організації музейної експозиції є цілісність — гармонійна єдність художньо-образного, функціонального, конструктивно-технічного та економічного аспектів, що організує музейні предмети за їхніми інформативними та атрактивними змістовими ознаками [1].

В одному із замків Національного заповідника «Замки Тернопілля» — збаразькому, відкрито більше 35 виставкових залів, в яких міститься ряд стаціонарних експозицій (археологія, етнографія, ремесла краю, зброя, твори сакрального мистецтва, нумізматики, органний зал), які знаходяться в палаці та казематах. В Заповіднику постійно створюються, доповнюються експозиції та виставки.

По периметру замку розташовані каземати. Сьогодні, у частині з них розташовано експозиції сучасної художньої кераміки — скульптура Миколи Солонера, «Кераміка княжої доби» сучасних гончарів та керамістів ГО «Не святі горшки ліплять» та кераміка Тараса Левківа. Роботи різних авторів, технік виконання, але їх об'єднує глина, гіпс, гончар-

ний круг. Ці зали доповнені науково-допоміжними матеріалами для кращого сприйняття експозицій, що демонструють сучасні здобутки художньої кераміки. Роботи передають багатство художніх образів, безмежність авторських технік, особливе бачення.

У першому залі знаходяться роботи Миколи Солонера. Скульптури різних періодів творчості Миколи Солонера. Її основу складають авторські роботи з глини та гіпсу виконані у стилі пазлфаунізму. Митець — уродженець Тернополя, навчався і працював у Лондоні. У його творчому доробку — півтисячі скульптур і тисячі графічних робіт. Брав участь у Венеційській бієнале, Фестивалі українського мистецтва у Римі. А роботи його авторства експонували у музеях і галереях України та Великобританії. Микола Солонер народився в Тернополі в 1974 році. Творчі пошуки завели його у 1996 році до Лондона. Там вступив до Kensington and Chelsea College of Art. Роки навчання дозволили віднайти себе, створити свій оригінальний стиль — пазлфаунізм. Це стиль, що передбачає довільне розташування символів тварин, які, наче пазли, утворюють єдиний твір мистецтва. Таке вільне і спонтанне поєднання фігур тварин створює уявлення руху. Цей стиль притаманний графіці, живопису та скульптурі автора. Нині Микола Солонер — інтелектуал, вільнодумець, що використовує свій талант, щоб створювати нові, небачені досі скульптури, картини. Він — експериментатор, індивідуаліст та першовідкривач [7].

Ось уже 25 років Микола Солонер живе і працює в Англії, він знааний у Британії та у світі скульптор, його твори виставлялися в багатьох відомих галереях світу, таких як Opera Gallery (Лондон), Victoria and Albert Museum (Лондон), Palazzo Velli Expo (Рим). У 2019 році митець брав участь у Фестивалі Українського мистецтва у Римі та Венеційському бієнале. Він — член англійського королівського клубу митців Chelsea Arts Clube, клубу з більш як столітньою історією, до якого входять найвідоміші митці Англії [7].

В іншому залі демонструється колекція «Кераміка княжої доби» сучасних гончарів та керамістів ГО «Не святі горшки ліплять»

У 2023 році відбулося відкриття виставки та передача на постійну експозицію частини колекції «Кераміка княжої доби». Експонати передані у фонди Заповідника Тернопільським осередком національної спілки майстрів України. В залі представлено частину колекції «Кераміка княжої доби» сучасних гончарів та керамістів ГО «Не святі горшки ліплять».



1. Скульптури Миколи Солонера



2. Колекція «Кераміка княжої доби»

Фестиваль гончарів «Не святі горшки ліплять», що проходить щорічно в Тернополі від 2017 року. Засновниками фестивалю є гончар Руслан Друк, його дружина, голова обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України Уляна Джигринюк, засновник арт студії кераміки та гончарства «Гніздо» Уляна Андрійчук і колектив Тернопільської школи народних ремесел. На дійство організатори запрошують гончарів зі всієї України. Міжнародний фестиваль гончарів «Не святі горшки ліплять» — це не просто можливість виліпити свій власний глиняний витвір мистецтва, це унікальний збір найкращого з творчого середовища України та з-за кордону [8].

Міжнародний фестиваль гончарів «Не святі горшки ліплять» це майданчик взаємодії між мистецтвом, неформальною освітою, інноваціями у ремеслах для популяризації традиційної культурної спадщини України, гончарства зокрема, як унікального явища культури українців [9].

Тернопільський осередок національної спілки майстрів України передав частину колекції «Кераміка княжої доби» у фонди Заповідника.

У третьому залі експонуються роботи Тараса Левківа. Автор народився 25 червня 1940 року в селі Мала Березовиця Збаразького району на Тернопільщині. Він — онук сільських хліборобів, ремісників-килимарників, виріс поруч верстата. Батько Тараса з 1929 року був в ОУН та «Просвіті», через це пройшов через польські та московські табори. Мама сама ростила своїх дітей. Спочатку Тарас опановував мистецькі ази у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша, яке закінчив 1964 року, а в 1971 році — відділ художньої кераміки Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Перша персональна виставка митця відбулася у 1970 році. А вже у 1972 році Тарас вперше представляв Україну на III Міжнародному бієнале у Валорісі (Франція) [6].

Виняткова працездатність вирізняла Т. Левківа ще у роки навчання у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва. Наприкінці 1970 року в місті відбулася унікальна, як на той час, подія — персональна виставка студента Левківа.

Представлені ним твори розкрили нові можливості давньої техніки гончарного круга. Оригінальні композиції здебільшого торкалися національної тематики, несли виразні ознаки етнографізму, виражали характерні для народного мистецтва оптимізм і гумор. Твори майстра — «Козак б'є в литаври», «Галицьке військо», «Троїста музика», «Чугайстер» — стали своєрідним символом часу [3].

З того часу життя митця закрутилося у вирі подій, досягнень, успіхів, визнання і слави. А у 1997 року Левків отримав почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України», що засвідчило його неабиякий талант та значущість у сучасному суспільстві.

Наступні події суттєво вплинули на характер і напрям творчих пошуків митця. В роки застою йому пощастило в числі перших потрапити на унікальну творчу базу в Дзінтарі (Латвія), де керамісти з усього колишнього СРСР створювали композиції для міжнародних конкурсів і симпозіумів у Фаенці (Італія) і Валорісі (Франція). Тут відбулося знайомство з видатним, знаним у світі митцем і педагогом — Петрісом Мартінсоном. Цей незабутній контакт сприяв активному розширенню кругозору, швидкому пізнанню нових матеріалів і технологічних можливостей, відчуттю впевненості у власних силах.

У 1970-х роках творчість художника еволюціонує немовби у двох напрямках, кожен з яких виражає протест проти насадження в мистецтві обмежень і постулатів. Перший напрям представляють сміливі експерименти в діяльності вільного формотворення, офіційно забороненого в скульптурі. Художник оперує елементарними об'ємами, які утворюються в процесі використання техніки гончарного круга — циліндр, куля, конус. В цьому прослідковуються певні аналогії з пластичним розумінням простору, властивим для кубізму. Другий напрям свідчить про уміння втілити і донести до глядача власні переконання і життєві принципи, подані в оригінальній мистецькій формі. Характерним прикладом може служити хоча б композиція «Північне сонце» (1977 р.), яка незважаючи на простоту, здатна викликати у кожного українця конкретні асоціації [3].

Крім різновидів кераміки, Тарас Левків успішно включає в декоративні композиції дерево і метал. Метал переважно виконує роль допоміжних конструктивних елементів на яких монтуються керамічні деталі. Дерево в багатьох творах художника — невід’ємна частина загального пластичного вирішення. Воно поєднується з керамікою в різних варіантах: то підкреслює її характерною текстурою матові поверхні і створює контраст з блискучою поливою, то набуває певної барви і доповнює загальну кольорову гаму, або ж покриває блискучим лаком і зливається в одне ціле з поливаною керамікою — «Яблуня», 1977; «Космос», 1977; «Букет», 1978 та ін. Майже всі твори Тараса Левківа — об’ємно-просторової композиції. Митець постійно шукає максимально активного контакту з навколишнім середовищем, працює за принципом безпосереднього проникнення пластики у простір, а простору у керамічну пластику [2, с. 54]. У його творчості починають переважати космічні мотиви, як спроби філософського осмислення екологічних проблем. У 80-х роках тема космосу стає провідною, над нею митець працює багато і плідно, а композиції його надзвичайно лаконічні.

Узяв участь у понад 100 регіональних, загальноукраїнських та міжнародних виставках. Твори Тараса Левківа були представлені в Японії, Латвії, Литві, Чехії, Німеччині, Польщі, Угорщині, Італії, Румунії та Естонії.

Народні художні промисли є невід’ємною складовою української культури. Впродовж століть десятки й сотні тисяч майстрів — гончарів, ткачів, різьбярів, ковалів, вишивальниць створювали речі, необхідні людям у побуті. Україна ж віддавна славилася гончарним виробництвом, а в основі творчості Тараса Левківа лежить прадідівське гончарне коло та глина, помножені на розум й нестримну фантазію професійного майстра.



3. Робота Тараса Левківа

Про творчий доробок Тараса Левківа, Миколи Солонера та колекції «Кераміка княжої доби» сучасних гончарів та керамістів ГО «Не святі горшки ліплять» можна сформулювати певні уявлення побувавши у залі Збаразького замку Національного заповідника «Замки Тернопілля».

Впродовж свого функціонування Національний заповідник «Замки Тернопілля» значно збільшив кількість музейних експонатів, урізноманітнив музейні колекції, поглибив роботу по їх вивченню та популяризації. Важливим є не лише зібрати і вивчити колекцію, але і зробити її доступною для людей. А в сьогоденні реаліях надзвичайно важливим є через популяризацію історико-культурної спадщини відкривати світу Україну. Експозиційна робота Національного заповідника «Замки Тернопілля» є одним з головних напрямків музейної діяльності, важливою формою комунікації, що здійснюється за допомогою демонстрації музейних предметів. Такі експозиції є результатом командної роботи музейних працівників, які формують цілісну концепцію та створюють експозицію за певними методами та принципами.

Джерела та література:

1. Барановська Н. Експозиційна робота у діяльності музею. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Baranovska_Nadiia/Ekspozytsiina_robota_u_diialnosti_muzeiu.pdf.
2. Голубець О. Тарасу Левкову 50. *Мистецькі студії*. 1991. № 1. С. 54.
3. Голубець О. Кераміка Тараса Левкова. Декоративное искусство СССР. № 7. 1981.
4. Макаручук Н. Подарунок рідному краю. Урядовий кур’єр. 27 червня 2007 р. № 113.
5. Лихачёв Д. С. Предисловие к кн: Восстановление памятников культуры (проблемы реставрации). Москва: Искусство, 1981. 232 с.: 59 л. ил.
6. Попов В. Когда оживает глина. *Львівська правда*. № 186 (7420). 1971.
7. Думська Т. «Тернопільський лондонець» Микола Солонер готує вражаючий проект у Вишнівецькому палаці. URL: <https://poglyad.te.ua/podii/ternopilskyj-londonets-mykola-soloner-gotuye-vrazhayuchyj-proyekt-u-vyshnivetskomu-palatsi>.
8. [html.https://www.prostir.ua/?news=vidbuvsyamyzhnarodnyj-festyval-honchariv-ne-svyati-horshkyliplyat](https://www.prostir.ua/?news=vidbuvsyamyzhnarodnyj-festyval-honchariv-ne-svyati-horshkyliplyat)
9. Міжнародний фестиваль гончарів «Не святі горшки ліплять». URL: <https://ucf.in.ua/archive/61cc6748bd031859153eb9c6>.

Тетяна МІНЕНКО

АЛЬТЕРНАТИВНА ЕКСПОЗИЦІЙНА ПЛОЩА В МУЗЕЇ ПІД ЧАС ВІЙНИ (З ДОСВІДУ РІВНЕНСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ)

Реалії сьогодення призвели до переосмислення музейних виставок та переміщення експонатів з експозиційних залів на альтернативні площі.

З початком пандемії COVID-19 перед музейними працівниками постало питання щодо умов приймання відвідувачів. Постановою Кабінету Міністрів України було регламентовано кількість осіб на квадратний метр площі виставкової зали, введено масковий режим, перевірку температури відвідувачів при вході до музею, періодичну санітарну обробку приміщень [1]. Згодом, деякі музейні експозиції взагалі були зачинені, відповідно до Наказів керівництва.

Виходячи з цього, не всі музеї мали змогу приймати групи туристів, шкільні та студентські групи [2]. Для багатьох музеїв лишилася можливість приймання поодиноких відвідувачів, що значною мірою скоротило надходження коштів до музейних кас.

З того часу співробітники музеїв почали роботу над розробкою альтернативних способів експонування музейних предметів і популяризації музейних колекцій. Найбільш поширеними стали віртуальні виставки та екскурсії. Все більше музеїв стали переходити до оцифрування своїх колекцій з подальшим їх викладом у інтернет-простір [3]. Сектором мистецтв Рівненського обласного краєзнавчого музею було започатковано проекти: «День музейного експонату» та «Сторінками мистецького літопису». Ці проекти з виставкових залів перейшли у віртуальний простір. З них користувачі соцмереж могли дізнатися про цікаві музейні експонати, їх історію та особливості застосування. Ці проекти були також покликані ознайомити якнайбільшу аудиторію з творчими доробками відомих митців Рівненщини. Таким чином, було залучено більше відвідувачів віртуального музейного простору [4].

Згодом карантинні обмеження послабилися, але вся країна та музейна спільнота зокрема, зіштовхнулися з новою бідой. 24 лютого 2022 року почалося повномасштабне вторгнення армії РФ в Україну. Страшні руйнування музеїв на сході та півдні нашої країни, пограбування і вивезення музейних колекцій, втрати музейних співробітників — це ще не весь перелік проблем, які з'явилися перед музейною спільнотою. Велика кількість музеїв визначали порядок дій, виходячи з власних можливостей. Деякі колекції з територій найбільшої небезпеки були евакуйовані на захід країни, деякі — сховані.

Виникла проблема збереженості експонатів в умовах війни. Потрібні були укріплені сховища,

посилена охорона об'єктів, чого деякі музеї практично не могли забезпечити. Постали питання повного їх закриття. Але, з часом, коли ситуація стабілізувалася, було розроблено ряд заходів зі збереження, зберігання та експонування музейних предметів. Наступним кроком стало відновлення роботи виставкових експозиційних площ. Найцінніші експонати були зняті з вітрин. Частково вони були замінені копіями, решта — сховані. Не всі музеї були готові приймати відвідувачів. Тому вони почали повертатися до схем роботи під час карантину і знаходити нові форми виставкової діяльності.

При закритих експозиційних залах, співробітники сектору мистецтв Рівненського обласного краєзнавчого музею, з дозволу вищого керівництва, започаткували новий проект: «Вернісаж у музейному парку» [5]. Виставки художніх робіт почали експонувати на території музейного парку. Ця практика відкрила ряд переваг, але і спонукала до вирішення певних проблем.

Перевагами таких виставок стало залучення великої кількості відвідувачів, збільшення музейної аудиторії, широка популяризація творів образотворчого мистецтва, які є частиною музейної колекції. Під час дії воєнного стану доступ до цієї колекції в умовах закритої експозиції був не можливим.

Але, працюючи над проектом, наукові співробітники зіштовхнулися з рядом проблем. Це, насамперед, погодні умови. Вулична виставка критично залежна від таких умов. На відкритому сонці не можна експонувати твори мистецтва, потрібно вибирати місце, де постійно буде тінь. Дош і сильний вітер теж є чинниками, які унеможливають роботу вуличної виставки. Обладнання для такої виставки має бути стійким до вітру. Вуличну виставку потрібно щодня виносити в парк та ввечері її потрібно забирати з вулиці. Варто розраховувати на людей, які цим будуть опікуватися. Вуличну виставку мають обслуговувати доглядачі, це також треба враховувати.

Одним із варіантів вуличної виставки, яка адаптована до погодних умов, є виставка, надрукована на банерах. Вона стійка до вигорання на сонці, до дії дощу, її можна закріпити стаціонарно, не знімаючи протягом усього періоду експонування.

Ще одним варіантом популяризації музейних колекцій є вечірня відео-трансляція тематичних колекцій на великому екрані через вуличний проєктор. Такі трансляції можна зробити тематичними щотижнево, або щоденно. Для цього потрібен, влас-

не, сам проектор і екран. Екраном може слугувати стіна музею, або її рівна частина. Що стосується проектору, то він має відповідати певним вимогам. Це пристосування вуличних умов — температурний та вологісний режим. Закупку такого проектора потрібно планувати через подання грантових за-

явок, або через домовленості з благодійними організаціями.

Отже, реалії війни і надалі спонукають музейних співробітників до пошуку все нових і нових засобів, способів, форм експонування музейних колекцій.

Джерела та література:

1. Постанова Кабінету Міністрів України від 11.03.2020 р. № 2011 «Про запобігання поширенню на території України корона вірусу».
2. Наказ директора КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР від 28.07.2020 р. № 94 «Про урегулювання екскурсійного обслуговування на період дії карантинних обмежень, пов'язаних із поширенням COVID-19».
3. Електронний каталог. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0ehXkwW6EJak5ePGzdmgX5SxU4JgqEkEbQ9gmjXWYoNr5cXUKZ9xQfZYrcCYb2H6ol&id=100004402446114
4. День музейного експоната. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0qVxei1FVS1TZPAhV9xK4o1SNSaUYNJ9ABctC231pThQyaTWLzXMWi2vspaoQ7Emql&id=100004402446114
5. Вернісаж у музейному парку. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0tJ8vAy2p4fFvRmD2pCZDXdfEypzXLWefhtGt4g9i5ueoWawSWwoLFLxxQNCh2Wa4l&id=100004402446114

Марія ПІСЦОВА

ВИСТАВКИ ЕТНОГРАФІЧНОГО ВІДДІЛУ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО У 2020 РОЦІ

Одним з основних напрямків музейної діяльності є експозиційна, її роль у вивченні, збереженні та популяризації історико-культурною спадщини — надзвичайно важлива. Через експозицію відбувається комунікація з відвідувачем шляхом донесення певної інформації та концептів, виражених музейними засобами [14]. Індивідуального підходу потребує підготовка тимчасових експозицій — виставок. З урахуванням практичних можливостей, інформаційного потенціалу музейних предметів створення експозиції щоразу вимагає нестандартного погляду та авторського переосмислення [15].

Фондові етнографічні виставки у Полтавському краєзнавчому музеї імені Василя Кричевського є результатом багаторічної праці з дослідження окремих груп зберігання. Вони знайомили відвідувачів з маловідомими і малодоступними колекційними збірками. Музейні предмети, які були експоновані, є носіями історичної інформації, оригінальними пам'ятками культури.

У процесі створення виставок брали участь співробітники різних відділів (розробка наукової концепції, структури та тематико-експозиційного плану — обов'язкові етапи процесу). В результаті копіткої злагодженої роботи окреслювався художній образ експозиції із свіжими, іноді несподіваними вдалими ідеями художника-реставратора Володимира Чурсіна (1969-2022).

Так у виставці рушників «Рушії нашої духовності» з колекційної збірки Музею [1, рис. 1] культурно-побутова конкретика обумовлювала структуру та розміщення експонатів. Образ української світлиці був втілений у традиційному показі рушників на кілках та жердках на стінах та виокремлений окремий декоративно-символічний акцент — розтягнутий рушник на символічному сволоці (балці перекриття) — як символ дороги, спонукання до руху. Анотаційний етикетаж був нанесений на прозору плівку, наклеєну на стіну біля відповідного експоната на рівні очей, що полегшувало сприйняття. На виставці (тривала з березня по травень 2020 року) була представлена збірка рушників Полтавщини (20 одиниць) кінця XVIII — початку XX століття, зібраних відомими музейниками Іваном Зарецьким, Костем Мощенком, Данилом Щербаківським [8, с. 576]. Одним з основних завдань було показати, що ці речові пам'ятки несуть цінну етнокультурну інформацію про розвиток народного мистецтва та традицій, означити традиційну орнаментику (типовий полтавський орнамент «дерево життя» в різних графічних та смислових варіаціях, обумовлених історичними періодами, доповнених різними супутніми фігурними комбінаціями), техніку виконання та колористику («полтавський рушниковий шов», виконаний червоним кольором іноді з вкрапленням синього). Особлива увага зверталася на символіку рушників,



Рис. 1. Фрагмент виставки «Рушії нашої духовності», 2020 р., м. Полтава



Рис. 2. В. Маркар'ян на виставці «Народна графіка на полотні», 2021 р., м. Полтава

яка увібрала в себе матеріальну і духовну сторону життя наших далеких предків. Вишиті давні коди на полотні наповнювали невеликий виставковий зал особливою затишною атмосферою, обереговою аурую, естетичною насолодою для очей, відчуттям рідного і глибинного зв'язку зі своїм «корінням». В екскурсійному супроводі науковці озвучували відвідувачам, що іменникове поняття рушник є спорідненим з дієслівним рушати, тому рушники — рушії, знамена нашого народу, рушії духовності, рушії нації. Вишитий рушник як символ цілісності, рівноваги і гармонії сприяє очищенню, духовному збагаченню, єднанню. Виставка була висвітлена в ЗМІ [11], також пізніше створений однойменний відеоролик.

До фондової виставки «Народна графіка» на полотні, що представляла збірку вибійки з історичної колекції Музею, яка формувалася протягом ХХ століття, та авторські роботи сучасного майстра — різьбяр, кахляра, вибієчника Володимира Маркар'яна був застосований комплексний показ. Експонування речових пам'яток тривало з лютого по травень (з перервою на карантин) 2021 року у залі № 11 відділу етнографії, усього було задіяно 62 одиниці основного фонду [10, с. 483].

Так як більшість зразків вибійки є фрагментарними, то художнику довелося враховувати цю специфіку у процесі експлікації. Для організованого показу різновеликих фрагментів орнаментованих тканин ним була використана ідея підвісних пірамідоподібних конструкцій. До кожної із трьох тканинних граней фондова лаборантка пришила прозорою риболовною волосінню (непомітна і хімічно нейтральна) відібрані зразки. Цей прийом збільшував площу для їхнього розміщення і, водночас, давав змогу відвідувачу роздивитися орнаментальні композиції зблизька. Чергування площинних вибієнок у рамках вздовж стін із довгими «взірниками» додавали пластики та ритму у сприйнятті. Емоційний образ доповнювали колоритні комплекти чоловічого та жіночого вбрання, додатково підсвіченого з нижнього ракурсу.

Важливо було підкреслити, що в узорах полтавських вибієнок відображені мотиви, що трапляються у різних видах народного мистецтва: деякі малюнки нагадували різьблення на дереві, орнаментацию килимових, вишитих, керамічних виробів. Цьому сприяв показ вирізьбленої дошки для вибієнки В. Маркар'яна та зошит із рецептами фарби для декорування тканин і відповідними зразками у столі-вітрині. Увага зосереджується на художньо-мистецькій цінності пам'яток, різновидах орнаментации (геометричний, рослинно-геометризований, рослинний та орнітоморфний), композиційних схем (смугасті, килимові, центричні, геральдичні, за спрямуванням — повздовжносмугасті та поперечносмугасті), колористиці, функціональному розмаїтті (одяг та предмети побутового призначення).

В екскурсійному супроводі науковці наголошували, що представлена збірка становить цінну мистецьку спадщину, сприяє осмисленню цього виду мистецтва, спонукає до сприяння відродженню традицій української вибієнки у сучасній текстильній промисловості країни, творчості народних майстрів [13]. У рамках роботи виставки було записане відео інтерв'ю з майстром Володимиром Маркар'яном [7, рис. 2], змонтовані відеоролики, розроблені та впроваджені численні тематичні заходи з майстер-класами декорування тканини вибієчаними штампами та фарбою [4]. Також фондова збірка поповнилась вибієчною дошкою, вирізьбленою В. Маркар'яном, з вибієнкою на полотні.

Тематична виставка «Капелани. Духовний щит України», що тривала з липня по вересень 2020 року у купольному залі Музею (охопила 357 експонатів) була завершальним етапом тривалого однойменного музейного інформаційного онлайн проєкту [9, с. 557], розпочатого з ініціативи волонтера і науковця Андрія Барабаша.

Просторовий образ втілений художником у побудові тематичних локацій, окреслених маскувальними сітками, об'єднаних спільним сюжетом. Учасники експозиції — священники Полтавсько-



Рис. 3. Локація «Фронтowa капличка» виставки «Капелани – духовний щит України», 2020 р.



Рис. 4. Фрагмент виставки «Ляльковий вернісаж», 2020 р., м. Полтава

Кременчуцької єпархії та Харківсько-Полтавської єпархії ПЦУ та Харківського екзархату УГКЦ. На виставці відтворена атмосфера бліндажа, який міг слугувати місцем молитви у локації «Фронтowa капличка» [5, рис. 3], з унікальним саморобним капеланським столиком для відправлення богослужіння, що перебував на фронті не один рік, представлене облачення, різні види службової форми військових священників, візитівки капеланів з міст Полтави і Кременчука, Лубен, Глобиного, Пирятина, Чугуєва, Люботина, сіл Петрівки, Івонченців, Терентіївки Полтавського району. Інсталяція «Дитячі обереги» [3] та локація «Діти воїнам», демонструвала особливий внесок дітей у підтримці захисників. Зокрема, була представлена діяльність БФ «Карітас Полтава», волонтерський загін «Сонячний промінчик» школи-інтернату № 2 «Центр освіти та соціально-педагогічної підтримки імені Софії Русової» [2]. На вмонтованому екрані відеолокації відвідувачі переглядали відеосюжети проекту та неодноразово були запрошені на зустрічі з капеланами, військовослужбовцями.

Представлена маловідома тема діяльності капеланів, тих, хто завжди поруч біля наших захисників, розкривалась через зорове та слухове сприйняття представленого сюжетного образу, активізувала інтерес відвідувачів.

Яскравою та ритмічною була тематична виставка «Ляльковий вернісаж», що представляла авторські та колекційні твори сучасної лялькарки Вікторії Балясної (тривала із серпня по жовтень 2020 року в 11 залі етнографічного відділу, 56 одиниць) [6, рис. 4]. Щоб забезпечити доступ до огляду експонатів, художник використав подіуми, тумби, просторово-каркасні конструкції, індивідуально ви-

конані ним для окремих експонатів. Стіни залу були задрапіровані шовковими кольоровими тканинами хвилюподібними фалдами, що заповнювали верхній ярус та надавали залу привабливого вигляду. Групові композиції авторських ляльок розміщувались в експозиційній зоні (на рівні очей) на дерев'яних платформах — підставках для експонатів (на шпагатних шнурах), що нагадували гойдалки. На підлозі, по периметру залу, розміщувались куби та тумби для експонування колекційних екземплярів. Встановлені додаткові настінні лампи освітлювали предмети під потрібним кутом, увиразнювали образи.

Основним завданням виставки було познайомити відвідувачів з творчістю самобутньої майстрині з містечка Чутове, яка вже стала окремим явищем художньої культури України. Авторські ляльки відображають внутрішній світ майстрині, їм притаманний тонкий гумор, філігранна техніка. Представлені твори приносять естетичне задоволення від споглядання. У рамках виставки був виданий буклет робіт авторки [12] та створений відеоролик виставки, а музейна збірка поповнилась новими експонатами.

Професійний підхід до організації предметно-просторового ансамблю кожної виставки був здійснений музейним художником-реставратором з дотриманням експозиційної лаконічності, логічності та виразності.

Проведені виставки ще раз підкреслили значущу й очевидну важливу роль у поширенні знань, як важливого джерела пізнання національної культури, народного побуту, мистецьких надбань минулого і сучасного буття, впливу на формування сучасної культури, на забезпечення етнокультурної спадкоємності.

Джерела та література:

1. Виставка «Русії нашої духовності» (рушників з фондової колекції музею). URL: <http://pkm.poltava.ua/ua/24-anonsy/1112-vistavka-rushiji-nashoji-dukhovnosti-rushnikiv-z-fondovoji-kolektsiji-muzeyu.html>
2. Відбулося урочисте відкриття виставки «Капелани. Духовний щит України». URL: <http://pkm.poltava.ua/ua/8-podii/1479-vidbulosya-urochiste-vidkrittya-vistavki-kapelani-dukhovnij-shchit-ukrajini.html>

3. Екскурсія дитячою локацією від капелана Григорія Ганзія. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1cAbgyYaNf4>
4. Інтерактивний захід «Народна графіка на полотні». URL: <http://pkm.poltava.ua/ua/2731-interaktivnij-zakhid-narodna-grafika-na-polotni-2.html>
5. Інтерв'ю з капеланом УГКЦ о. Максимом Кролевським. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QpQfX7gEJq8>
6. Ляльковий вернісаж. URL: <http://pkm.poltava.ua/ua/8-podii/1562-lyalkovii-vernizazh.html>
7. Народна графіка на полотні // <https://www.youtube.com/watch?v=zBLuMZ4Kwos&t=136s>
8. Пісцова М. П. Виставка рушників «Рушії нашої духовності» у Полтавському краєзнавчому музеї імені Василя Кричевського. Каталог. *Полтавський краєзнавчий музей. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток: збірник наукових статей*. Харків, 2021. Вип. XVI. С. 575-583.
9. Пісцова М. П., Барабаш А. А. Виставка «Капелани. Духовний щит України» у Полтавському краєзнавчому музеї імені Василя Кричевського (каталог). *Полтавський краєзнавчий музей. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток: збірник наукових статей*. Харків, 2021. Вип. XVI. С. 556-567.
10. Пісцова М. П., Власенко І. О. Виставка вибіткових тканин «народна графіка на полотні» у Полтавському краєзнавчому музеї імені Василя Кричевського: каталог. *Полтавський краєзнавчий музей: Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток: збірник наукових статей*. Харків, 2022. Вип. XVII. С. 483-491.
11. Полтавці мають змогу побачити рушники, яким понад дві сотні років. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4PfUFDkQBKs>
12. Популяризація музейних видань. URL: <http://pkm.poltava.ua/ua/8-podii/1858-populyarizatsiya-muzejnikh-vidan-2.html>
13. Розпочала роботу виставка «Народна графіка на полотні». URL: <http://pkm.poltava.ua/ua/8-podii/1897-rozpochala-robotu-vistavka-narodna-grafika-na-polotni.html>
14. Сабов М. М. Музейна експозиція як своєрідна форма наукової публікації. URL: http://www.museum.dp.ua/article_2015_52.html
15. Супонєва С. В., Годованська О. М. Музейна експозиція: генерування та варіативність. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2022/3.17>

**Юлія САБАДАШ,
Юзеф НІКОЛЬЧЕНКО**

ВІДОБРАЖЕННЯ НАУКОВО-ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ РОБОТИ МУЗЕЇВ УКРАЇНИ У НАВЧАЛЬНІЙ ДИСЦИПЛІНІ «МУЗЕЄЗНАВСТВО» НА КАФЕДРІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Постановка проблеми. Після трагічних подій 2014 р. на Сході України та російської анексії Криму Маріупольський державний університет (далі — МДУ) залишився єдиним класичним державним університетом на Південному Сході України, а кафедра культурології вишу (завідувачка докторка культурології, професорка Ю. Сабадаш) — випусковою для культурологів вищої кваліфікації.

Ситуація вимагала від викладачів кафедри реалізації дієвих заходів на предмет зміцнення складової національно-патріотичної домінанти у навчально-виховному процесі для студентів-культурологів — майбутніх бакалаврів і магістрів, що передбачали: коригування робочих навчальних планів і робочих програм навчальних дисциплін; змін у тематиці наукових робіт викладачів і студентів; активізацію виховної діяльності серед здобувачів вищої культурологічної освіти. Були скореговані науково-дослідна тема кафедри, тема традиційної Міжнародної науково-практичної конференції, напрямки діяльності СНТ «Культурологічні студії», а Вісник МДУ, Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія було включено до Переліку наукових фахових видань

України з галузі науки — культурологія (наказ МОН України № 735 від 29.06.2021 р.) з присвоєнням категорії «Б». Активізувалася підготовка навчальної та навчально-методичної літератури; протягом 2019-2021 рр., зокрема побачили світ курси лекцій з «Музеєзнавства» та «Збереження історико-культурних пам'яток України».

Але 24 лютого 2022 року в одну мить російська агресія докорінно змінила життя нашої Батьківщини з мирного на воєнне. Маріуполь одним із перших зазнав нищівного удару ворога. Десятки тисяч загиблих і поранених маріупольців, тисячі зруйнованих будинків, вщент знищені промислові підприємства, порт, комунальні й торговельні установи, заклади охорони здоров'я, освіти, культури і мистецтва тощо.

Трагічна доля спіткала й МДУ: всі п'ять навчальних корпусів були зруйнованими, знищені унікальна наукова бібліотека, деканати, кафедри, предметні аудиторії й лабораторії, комп'ютерні класи, Музей історії та археології МДУ (далі — Музей МДУ). В умовах жорстоких обстрілів і бомбардувань міста ректор МДУ професор М. Трофименко з ризиком для

власного життя зумів врятувати і вивезти до Києва головні сервери університету та зробив все необхідне для продовження навчально-виховного процесу.

Викладачі, співробітники та значний контингент студентів МДУ із нелюдськими труднощами змогли залишити окуповане місто і приєднатися особисто або онлайн до рідного університету. З 18 квітня 2022 р. у МДУ був відновлений навчально-виховний процес другого семестру онлайн на всіх спеціальностях. Була успішно проведена семестрова і випускна атестація на бакалаврському та магістерському рівнях, здійснений набір на перший курс за освітніми ступенями «Бакалавр», «Магістр», а також до аспірантур. Успішним для МДУ був і наступний, 2022-2023 навчальний рік.

У драматичному сьогоденні України на першому місці у діяльності музейних інституцій повинна утверджуватися функція збереження державності. Автори статті підтримують тезу колег із Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка О. Квас і С. Волошин, що «у процесі державотворення сьогодні потрібна ефективна система патріотичного виховання, змістовим компонентом якої є духовно-культурна спадщина народу України. В основу національної системи патріотичного виховання покладено ідею, форми і методи якої базуються на народних традиціях та кращих надбаннях вітчизняної педагогіки й психології» [1, с. 18-19].

Використовуючи теоретичні положення навчальних дисциплін «Музеезнавство» (нормативна) і «Музей у системі національно-патріотичного виховання» (вибіркова) та можливості музейної практики, кафедра культурології забезпечує набуття студентами-культурологами знань і вмінь щодо використання музейної справи у національно-патріотичному вихованні, культурно-просвітницькій та педагогічній діяльності.

Водночас зауважимо, що у сучасному музеезнавстві в Україні, на наш погляд, існує проблема, без вирішення якої майбутній поступ галузі буде проблематичним. Воно повинно позбутися минулих стереотипів сприйняття музейної інституції як кінцевого результату матеріальної та духовної діяльності соціуму. Навпаки, музеезнавство «має стати адекватним викликам часу і найголовніше у цьому поступі — ціннісна система історично-культурних, національних, ідеологічних, загальнолюдських світоглядних переконань» [9, с. 118].

Нормативна навчальна дисципліна «Музеезнавство» викладається на першому курсі бакалаврату спеціальності 034 «Культурологія, організація культурно-дозвілєвої діяльності» у МДУ з 2016 р.; її зміст постійно вдосконалюється, пропорційно збільшується і об'єм матеріалу, що репрезентує теоретичну (лекційну) та практичну (семінари, самостійна робота та індивідуальне навчально-дослідне завдання) частини курсу. Логічним завершенням

студіювання курсу «Музеезнавство» було проведення навчальної (музейної) практики на базі Маріупольського краєзнавчого музею (далі: МКМ), Музею історії Маріупольського металургійного комбінату ім. Ілліча (далі: Музей історії ММК ім. Ілліча), Музею МДУ, а після окупації російськими агресорами Маріуполя у 2022 р. — на базі Студії культуротворчого перформансу МДУ в м. Києві (онлайн).

Робочим навчальним планом спеціальності «Культурологія, організація культурно-дозвілєвої діяльності» на опанування навчальної дисципліни «Музеезнавство» у 2022-2023 навчальному році було передбачено 5 кредитів (150 год.: 50 год. — аудиторних, 100 год. — для самостійної роботи). На музейну практику — 3 кредити (90 год.).

У курсі лекцій з музеезнавства, що складається з дев'яти розділів, науково-експозиційній роботі присвячений шостий розділ: «Методика і практика науково-експозиційної роботи», де визначені три основні напрямки розкриття теми: 1. Загальна характеристика науково-експозиційної роботи в музеях України. 2. Методологічні засади та практика науково-експозиційної роботи. 3. Монтажне (технічне) забезпечення експозиції музеїв. Проблема аналізується на семінарі «Науково-експозиційна робота музеїв» та у рефератах самостійної роботи студентів.

На нашу думку, актуальність та наукова новизна статті визначена її метою: аналізуючи навчальну дисципліну «Музеезнавство» на кафедрі культурології в МДУ, привернути увагу гуманітаріїв, зокрема студентів-культурологів, до місця музейної експозиції в складній системі сучасних суспільних і культурних відносин в Україні та обґрунтувати необхідність застосування новітніх технологій у науково-експозиційній діяльності вітчизняних музеїв, що співвідноситься з напрямками роботи наукової конференції Рівненського обласного краєзнавчого музею (далі — РОКМ), з яким кафедра тісно співпрацює у науковій галузі та проблематикою збірника «Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Випуск XXI»: жовтень 2023 року — «Музейна експозиція — актуальні виклики сучасності. Поєднання інноваційних та традиційних форм роботи», які є вкрай важливими і на часі.

Джерела та історіографія. Джерельну базу статті склали Конституція України та Закони України «Про музеї та музейну справу» (1995), «Про охорону культурної спадщини» (2000), «Про культуру» (2010), «Про правовий режим воєнного стану» (2015), «Про освіту» (2017), «Про затвердження Указу Президента України «Про введення воєнного стану в Україні» (2022).

Сучасна вітчизняна музеезнавча та педагогічна література визначає основні напрямки використання музейних експозицій у національно-патріотичному вихованні шкільної і студентської молоді та педагогічній діяльності. Це праці з проблем музеезнавства І. Бех, О. Булиги, Т. Вайнгберга, С. Виткало-

ва, О. Гайдай, А. Дульської, О. Комової, Ю. Нікольченка, З. Огризка, Ю. Омельченка, В. Петранівського, М. Рутинського, О. Стецюка, О. Сухомлинської, Н. Філіпчук, С. Хавіної, Н. Шейміної, В. Якубовського та праці з музейної педагогіки С. Волошин, Л. Гайди, О. Караманова, О. Квас, М. Костриці, П. Луньова, Н. Мараховської, Т. Мацейка, Ю. Павленка, Ю. Сабадаш, О. Топилка.

Використанню експозицій музеїв у національно-патріотичному вихованні учнівської і студентської молоді, зокрема у кризових для країни ситуаціях (після 2014 р.), присвячені спеціальні розділи в курсі лекцій з навчальної дисципліни «Музеезнавство» в МДУ, виданому в 2020 р. [4]. У ньому наголошено, що функції музейних експозицій пов'язані з визначенням пріоритетів, що полягають у формуванні в українському суспільстві, зокрема в середовищі учнівської і студентської молоді, національно-патріотичних, історичних, культурницьких та загальнолюдських переконань.

Особливостям набуття здобувачами вищої освіти кваліфікації «Музеезнавець-педагог» у межах інтегративної сертифікатної програми «Музейна педагогіка» присвячена стаття Ю. Сабадаш і Н. Мараховської «Підготовка музеезнавців-педагогів: розроблення та реалізація інтегративної сертифікатної програми», у якій аналізується та узагальнюється вітчизняний і зарубіжний досвід підготовки фахівців з музейної педагогіки, зокрема у науково-експозиційній галузі [7].

У статті «Роль музеїв у системі функціонування закладів вищої освіти України», доповідях на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу» 14 вересня 2022 року автори О. Комова, Ю. Нікольченко і В. Деліман, К. Сичова і Ю. Григор'єва звернули увагу музеезнавців на необхідність вдосконалювати виховну національно-патріотичну та педагогічну доміанту музейних експозицій з урахуванням вимог часу [3; 5; 8].

Проблеми експозиційної роботи музеїв у сьогоденні активно студіюють викладачі та студенти кафедри івент-індустрій, культурології та музеезнавства Рівненського державного гуманітарного університету (далі: РДГУ), яка здійснює підготовку фахівців за спеціальностями «Музеезнавство, пам'яткознавство» (завідувач кафедри професор В. Виткалов) [2].

У нашій статті використовується і досвід Ю. Нікольченка у вітчизняному музеезнавстві: працюючи у РОКМ та в Рівненському обласному управлінні культури з листопада 1970 по червень 1998 рр., він безпосередньо брав участь у розвитку музейної справи в регіоні. За сумісництвом викладав курси «Музеезнавство» і «Краєзнавство» у Рівненському державному інституті культури. Із серпня 1998 р. — доцент МДУ. На кафедрі культурології — викладач

навчальних дисциплін «Музеезнавство», «Музей в системі національно-патріотичного виховання» «Збереження історико-культурних пам'яток України», «Збереження та атрибуція культурної спадщини України».

Новітня практика студіювання проблеми експозиційної діяльності вітчизняних музеїв репрезентована учасниками круглого столу з міжнародною участю, присвяченого Міжнародному дню музеїв: «Музеї та відродження культурного ландшафту. Обмін досвідом збереження, відновлення та відродження національно-культурної спадщини в умовах військового конфлікту», проведення якого ініціювала кафедра культурології МДУ 18 травня 2023 року за підтримки і участю Кафедри івент-індустрій, культурології та музеезнавства РДГУ, РОКМ, МКМ (м. Одеса), Студентського наукового товариства «Культурологічні студії» кафедри культурології МДУ.

У процесі опанування студентами-культурологами навчальної дисципліни «Музеезнавство» використаний досвід науково-експозиційної роботи РОКМ, МКМ (до 24 лютого 2022 р.), Музею МДУ (до 24 лютого 2022 р.), Музею історії ММК ім. Ілліча (до 24 лютого 2022 р.) [4, с. 55-66].

Виклад основного матеріалу. Необхідно визнати, як це не звучить парадоксально, що канони та методики організації науково-експозиційної діяльності українських музеїв залишалися незмінними впродовж 70-х рр. XX — початку XXI ст. Проте сучасність вносить у практику будівництва музейної експозиції низку інноваційних технологій, метою яких є посилення емоційного, виховного й пізнавального ефекту для відвідувачів музею. Згідно із сучасними підходами до проблем вітчизняного музеезнавства, музейна експозиція — це цілеспрямована і науково обґрунтована демонстрація музейних предметів, які організовані композиційно, забезпечені коментарем, технічно і художньо оформлені і створюють специфічний музейний образ природних і суспільних явищ.

Без сумніву, головними елементами експозиції музею є тріада: експонат основного фонду; експозиційне обладнання для демонстрації експонату; музейно-експозиційна архітектура. Все, що несе змістове навантаження, належить до значущого аспекту експозиції, а все, що не є провідником змісту, утворює її предметно-речовий аспект.

Під час розкриття студентам-культурологам МДУ проблеми науково-експозиційної роботи у курсі «Музеезнавство», наголошується, що науково обґрунтований порядок групування і організації експозиційних матеріалів, який випливає зі змісту експозиції, називається методом побудови експозиції, що передбачає основні методи експонування: систематичний, ансамблевий, ландшафтний і тематичний. У сучасних українських музеях, у першу чергу науково-популярних (масових, публічних), активно застосовується так званий предметно-ансамблевий метод побудови експозицій, коли на пер-

ше місце виходить оригінальний предмет основного фонду, такий як пам'ятка природи, матеріальної і духовної культури.

Тематична структура історичних і краєзнавчих музеїв створюється у відповідності до сучасної періодизації історії України. Експозиції природознавчої тематики повинні спиратися на сучасні досягнення відповідних наукових галузей. Музейні збірки накопичуються й систематизуються не лише з метою вивчення та централізованого зберігання, але найважливіші функції сучасних музеїв: пізнавально-інформаційна, популяризаційна, навчально-просвітницька. Вони реалізуються, зокрема, завдяки науково-експозиційній діяльності музейних закладів.

У навчальній дисципліні «Музеєзнавство» акцентується увага студентів-культурологів МДУ на п'ять основних етапів будівництва музейної експозиції:

- перший — створення музейної експозиції має науково-концептуальний характер. Ідеї формуються в цілісну концепцію, і вже у руслі цієї концепції триває науковий пошук та здійснюються додаткові експертні дослідження і аналізується власний музейний фонд. Найбільш важливим елементом є наукове проектування, яке вимагає певних умов: наявності музейних предметів з визначених тем; професійно підготовленого колективу експозиціонерів; спеціального приміщення для експозиції;
- другий — це проектування експозиції, що відбувається за трьома напрямками: науковим, художнім та технічним. На цьому етапі розробляється «Розгорнута тематична структура»;
- третій — це розробка тематично-експозиційних планів, найскладніший та найтриваліший у часі етап формування експозиції, який по суті являє собою текстову модель майбутньої експозиції, залежно від її профілю;
- четвертий — підбір експонатів важливий у плані дотримання принципів атракційності й репрезентативності предметів, що обираються з фондосховища для експонування.
- п'ятий — монтажне (технічне) забезпечення експозиції є завершальним етапом формування експозиції. Монтаж експозиції — процес доволі складний і дискусійний, адже важливо так розташувати комплекси пам'яток, щоб вони підкреслили головні акценти експозиції; передбачити, в яких саме залах очікуватимуться максимальні скупчення зацікавлених екскурсантів, а в яких плинність екскурсійного потоку буде стандартною.

Вміння побудувати цікаву експозицію, органічно «вписану» у простір виставкової зали, — це складне поєднання науки й естетично-мистецьких канонів. У курсі «Музеєзнавство» в МДУ увага студентів-культурологів акцентується на тому, що питання створення музейної експозиції, яка б відповідала усім вимогам профілю музею і задовольняла потре-

би і очікування відвідувачів, належить до числа фундаментальних проблем музейної науки та практики.

Наведемо уривок зі статті завідувачки відділом сучасності Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького Н. Шейміної «Деякі проблемні аспекти перебудови музейних експозицій», яка побачила світ у грудні 2009 р., але не втратила своєї актуальності у сьогоденні: «Є питання прості і в той же час неймовірно складні. Вони викликають роздратування або посмішку, непорозуміння або глибокі роздуми. Ось, наприклад, одне з них. Що ми, наукові співробітники, показуємо відвідувачу, демонструючи йому предмети, розкладені в музейній вітрині? Працівники музеїв рідко питають себе про це, ще рідше над такими речами замислюється відвідувач.

Однак, часто в результаті проведення соціологічних досліджень з'ясовується, що автори експозиції прагнуть показати одне, а відвідувачі бачать зовсім інше. Тому крім чисто людської допитливості і бажання зрозуміти зміст експозиції як особливого явища культури, ставити такі питання змушує ще й професійна відповідальність експозиціонера як активного учасника створення експозиції» [10].

З цього приводу зауважимо, що експозиціонер-професіонал неможливо підготувати у закладі вищої освіти, яким би престижним він не був. Тільки власний досвід і досвід будівництва експозицій у музейній установі, де працює експозиціонер, досвід створення експозицій в інших музеях дозволить йому набути умінь і знань науково-експозиційної роботи.

У навчальній дисципліні «Музеєзнавство» наголошується, що практичний досвід будівництва експозиції — важливий компонент науково-експозиційної роботи, але не визначальний: без ґрунтовної теоретичної і методичної підготовки, пізнання її фундаментальних сутнісних характеристик і закономірностей експозицію побудувати буде дуже складно. Необхідно визнати, що питання науково-експозиційної роботи музеїв традиційно є предметом уваги методичних центрів із музеєзнавства, які діють на державному, регіональному та місцевому рівнях.

Надрукована за ці роки музеєзнавча література відображає розвиток експозиційної думки, нові підходи до експозиційної практики та проблематики, прогресивні тенденції в експозиційній роботі музеїв, перш за все історичного профілю. Але проблема в іншому: ефективність впровадження їхніх результатів у музейну практику залишкова: у багатьох випадках експозицію будують або вдосконалюють методами, що не відповідають вимогам часу.

На жаль, відсутність науково обґрунтованих концепцій із основних напрямків музейної діяльності є суттєвим недоліком при створенні музейних експозицій. Ми маємо сучасні ґрунтовні підручники і посібники з музеєзнавства, але це навчальна література, вона не призначена готувати експозиціонера-про-

фесіонала. З проблем українського музеєзнавства захищаються дисертації, публікуються наукові статті, проводяться наукові конференції, проте з теорії і практики експозиційної роботи їх недостатньо.

У вітчизняному музеєзнавстві питання теорії, історії і практики музейної справи завжди є дискусійним і знаходяться у процесі постійного наукового студіювання. І в цьому основна проблема будівництва нової експозиції або масштабної перебудови існуючої: перед експозиціонерами стоїть дилема — як зробити так, щоб певне предметне середовище, створене в музеї, дозволило зрозуміти, відчувати час, явище та подію в умовах, коли методична рекомендація вже запізнилась? Тут може допомогти цілеспрямоване дослідження з глибоким осмисленням та теоретичним обґрунтуванням широкого діапазону можливостей музею конкретного профілю в науково-експозиційній роботі у близькій і далекій перспективі.

Відверто хибним є уявлення про те, що існують експозиції музеїв різних типів і профілів, які «створюються на віки»: природознавчі, археологічні, давньої та нової історії, культури і мистецтва України, етнографічні, меморіальні, періоду Другої світової війни тощо. Практикою доведено, що не залежно від типу і профілю музейної установи, з часом її експозиції морально старіють, втрачають свою тематичну актуальність і художню привабливість, перетворюючись на своєрідний «музей в музеї».

У цьому контексті, заслуговує ретельного вивчення і наслідування у сучасному вітчизняному музейному середовищі досвід РОКМ щодо успішного перманентного процесу перебудови (оновлення) експозиції (природознавчої, історичної і мистецької). Експозиція музею площею близько 2-х тис кв. м була відкрита для відвідувачів 30 грудня 1978 р. в унікальному двоповерховому приміщенні — колишній рівненській гімназії, пам'ятці архітектури 1839 р. На той час вона була однією з найкращих в Україні за змістом, художнім оформленням та технічним забезпеченням, склавши конкуренцію не тільки обласним краєзнавчим музеям, а й центральним музейним установам.

Очолював музей з 1970 по 1986 роки блискучий ентузіаст музейної справи і краєзнавства В. Сидоренко (1914-1994), який постійно наголошував у колективі, що час існування стаціонарної експозиції в музеї, незалежно від її профілю, недовготривалий; без змін і доповнень він не повинен тривати більше одного року, в іншому випадку вона втратить тематичну актуальність, а музей — відвідувача. І вже починаючи з 80-х років експозиція РОКМ вступила у фазу суттєвих перебудов як змісту так і художнього оформлення та інновацій у технічному забезпеченні, особливо після проголошення незалежності нашої держави. Такий підхід був науково обґрунтованим, у першу чергу в розділах експозиції з історії України та краю, де були «білі плями», хибні оцінки, прямі перекручення

історичної правди. Сміливі й рішучі дії керівництва, науково-методичної ради та експозиціонерів РОКМ щодо необхідності перебудови експозиційних комплексів за вимогами часу відбулися за останні 35 років під орудою директорів установи: Е. Антоненка (1926-1999), В. Мушировського, О. Булиги [6].

У навчальній дисципліні «Музеєзнавство» в МДУ сфокусована увага студентів на тому, що оновлення експозиції залежить не тільки від кількості і якості експонатів основного фонду, художнього оформлення та обладнання, а в першу чергу від наукового рівня музейної установи і професійної підготовки експозиціонера, в іншому випадку це буде «косметичним ремонтом» експозиції. Важливе значення для перебудови експозиції, основними принципами якої є науковість, дидактичність, естетичність, має оцінка її об'єму, створення відповідного структурного та тематико-експозиційного планів, при необхідності — проекту художнього оформлення.

У сучасному українському музеєзнавстві розглядаються декілька типів оновлення експозиції: доповнення існуючої експозиції новим елементом; з існуючої експозиції вилучається тематичний розділ, що суттєво змінює її зміст; радикальна, науково обґрунтована перебудова діючої експозиції.

Висновки. Культурна спадщина України, поруч із мовою, територією, політичним, економічним, духовним життям та історичною долею є складовою формування національної ідентичності. Тут особливу роль покликані відіграти музейні установи як багатофункціональні заклади соціальної інформації, призначені для збереження, вивчення і демонстрації культурно-історичних та природничо-наукових цінностей [3, с. 5-6].

Студіюючи навчальну дисципліну «Музеєзнавство» студенти в МДУ мають зрозуміти, що музейна спадщина — це непорушне і водночас мінливе явище. Її непорушність полягає у тому, що експонати нібито зафіксували певний стан речей, але з часом змінюється наше ставлення до оточуючого середовища і події — такий постійний рух є актуальним показником об'єктивних явищ природи, історії та культури. У зв'язку з цим, в музейній практиці виникає потреба не тільки у новому підході до науково-експозиційної роботи, а й до фахового зростання музейних працівників, зокрема експозиціонерів.

У час розвитку інформаційного суспільства однією з найбільш важливих актуальних проблем експозиційної діяльності музеїв в Україні є устремління музейників сформувати й утримати рівень суспільної зацікавленості, актуальності, популярності музейної установи серед відвідувачів. Саме так визначається ідея майбутньої експозиції, яка за вимогами часу і обставин стає рухливою і перманентною.

З огляду на вище означене тема нашого дослідження стає перспективною для майбутнього студіювання за трьома напрямками — музеєзнавство, культурологія та педагогіка.

Джерела та література:

1. Квас О., Волошин С. Формування патріотичної вихованості учнів початкової школи засобами музейної педагогіки. *Молодь і ринок*, 11, 2018. С. 18-22.
2. Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету. URL: <https://hudped.rshu.edu.ua/pro-nas/kafedri/kafedra-kulturologi%D1%97-ta-uzeyeznavstva/>
3. Комова О. Роль музеїв у системі функціонування закладів вищої освіти України. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. Серія Історія, економіка, філософія. № 25 (2020). С. 5-19.
4. Нікольченко Ю. М. Музеєзнавство. Курс лекцій. Маріуполь: МДУ, 2020. 133 с.
5. Нікольченко Ю., Деліман В. Вища культурологічна освіта у контексті розвитку музейної педагогіки. *Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу: збірник тез доповідей*. Київ: Педагогічна думка, 2022. С. 371-374.
6. Рівненський обласний краєзнавчий музей. URL: <http://museum.rv.gov.ua/>
7. Сабадаш Ю. С., Мараховська Н. В. Підготовка музеєзнавців-педагогів: розроблення та реалізація інтегративної сертифікатної програми. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: філософія, культурологія, соціологія. Збірник наукових праць. Вип. 23. 2022. С. 110-120.
8. Сичова К., Григор'єва Ю. Музейний досвід навчання засобами інтерактивну (на прикладі тематичних еккурсій Вінницького обласного краєзнавчого музею). *Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу: збірник тез доповідей*. Київ: Педагогічна думка, 2022. С. 381-384.
9. Філіпчук Н. О. (2019). Розвиток української музейної педагогіки у ХХ столітті: здобутки і втрати. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*, 12, 2019. С. 115-121.
10. Шейміна Н. М. Деякі проблемні аспекти перебудови музейних експозицій. URL: <http://www.museum.dp.ua/articles011.html>

Андрій СОШНІКОВ

КОМУНІКАТИВНЕ ПОЛЕ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ

Музейна експозиція — це, насамперед, просторова модель, в основі якої лежать іконічні тексти, утворені музейними предметами. Ці тексти побудовані за правилами музейної мови і передбачають кілька рівнів комунікативної взаємодії. На думку канадського музеолога Дункана Камерона, експозиція виникає із взаємодії між «ідеями» (концептуальною ідентичністю) та «матеріалами». У даному випадку під «матеріалами» мається на увазі апаратне та програмне забезпечення виставки. Під «програмним забезпеченням» маються на увазі первинні матеріали (які зазвичай називають «музейними об'єктами») та вторинні матеріали (зображення, написи, аудіозаписи). «Апаратне забезпечення» — це простір, в якому побудована експозиція, та допоміжні конструкції, такі як панелі та вітрини [4, р. 33].

На відміну від твору мистецтва, музейна експозиція не лише передає те, що хотів донести творець, але й через пізнання музейних предметів здійснює діалог між епохами та культурами, тобто процес міжкультурної комунікації. Перед нами не просто предмет, а предмет, який був переданий з іншого часу. І тільки музеї збирають і зберігають цілу палітру мобільних пам'яток культури, даючи можливість відвідувачам задовольнити свій інтерес до них. Цей інтерес ґрунтується на притаманній людині допитливості. Саме людська допитливість, бажання знати, що колись відбувалося, бажання бути частиною

культурної традиції, знайомить людей з музейними експонатами і приводить їх в контакт з об'єктами, які є невід'ємною частиною національної і світової культурної спадщини, свідомо зібраної для цієї мети.

Комунікативне поле музейної експозиції — це інформаційне поле, створене наявністю комунікативних властивостей у музейних артефактів в особливому музейному хронотопі. Комунікативне поле музейної експозиції включає такі складові:

- власне музейна будівля, яка може бути як історичною спорудою, так і спеціально спроектованою сучасною спорудою;
- музей завжди знаходиться в певному просторовому та інформаційному контексті і водночас функціонує як його інформаційний центр, оскільки інтегрує в своєму радіусі всі джерела інформації;
- інтер'єр музею разом з архітектурним стилем будівлі створює цілісний образ експозиції;
- музейні предмети або «меморії», які є інформаційно наповненими об'єктами.

Музеї можуть не лише показувати об'єкти, але й прищеплювати глибоке чи поверхнєве ставлення до культурних подій, що стоять за ними, серйозний чи схематичний підхід до історії. Показуючи експонати певним чином і в певному «світлі», автори виставок можуть показати одні й ті ж події з різних оціночних позицій. Експонент має ідею і реалізує її, по-різному комбінуючи об'єкти. Він відштовху-

ється від концепції і шукає для неї форму. Іншими словами, він створює виставку в надії, що вона сформується як культурний текст, і таким чином створює міф. Критики, тобто особи, які оцінюють і критикують загальну організацію виставки, є міфологами. Це лише кілька людей, невелика група, які дійсно можуть бачити помилки експонентів і можуть відрізнити те, що об'єктивно відбулося, від суб'єктивної подачі фактів працівниками музею. Людина, яка отримує міф, — це відвідувач музею, людина, яка читає тексти виставки, людина, яка сприймає компоненти експозиції у взаємозв'язку один з одним. Ця людина не лише бачить, оцінює та опрацьовує виставлені речі та твори, але й отримує цю інформацію, пропущену через призму мислення автора виставки, і в деяких випадках порівнює своє знання з розшифровкою міфолога.

У випадку музеїв функція комунікації охоплює досить широкий спектр діяльності. Основними з них є виставки, публікації, освітні програми та інші заходи, організовані музеєм. Ядром музейної комунікації є виставка.

Екскурсовод виконує роль медіатора і допомагає суб'єкту інтерпретувати сенс, закодований у проєкті. Екскурсія зазвичай є монологом, тобто прямою передачею значення і цінності. Медіатор відповідає за правильну інтерпретацію та донесення повідомлення, а також за вибір методу комунікації відповідно до особливостей аудиторії. Діалог з суб'єктом відбувається на різних етапах знайомства з виставкою і має бути врахований не лише в самій виставці, але й при плануванні діяльності, пов'язаної з виставкою, наприклад, освітніх заходів. Передача смислу і значення починається з моменту входу у виставковий простір і триває протягом усього перебування у виставковому просторі та взаємодії з окремими експонатами. Однак пріоритетним є результат, тобто враження, яке виникає у суб'єкта, коли він залишає виставковий простір, і першочерговим питанням є: яких результатів ми очікуємо від передачі цінності та комунікації, і які ідеї виникають у суб'єктів? Структуру комунікації на виставці можна спростити до такої формули: артефакт передає своє історичне значення через інтерпретацію його цінності куратором, яка потім доноситься до суб'єкта. В основі кожного виставкового проєкту лежить концептуальна ідея, виражена в естетичній і предметній формі. Одна з цілей виставки — залучити відвідувача до процесу переживання, в якому, окрім об'єктивної інформації, він отримує враження, емоції та особистісно забарвлене сприйняття об'єкта.

Навіть якщо музейні працівники безпосередньо не обмінюються словами з відвідувачами, вони залишаються головними акторами комунікації. Невипадково експонати розглядаються як форма художньої творчості, а експозиції — як робота їхніх творців. Експонент не просто розміщує музейні

експонати в одному у приміщенні, а створює текст, виходячи з власного смаку, наукових інтересів та уявлень про місце конкретного експоната в низці інших експонатів у його найближчому оточенні. Крім того, автор виставки визначає значущість того чи іншого експоната для тексту виставки і відводить йому певне місце в системі. І в багатьох випадках відвідувач не спілкується з самими експонатами, а занурюється в текст, створений для нього експозиціонером. Маршрут екскурсії, пояснювальні записки та етикетки, прикріплені під роботами, не дозволяють відвідувачам відхилитися від запланованого для них шляху. Цей тиск на відвідувачів відзначили критики музею (зокрема, Теодор Адорно [1, с. 9]). Вони підкреслювали, що музей деспотично нав'язує глядачам свої думки і погляди.

Музеї виконують освітню функцію. Це пов'язано з тим, що вони візуалізують і переживають процеси сприйняття, ілюструючи події, описані в книгах і документах. Музейна виставка — це теж книга, особливий текст, але цей текст написаний не звичною мовою, а мовою експонатів. Тому музейна експозиція може бути другим критерієм мови, тобто значення слів. Історичні події, представлені в численних інтерпретаціях, стають для нас реальними.

Музейна експозиція — це справді своєрідний текст, і тому прочитання значною мірою залежить від його розуміння та інтерпретації. Саме тут на допомогу приходить герменевтика — наука про інтерпретацію та розуміння. На філософському рівні даними питаннями займався німецький філософ Ганс Георг Гадамер [2, с. 355].

Мова музею є підтвердженням мови книг, особливо мови біографії та історії. Це мова опису. Ця мова є унікальною. Кількість елементів, які складають її, можна порівняти з усією колекцією експонатів у музеях світу — як нинішніх експонатів, так і тих, що колись ними стануть, і експонатів майбутнього. Але, незважаючи на цю неоднозначність, ми розуміємо і читаємо мову музеїв. Ніхто не вчить нас, як читати музейну інформацію. Це відбувається на рівні інтуїції, або навчання, яке тісно пов'язане зі сприйняттям і читанням (тобто екскурсоводи та спеціальні путівники пояснюють відвідувачам деталі кожної речі) і допомагає нам розшифровувати міжкультурну комунікацію.

Унікальність музейної мови полягає ще й у тому, що її складові ніколи більше не відтворюються. Музика, література і особливо твори сучасного мистецтва, такі як фільми і фотографії, мають потенціал для необмеженого відтворення. Основна частина музейних цінностей складається з візуального матеріалу, який за своєю природою не може бути відтворений. Звичайно, сучасні поліграфічні технології та комп'ютерний дизайн можуть відтворити будь-що в друкованому вигляді, але репродукція картини — це не картина. Книга з автографом автора, перо, яким писав вчений чи художник, старовинний ін-

струмент, перший автомобіль — всі ці речі ніколи не можуть бути відтворені знову. Всі вони унікальні. Вони несуть дух свого часу, дух своєї епохи, дух своїх творців і власників. Будь-яка спроба подолати важливість автентичних експонатів лише доводить унікальність оригіналу.

Кожен експонат містить певні закодовані символічні компоненти, важливі не лише для розуміння та інтерпретації цього музейного предмета, але й для інтерпретації значення всієї сукупності предметів, а, отже, і експозиції в цілому. Експонати стають фрагментами тексту і є важливими складовими у прочитанні цілого наративу. Потрапляючи в музейні стіни, експонати мають адаптуватися до нового середовища. Однак це відбувається не завжди, і в більшості випадків експонати або весь виставковий простір починають пристосовуватися до чогось одного.

Таким чином, можна побачити, що існує два типи взаємодії між об'єктами та простором. У першому випадку один об'єкт підлаштовується під середовище вже існуючого об'єкта. Простір, вже сформований експозиція, виступає тут активним елементом, ніби вбирає об'єкт у себе, а сам об'єкт практично нічого не говорить. Така виставка цінна своєю завершеністю, єдністю і неподільністю. Це завершений наратив. Об'єкти дійсно важливі, але вони важливі лише в певному контексті, у взаємозв'язку один з одним. Такий спосіб подачі інформації через сукупність художніх символів характерний для історичних музеїв, особливо для виставок, які розповідають про якусь подію. Звичайно, кожна виставка має своє індивідуальне значення. Одні важливі з естетичної точки зору, інші — з практичної. Але тільки тоді, коли вони зібрані разом, вони можуть виконувати інформативну роль, розповідаючи проте, що відбувалося в минулому. Без конкретних експонатів чи знаків ми можемо втратити знання про явища чи події, які ми описуємо. Це елемент, але необхідний елемент для певного пояснення. Це слово в культурному тексті, історичному тексті, і якщо ми пропустимо його, ми можемо не зрозуміти загального значення для правильного міжкультурного розуміння.

З іншого боку, можна уявити ситуацію, коли один експонат стає центром всієї виставки і всі інші експонати вписуються в нього. У цьому випадку експонати активно впливають на форму середовища своєю композиційною визначеністю і візуально підпорядковують їй свою роль. Тільки завдяки застосуванню принципу академічного ряду експонати можуть стати джерелом знань про світ і розуміння історії.

У широкому сенсі пізнання можна визначити як процес виробництва знань. Цей процес відбувається між людиною та об'єктивним світом. У своїй діяльності людина використовує певні засоби пізнання, щоб отримати знання про об'єкт, який підлягає піз-

нанню. У контексті нашого дослідження під певними когнітивними засобами можна розуміти виставкові ряди та музейні експонати, які стали основною частиною побудови всього музейного простору у XIX ст. До Іммануїла Канта всі філософії, способи мислення та методи пізнання базувалися на споглядальних позиціях. Тепер з'явився новий тип репрезентації — репрезентація-уява. Уява — це не просто збереження попередніх образів. Йдеться про конструювання нових репрезентацій, таких репрезентацій, які не мають прямої схожості зі світом (у випадку І. Канта — жодної схожості). І. Кант розумів цю роль уяви. Він вважав продуктивну здатність уяви найвищим джерелом людського пізнання [3, с. 39].

Саме ця зміна в розумінні процесу пізнання визначила роль музейної виставки як одного з найважливіших компонентів у ґносеологічних системах того часу і, можливо, всіх наступних періодів. Поєднання конкретної інформації, яку надає виставка, та образів, що створюються уявою при перегляді музейних експонатів, стає своєрідним знанням. Саме тоді створюється форма виставки, яка називається «фокус на виставці». Сьогодні люди, які працюють у музеях, не хочуть виставляти все, що у них є. Більше того, колекції галерей буквально переповнені зібраннями, що накопичувалися століттями. Виникає питання «що виставляти», і виставляти треба найкраще. Зростаючий рівень освіти також диктує правило відбору найкращих експонатів. Музеї тепер визнані як місця, де «те, що є», є важливим знаком культурної традиції. Сьогодні замість того, щоб виставляти все на показ, розміщують лише найважливіші експонати. Бажання показати найкращі роботи минулих епох і продемонструвати унікальність сьогоdnішніх знахідок було досягнуто завдяки прагненню звільнити виставку від вторинності і зробити її виставкою шедеврів. На разі триває розвантаження виставкового простору. Виставки формуються за принципами стіна — картина, зал — експонат.

Середина XX ст. визначає свої принципи побудови музейних просторів. Сучасне мистецтво прагне не лише створювати ідеально-красиві образи, але й творити щось нове, те, чого ще ніхто не бачив. Технологічне мислення і технологічні концепції багато в чому визначають спосіб життя і процес самопізнання сучасної людини. Прагнення технічно деконструвати все, що пов'язане зі сферою знань, розкласти по полицях, передбачає особливу побудову музейних експозицій. Якщо раніше мистецтво глибше осмислювалося з інтуїтивної точки зору, то зараз спостерігається спроба раціоналізації та категоризації багатства художньої культури. На перший план виходить завдання навчання мови мистецтва. Іншими словами, художнє вираження ставиться в один ряд з лінгвістикою. Іншими словами, художнє вираження прирівняли до лінгвістики. Оскільки воно базується на розгляді най-

різноманітніших питань, експозицію тепер можна читати як книгу, оповідання чи роман. Зали музею оформлені так, щоб розкрити тему, а всі експонати підібрані так, щоб мати елементи загальної історії, аж до найдрібніших деталей. Такий підхід до структурування виставкового простору в культурології називають проблемним групуванням. Рішуча відмінність цього типу виставки від інших полягає в тому, що складові експозиції не лише розкривають логіку теми, але й дають реальну можливість навчитися читати складові тексти музею. З вище сказаного зрозуміло, що образ виставки завжди визначається культурою, безпосередньо художньою культурою і опосередковано-особливостями світосприйняття епохи.

Однак, на рівень сприйняття твору мистецтва реципієнтом впливають не лише часові, а й просторові особливості. Тому мова музейних експозицій буде по-різному прочитуватися в кожному культурному середовищі. Значення форм цільового середовища є мінливим і відкритим для різних інтерпретацій. Ці інтерпретації залежать не лише від контексту, але й від культурного та соціального походження сприймачів, а також від особливостей їхніх особистих перцептивних установок. Послання, що містяться в тематичних і просторових рішеннях музейних композицій, розкриваються не лише через часовий порядок символів і образів, але й через їх одночасну репрезентацію, яка може бути прочитана в будь-якому порядку. Це визначає більшу гнучкість правил поєднання форм у контексті середовища порівняно з лінгвістичними текстами. Втім, незважаючи на цю свободу, мова музейних експозицій має певні серйозні обмеження, які також можна знайти в лінгвістиці. Це обмеження пов'язане з різними інтерпретаціями, існуванням різних варіацій значення одного і того ж об'єкта для різних соціокультурних груп, тобто з проблемою перекладу текстів з однієї мови на іншу. Порівняний аналіз культур, особливо тих, що відрізняються одна від одної, неминуче зачіпає питання «середовище-сприйняття». Крос-культурні дослідження показали подібності та відмінності у сприйнятті людьми різних культур простору, форми, кольору та руху. Кожна культура знаходить власну інтерпретацію одних і тих самих символів і має власну семіотичну домінанту, якої немає в інших культурах, і значення якої може взагалі не сприйматися представниками інших середовищ. У зв'язку з цим завданням музею є вироблення універсальної мови, зрозумілої всім без винятку.

Але водночас із прагненням до універсального розуміння експозиції, музей як візуальне втілення письмової історії мистецтва не може розглядати мистецтво різних країн як одну і ту ж історичну

подію. Для того, щоб зрозуміти внутрішню сутність кожної культури, музею необхідно розуміти особливості її гештальту. Таким чином, щоб зрозуміти той чи інший твір мистецтва, необхідно враховувати не тільки часову природу періоду, який його створив, а й принцип гештальту, який розкриває ментальність культурно-історичного контексту, що його породив.

Кожен тип культури виробляє власну специфіку репрезентації і виражає її через символічні форми. Символи розкривають зміст культури. Для того, щоб зрозуміти інші культури, ці символи потрібно розшифрувати. Процес розуміння невіддільний від поняття «культурний діалог». Чужа культура розкривається повніше і глибше лише в очах іншої культури. Глибина одного смислу розкривається, коли він стикається і протистоїть іншому чужому смислу. Музеї є центрами, де такий діалог можливий. Для того, щоб зробити традиції інших культур зрозумілими, музеї надають те, що для цього є необхідним і важливим. Предмети побуту, релігійні об'єкти та предмети мистецтва з різних країн, з різних куточків світу знаходять свій дім в одній кімнаті, в одному просторі. Поміщені в різні соціально-історичні та культурні контексти, вони стають об'єктами впізнавання. Відвідувач музею (з іншої культури) ставиться до них як до важливих об'єктів культурної передачі, тобто як до культурних текстів. Він намагається вивчити механізми їхнього існування та закономірності появи, тоді як у своєму «домашньому» середовищі вони сприймаються на більш інтуїтивному рівні.

Унікальність музейного тексту полягає в тому, що його складові найбільш ефективно прочитуються, коли вони знаходяться поряд з іншими експонатами. Сама виставка стає витвором мистецтва. Вміло поєднуючи експонати між собою, автори виставки доносять до нас певну інформацію, і кожна річ «промовляє» та несе свою історію. Таким чином, музейний комунікаційний простір — це категорія, що поєднує в собі характеристики культурного та інформаційного простору в контексті музеїв та музейних об'єднань, включаючи внутрішній простір музейної комунікації, де культурний дискурс нескінченно моделюється на рівні осмислення, створення та перформансу виставок, і зовнішній простір, де виставка трансформується та презентується як бренд, беручи участь у ринкових відносинах. Зовнішній простір, де виставка трансформується і презентується як бренд, тим самим беручи участь у соціокультурних і ринкових відносинах. Таким чином, комунікаційний простір охоплює всі комунікаційні процеси музею, способи їх реалізації та канали передачі інформації.

Джерела та література:

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Таращук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Гадамер Г. Г. Істина і метод Т. І. Герменевтика І: Основи філософської герменевтики / пер. з нім. Київ: Юніверс, 2000. 464 с.
3. Кант І. Критика чистого розуму / пер. з нім. та приміт. І. Бурковського. Київ: Юніверс, 2000. 504 с.
4. Cameron D. F. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum. *Education. Curator*, 2010, Vol.11(1), p. 33-40.

Марія СРІБНА

ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ ЯК ПРИКЛАД ДЛЯ МАЙБУТНІХ ПОКОЛІНЬ (за матеріалами фондowego зібрання Національного музею історії України)

Національний музей історії України (НМІУ) має велику унікальну колекцію документально-речових матеріалів, які ілюструють історію України від найдавніших часів до сьогодення. У фондovій колекції зберігається понад 25 тис. предметів декоративно-ужиткового мистецтва; колекція писемних пам'яток нараховує понад 20 тис. одиниць зберігання, хронологічні рамки яких охоплюють XV-XXI ст. Особливої уваги заслуговує унікальні колекції нумізматики, зброї та творів образотворчого мистецтва [3].

Наразі в науково-освітній роботі основний акцент направлений на показі історичних подій та осіб XX — початку XXI ст. Зокрема, у музеї зберігаються експонати, які пов'язані з людьми, що відстоювали переконання, які були заборонені у період тоталітаризму та були одними з перших будівничих української держави. Музейні предмети активно експонуються у різних виставкових проєктах, метою яких є вшанування пам'яті та популяризації історичних постатей незалежної України, і дати можливість відвідувачам ознайомитись з оригінальними меморіальними документально-речовими експонатами, що відображають життя та громадсько-політичну, релігійну діяльність видатних діячів сучасності.

Завданням виставкових проєктів є національно-патріотичне виховання дітей та молоді, яке спрямоване на формування ціннісного ставлення особистості до українського народу, Батьківщини, держави, нації; виховання поваги до Конституції України, Законів України, державної символіки.

Варто відмітити колекцію матеріалів останнього Президента УНР в екзилі, Голови ОУН, співорганізатора та віце-президента Світового Конгресу Вільних Українців (СКВУ) Миколи Плав'юка (1925-2012 рр.). Він став одним із небагатьох емігрантів, які повернулися в Україну і взяли активну участь у розвитку її державності. 22 серпня 1992 р., напередодні першої річниці відновлення незалежності, М. Плав'юк в урочистій обстановці передав повно-

важення Державного Центру УНР Л. Кравчукові. Це символізувало правонаступництво та спадкоємність державницьких традицій Української Народної Республіки (УНР) й сучасної України. Нині печатка-конгрес Державного Центру УНР зберігається в НМІУ.

«Він був справжнім романтиком Української революції, який ніколи не розчарувався у своєму народі, вірив у нездоланність своєї нації та її державну перспективу. А тому з легкістю передав клейноди УНР Леонідові Кравчукові, не цурався зустрічей з Леонідом Кучмою, критикував Віктора Ющенка, і не отримав «шоку» від приходу до влади Віктора Януковича. Він переконував усіх нас: президенти, прем'єри, міністри і депутати — це тимчасове, Нація і Держава — назавжди», — так характеризував діяльність М. Плав'юка вже в період незалежності, голова Організації українських націоналістів Богдан Червак [9].

У фондах музею зберігається: візитна картка М. Плав'юка 1979-1991 рр.; довідка про оплату № 1183 за навчання в Мюнхенському університеті Людвіга Максиміліана, 1949 р., ФРН; грамота Українського Визвольного Фонду видана М. Плав'юку Крайовим Комітетом за систематичну добровільну допомогу у визвольній боротьбі України, 1957 р.м. Вінніпег, Канада; сертифікат Американської асоціації менеджменту наданий М. Плав'юку за участь у конференції «Планування виробництва і контроль якості виробництва» 1965 р., США; документ «Вітальна адреса М. Плав'юку від Асоціації міст Канади із запрошенням відвідати м. Тандер-Бей. 27 лютого 1982 р., Канада; фото «Учасники IV Конгресу Українського Національного Об'єднання Канади», 1959 р.м. Вінніпег, Канада; фото «М. Плав'юк серед делегатів I з'їзду (конференції) Центрального Союзу Українського Студентства Канади», липень 1959 р., м. Вінніпег, Канада; фото «Члени Президії Світового Конгресу Вільних Українців

під час наради у м. Торонто», 1987 р., Канада; фото «М. Плав'юк серед групи учасників щорічних Зборів Об'єднання Українців Великої Британії», 28 березня 1992 р.; фото «Учасники XIII Великого Збору Українських Націоналістів», 1993 р., м. Ірпінь, Україна; фото «М. Плав'юк у залі під час урочистого засідання, присвяченого вшануванню пам'яті Симона Петлюри», травень 1997 р., м. Київ, Україна; фото «Учасники щорічної конференції Української Всесвітньої Координаційної Ради

НМІУ зберігає предмети, які пов'язані з важливими державотворчими подіями країни, зокрема, матеріали про прийняття Конституції України та членами робочої групи з її розробки (проект Конституції України з правками керівника робочої групи по її розробці Леоніда Юзькова, 1993 р.;

фото «Л. Юзьков знайомить слухачів Українського Вільного Університету (м. Мюнхен) із ходом розробки проекту нової Конституції України, 1993 р.; грамота про нагородження Почесною Відзнакою № 325 Президента України професора Л. Юзькова (помертньо) за значний особистий внесок у розвиток правових засад української державності, 1995 р.; відзнака Вищого Позовного Суду США професору Л. Юзькову, яка вручена членом ВПС США Богданом Футеем, 1993 р.; фото «Перше засідання ініціативної групи народних депутатів України з доопрацювання проекту Конституції України, 1996 р.; фото «Народний депутат України М. Сирота — голова тимчасової спеціальної комісії з доопрацювання проекту Конституції України, 1996 р.). Дані предмети були представлені в експозиції «Україна незалежна» [8].

У серпні 2018 р. музей до 27-ї річниці незалежності України підготував виставку «3 вірою в незалежність України». Науковці музею показали дивовижний життєвий шлях Героя України та одного з творців «Акту проголошення незалежності України» Левка Лук'яненка (1928-2018 рр.). Відвідувачі побачили чорновий варіант «Акту проголошення незалежності України», написаний Л. Лук'яненком, його студентські конспекти і диплом, протоколи обшуків, депутатські посвідчення, матеріали дипломатичної діяльності в Канаді та ін. Особливий акцент на виставці зроблений на історії написання «Акту» та його прийняття [5, рис. 1].

25 березня 2019 р. в НМІУ було відкрито виставку «Лідер нації. В'ячеслав Чорновіл». Саме в той день виповнилося 20 років від дня трагічної загибелі одного з творців незалежної України — В'ячеслава Чорновола (1937-1999 рр.). Дана виставка давала можливість глибше пізнати й осмислити життя неординарної особистості, що зробила значний внесок у розвиток національно-демократичного руху в Україні, зуміла об'єднати національні сили в потужну організацію, якою став Народний Рух України; детальніше подивитися на історичний період, в якій будувалась українська державність. Відвідувачі мали змогу ознайомитися з оригінальними документально-речовими експонатами: учнівські табелі; особисті записники; довідка-характеристика на ув'язненого В. Чорновола, якого засудили у 1966 р. по статті 179 КК УРСР до 3 місяців виправних робіт, та довідка засудженого у 1967 р. по статті 187 КК УРСР строком на 3 роки позбавлення волі; листування з родичами під час ув'язнення; вирок судової колегії (засудити — покарання у вигляді позбавлення волі) та звинувачувальний висновок; виступ В. Чорновола з поясненнями в суді після прочитання звинувачувального висновку у 1967 р.; посвідчення № 13 про те, що В. Чорновіл є головою Львівської облради народних депутатів XXI скликання 1990 р.; окуляри; мобіль-

ний телефон; сорочка, в якій загинув В. Чорновіл; стрічки з похорон тощо [4, рис. 2].

Також у 2019 р. була відкрита виставка «На захисті незалежності», де було представлено цікаву колекцію документально-речових предметів з історії формування Збройних Сил України за період незалежної України. Варто відмітити матеріали Віталія Лазоркіна (1945-2021 рр.) який є один із організаторів сучасного українського війська, автор концепції Збройних Сил України, співавтор законів «Про Збройні Сили України» та «Про оборону України», співзасновник Співки офіцерів України. У жовтні 1991 р. В. Лазоркін став членом ініціативної групи зі створення Військово-Морських Сил України. 18 січня 1992 р. за дорученням виконкому Співки офіцерів України привів до присяги на вірність українському народові офіцерів запасу Київського гарнізону. Ця урочиста подія відбулася на Софійському майдані, її транслювало українське телебачення. Працював у складі двосторонньої робочої групи щодо розподілу майна та кораблів Чорноморського флоту. Під час перемовин між російською федерацією та Україною В. Лазоркін послідовно відстоював позицію щодо передачі українській державі усіх сил, які дислокуються на її території. Після звільнення з військової служби брав активну участь у створенні Державної пошуково-рятувальної служби на водних об'єктах. Був засновником та радником громадських організацій з питань національної безпеки. Брав активну участь у Помаранчевій революції та Революції Гідності. До колекції музею В. Лазоркін передав комплекс унікальних матеріалів. Серед них: особисті речі, фотографії, оригінали документів з власного архіву, які стосуються відродження української армії та флоту [2].

У 2020 р. було відкрито виставку про Анатолія Лупиноса (1937-2020 рр.) — українського дисидента, громадського й політичного діяча, поета, фундатора Української націоналістичної самооборони — УНСО. Виставковий проєкт «Анатолій Лупиніс: життя триває, точиться війна» побудований на музейній колекції предметів, які висвітлюють усі етапи та періоди боротьби А. Лупиноса за волю України — від першого ув'язнення у 1956 р. до активної громадської діяльності у період боротьби за самостійність України на зламі 1980-1990 рр. До огляду були представлені: відзнака УНСО «Пустельний Хрест» А. Лупиноса; особисті речі (ручка, кухоль, попільниця, роман Валер'яна Підмогильного «Місто» із дарчим написом), які належали А. Лупиносу, коли він, повернувшись із першого ув'язнення у другій половині 1960-х рр., активно долучився у Києві до національно-визвольного руху; милиця, спіраючись на яку А. Лупиніс вчився ходити після того, як у в'язниці у нього паралізувало ноги; світлини; часописи з публікаціями його поезій; рукопис його статті; листівки із закликом звільнити його з ув'язнення; видання, присвячені А. Лупиносу. Усі

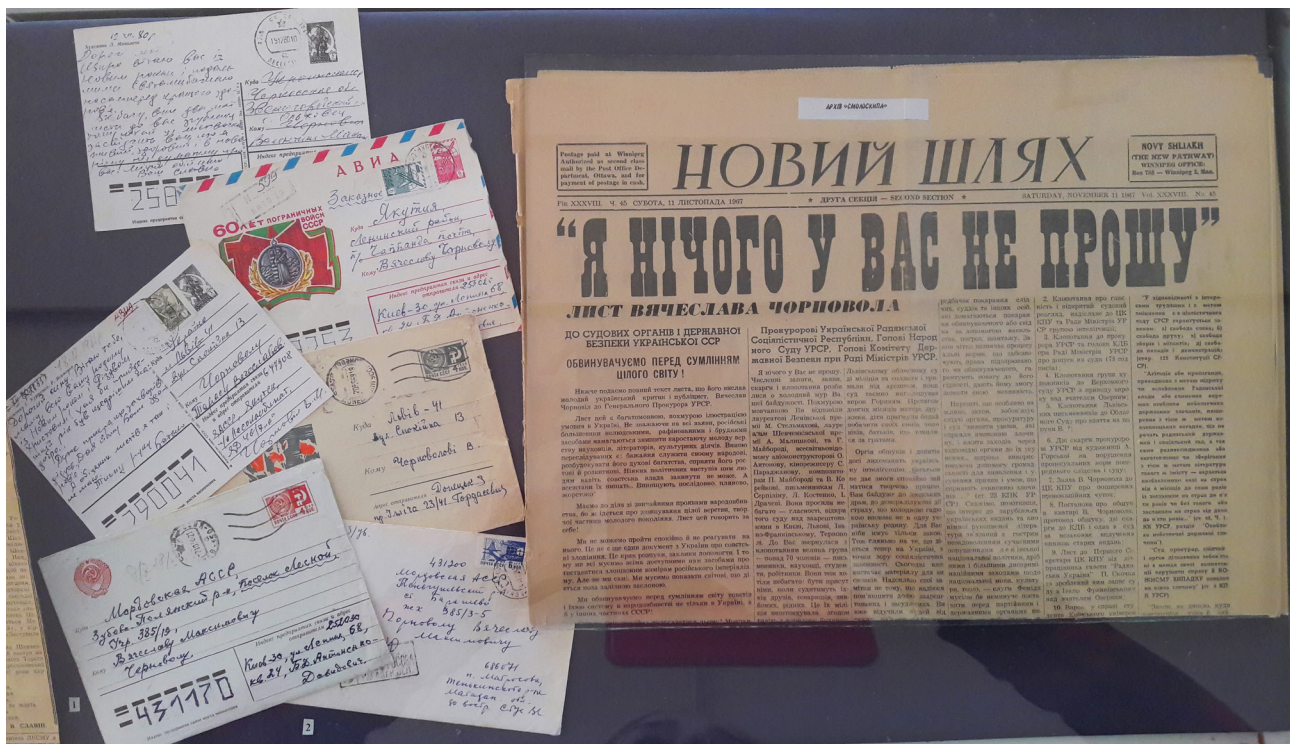


Рис. 2. Листи і поштові конверти з ув'язнення В. Чорновола до родичів та газета «Новий шлях» з його статтею «Я нічого у вас не прошу» (експонати з виставки «Лідер нації. В'ячеслав Чорновіл» 2019 р.)

експонати, представлені на виставці, демонструвалися вперше [10].

24 серпня 2023 р. до 32-річчя незалежності України відкрилася виставка «Боротьба за незалежність. Творці. Епізоди», де показано відомих дисидентів та шістдесятників, які виступили на захист української ідеї та стали одними з творців самостійної України на початку 1990-х рр. Серед представлених документально-речових експонатів, варто відмітити речі Патріарха Володимира (у миру Василь Омеляннович Романюк, 1925–1995 рр.), який відіграв велике значення у відродженні релігійного життя в перші роки незалежності України. Переживши заслання, репресії та утиски, він зумів зберегти віру в серці та долучитися до відновлення церковної діяльності в державі. Саме йому належать слова: «Ніколи незалежність України не буде повною, якщо 60 відсотків її православних належатимуть до іншого духовного центру, як це ми маємо тепер з Українською православною церквою Московського патріархату. Тому єдиним нашим порятунком у даній ситуації є об'єднання всіх православних України саме довкола Києва як нашого духовного центру, нашого національного Єрусалима» [1].

У колекції музею зберігається жовто-блакитний прапор України, який освятив владика Володимир 24 червня 1990 р. у Києві, і який того дня вперше вивісили над столичною міськрадою. У 1991 р. він очолив місійний відділ Патріархії УАПЦ та став одним із провідників руху за помісну Українську православну церкву. 25–26 червня 1992 р. в Києві відбувся

Всеукраїнський православний Собор, що об'єднав УАПЦ та частину Української православної церкви Московського патріархату в єдину УПЦ Київського патріархату. Ще в 1994 р., він казав про необхідність служіння на Сході України, про безпеку для нашої держави, якщо не вдасться повернути східняків до українського коріння. У фондовому зібранні музею зберігається повсякденна ряса Патріарха Київського і всієї Руси-України Володимира (Романюка), який очолював УПЦ КП в 1993–1995 рр. та унікальний меморіальний комплекс Святішого Патріарха Володимира, який у серпні 1995 р. передав його син Тарас. До комплексу входить облачення (сакос, епітрахиль, великий омофор, пояс, поручі та палиці), і саме в ньому він був інтронізований на престол під час Божественної Літургії у Свято-Софійському соборі міста Києва [6].

Таким чином, музей зберігає унікальну колекцію предметів, які ілюструють життя будівничих незалежної України. Показані історії їхнього життя є прикладом незламності українського духу, вірності своїм ідеям та переконанням, що повинно слугувати прикладом для майбутніх поколінь. Фондове зібрання постійно поповнюється новими музейними предметами, зокрема постатями ХХІ ст. — українськими воїнами-захисниками. Результатами наукового дослідження є критичний аналіз та введення до наукового обігу нових джерельних комплексів з музейної колекції; вивчення історії музейних збірок. Наукова атрибуція сприяє використанню артефактів у сфері публічної історії, залучення до експозиційно-виставкових робіт.

Джерела та література:

1. Духівник дисидентів — Патріарх Володимир Романюк. Сайт Тернопільської Єпархії Української Православної Церкви. URL: <https://uaprc.te.ua/duhivnyk-dysyidentiv-patriarh-volody/>
2. Лук'янов О. Народився автор концепції ЗСУ Віталій Лазоркін. Офіційний сайт Національного музею історії України. URL: <https://nmiu.org/tsohondnia/2762-narodyvsia-avtor-kontseptsii-zsu-vitalii-lazorkin>
3. Національний музей історії України. Альбом. (Ковтанюк Н. керівник авторського колективу). Київ: Мистецтво, 2012. Т. 2. 336 с.
4. Національний музей історії України. Фонди. Колекційна опис № 794. Матеріали Народного Руху України. Святкування 20-ї річниці від дня заснування НРУ. 70 років від дня народження відомого політичного діяча В'ячеслава Чорновола.
5. Національний музей історії України. Фонди. Колекційна опис № 510. Активізація суспільно-політичного життя в Україні під впливом створення нових політичних партій та рухів. Лук'яненко Л. Г. — народний депутат УРСР, голова УРП, член Президії Народної Ради.
6. Національний музей історії України. Фонди. Колекційна опис № 528. Т. 2. Організація опору тоталітарній системі в Україні новою генерацією — дисидентами. Активні учасники національно-демократичного руху 1960-1980-х рр. Л. Лук'яненко, В. Чорновіл, М. Горинь та ін.
7. Національний музей історії України. Фонди. Колекційний опис № 536. Конгрес українців незалежних держав в Києві, 22-23 серпня 1992 р. Плав'юк М. — Президент УНР в екзилі.
8. Національний музей історії України. Фонди. Колекційний опис № 633. Нові державні інституції незалежної України: організаційні заходи та початок діяльності Конституційного суду України.
9. Тишкевич М. Микола Плав'юк: Нація і Держава — назавжди! Український інтерес. URL: <https://uain.press/blogs/mikola-plav-yuk-natsiya-i-derzhava-nazavzhd-1256130>
10. 5 лютого в музеї відкриття виставкового проекту та круглий стіл на вшанування пам'яті дисидента й поета Анатолія Лупиноса. Офіційний сайт Національного музею історії України. URL: <https://nmiu.org/anonsy-museum/1577-5-liutoho-v-muzei-vidkryttia-vystavkovoho-proektu-ta-kruhlyi-stil-na-vshanuvannia-pamiaty-dysydenta-i-poeta-anatoliia-lupynosa>

Анатолій ТРЕМБІЦЬКИЙ

ЕКСПОЗИЦІЙНА ТА ВИСТАВКОВО-ЯРМАРКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЇВ (ЛЕКЦІЯ ЧИТАНА АВТОРОМ СТУДЕНТАМ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ТУРИЗМ»)

Народ, який не забуває про свої витоки, про хресну дорогу крізь буремні тисячоліття у сьогодення, — незнищений і спроможний забезпечити собі гідне майбутнє. Скарбницями тисячолітньої народної пам'яті, носіями культурних надбань народу є храми культури й мистецтва — музеї. У них найвиразніше представлена ментальна самобутність українського народу, який може пишатися тим багатющим надбанням, яке подвижницькою працею та самопожертвою тисяч відомих і малознаних музейних працівників вдалося зберегти від плюндрування, розкрадання й забуття для прийдешніх поколінь, для світової культурної спільноти [1, с. 3].

Однією з важливих функцій сучасних музеїв є експозиційна діяльність — ознайомлення відвідувачів з експонатами музею, як підґрунтям реалізації культурно-освітньої діяльності. Розкриваючи сутність музейної експозиції, пов'язаної з сучасними викликами та підходами до створення нового сучасного експозиційного простору, важливо зосередитися на таких питаннях: експозиційна діяльність музеїв та принципи її організації; проектні схеми побудови експозицій сучасних музеїв; виставково-ярмаркова діяльність музеїв; особли-

вості виставково-експозиційної та іншої діяльності сучасних музеїв [1, с. 69].

1. Експозиційна діяльність музеїв та принципи її організації.

Організація експозиції — це процес добору та наукового синтезу експонатів, який складається з окремих технологічних етапів. Адже музейні збірки накопичуються й систематизуються не лише з метою вивчення та централізованого зберігання. Найважливіші функції сучасних музеїв: пізнавально-інформаційна, популяризаційна, навчально-просвітницька. Всі ці функції реалізуються завдяки експозиційній діяльності музеїв.

Експозиційна діяльність — це ознайомлення відвідувачів з найцікавішими експонатами музею, розміщеними у певному логічному порядку, побудованому за хронологічним (еволюційним), географічним, етнокультурним чи предметно-тематичним критеріями. Це основна складова музейної комунікації і підвалина для реалізації культурно-освітньої діяльності музею.

Термін «експозиція» (від лат. — виклад, опис) нині вживається щодо предметів, котрі виставлені на огляд за вітринами (музеїв, книжкових крамниць

тощо). Першими протомузейними експозиціями у світовій історії необхідно вважати виставки військових трофеїв, вивішені для всезагального огляду в залах палаців і замків, виставки пишних приношень жертводавців у прадавніх храмах (цей звичай зберігся й у низці сучасних християнських храмів), колекції скульптури та живопису у віллах римських патриціїв і палацах імператорів тощо [1, с. 69].

У добу зародження класичних музеїв (початок XIX ст.) їхні експозиції створювалися довільно. Метою було вразити пишнотою чи екзотикою та розважити відвідувача. Згодом, із поступовим накопиченням музейних фондів та налагодженням їхнього предметного наукового вивчення, для експонування музейними працівниками стали відбиратися лише найвартісніші пам'ятки, уніфікувалися й принципи їхнього розміщення у виставкових залах музеїв. Таким чином, аморфні набори музейних скарбів для публічної демонстрації у другій половині XIX ст. поступилися місцем, побудованим за чіткими науковими канонами тематичним експозиціям пам'яток, між якими відвідувачі могли б простежити певний логічний (еволюційний) зв'язок [1, с. 70].

Канони та методики організації експозиційної діяльності музеїв залишалися незмінними впродовж XX ст. Сучасність вносить у практику музейної справи низку інноваційних технологій, метою яких є посилення емоційного й пізнавального ефекту від відвідування музею, поширення новітніх засобів експозиційної анімації.

Коротко характеризуючи традиційні (класичні) принципи організації експозиційної діяльності музею, зауважимо, що всі сучасні експозиції будуються за комплексно-тематичним принципом з урахуванням хронологічного (еволюційного) та предметно-типологічного критеріїв. Тобто експозиція окремого виставкового залу репрезентує певну історичну епоху й надає відвідувачам типологічно подібну групу пам'яток, експозиція всього музею — послідовну сукупність історичних епох та предметно-типологічних рядів пам'яток. Для прикладу, в історичному музеї пам'ятки матеріальної культури розподілені між залами-«епохами» та залами-«культурами»; в художньому музеї — за мистецькими епохами та географічними школами й напрямками мистецтва; в етнографічному музеї — за етногеографічними регіонами та типологічними групами предметів (писанки, кераміка, традиційне вбрання).

У групі ансамблевих музеїв (меморіальні, музеї-палади, музеї-садиби, музеї-заповідники) дотримуються принципу побудови цілісних ансамблевих експозицій. Він передбачає збереження чи відтворення автентичної (реальної) обстановки життя й діяльності конкретної людини чи етносоціальної групи. Інакшими словами, в ансамблевих експозиціях зберігається чи відтворюється цілісний ансамбль музейних предметів зі зв'язками, що склалися між ними в домусейний період існування. При експону-

ванні природно-наукових предметів, побудована за ансамблевим принципом, експозиція називається «ландшафтна експозиція».

Організація експозиції — це процес добору та логічної наукової композиції експонатів, що складається з декількох технологічних етапів і при цьому необхідно враховувати історичну та мистецтвознавчу специфіку майбутньої експозиції; особливості її смислового наповнення, оформлення, компоновання, розміщення тощо. З метою ефективного «звучання» експозиції доцільно синтезувати елементи образотворчого, декоративно-ужиткового, музичного мистецтва, а також мистецтва дизайну (з урахуванням сучасних засобів демонстрації) [1, с. 71].

Перший (початковий) етап формування музейної експозиції має науково-концептуальний характер. Дирекція та відповідальні експерти музею на цьому етапі генерують ідеї щодо вигляду та змісту майбутньої експозиції, особливостей її компоновання і розміщення. Ідеї формуються в цілісну концепцію, і вже у її руслі триває науковий пошук, здійснюються додаткові експертні дослідження, аналізується власний музейний фонд та ведуться переговори із спорідненими музейними інституціями. Проектування експозиції відбувається за трьома напрямками — науковим, художнім і технічним.

У науковій концепції експозиції формулюється тема і провідна ідея експозиції, мета і методи досягнення її; вимоги до архітектурно-художнього вирішення й експозиційного устаткування; визначається місце задуманої експозиції в системі експозицій музею. Після схвалення наукової концепції чи одночасно з нею розробляється художня концепція.

В архітектурно-художній концепції експозиції кристалізується провідна художня ідея, палітра художніх образів, в яких повинна втілитися наукова концепція; визначається модель просторової побудови експозиції, задаються тонально-кольорні й дизайнерські рішення. Обов'язковим є аналіз розміщення майбутньої експозиції, особливо якщо це пам'ятка архітектури.

Технічне оформлення експозиції передбачає розробку проектів сучасного експозиційного устаткування та технічних засобів (підсвітка, світло ілюмінація, звукові ефекти тощо). Сучасний рівень розвитку технічних засобів є важливим чинником сприйняття експозиції, дає змогу впливати на емоційну сферу відвідувачів.

Наступний етап формування музейної експозиції — це розробка тематично-експозиційних планів, найскладніший та найтриваліший у часі етап формування експозиції. У практиці української музейної справи історично склалися уніфіковані вимоги щодо побудови тематично-експозиційних планів. Тематично-експозиційний план оформляється як таблиця й повинен мати такі обов'язкові складові (розділи):

- зміст експозиції (подається вступне обґрунтування та перелік назв розділів, тем і підтем спроектованої експозиції);
- перелік експонатів (входять назви експонатів й необхідні інвентарні відомості про них);
- місцезнаходження /порядок розташування/ експонатів в експозиції (подається «прив'язка» індивідуальних шифрів експонатів до загальної нумерації експозиційних залів і стендів) [1, с. 72];
- примітки (додаткові відомості та пояснення).

Загалом тематико-експозиційний план містить вичерпний опис майбутньої експозиції із зазначенням її мети, завдань, послідовним переліком тем, підтем, комплексів і груп пам'яток, каталоговим переліком затверджених експонатів.

Важливим етапом формування музейної експозиції є підбір експонатів, що потребує фундаментальних знань дисциплін мистецтвознавчого циклу, оскільки передбачає адекватний відбір об'єктів для майбутньої експозиції з дотриманням принципів атракційності й репрезентативності предметів, що обираються з фондосховища чи інших місць для експонування. Якщо предмети (скажімо, монети) є в кількох екземплярах, для експозиції обирається той із них, який зберігся краще чи яскравіший і привабливіший на вигляд.

Якісна демонстрація експонатів неможлива без доволі відповідального етапу підготовки музейної експозиції — етапу складання пояснювальних текстів, покликаних висвітлити сутність представлених мистецьких об'єктів. Оскільки для пересічного відвідувача більшість експонатів, позбавлених відповідних супровідних пояснень, — «німі», а отже, привертатимуть до себе набагато менше уваги. При складанні текстового супроводу експозиції важливо здивувати читача, зацікавити його маловідомими фактами, пробудити в ньому інтерес першовідкривача. Пояснювальні тексти експозиції прийнято поділяти на дві складові:

- провідні тексти /тексти-характеристики, або експлікації/ (від лат. — пояснюю) — містять основні характеристики та пояснення палітри пам'яток, представлених у тому чи іншому залі музею. Їх мета — ввести відвідувача у відповідну епоху, роз'яснити її особливості, пояснити, що об'єднує зібрані в одному залі експонати. Тексти-експлікації зазвичай за обсягом не перевищують одного аркуша друкованого тексту, вони вкладаються у рамки і вивішуються на початку кожного експозиційного залу чи тематичної групи пам'яток;
- етикетаж — короткі підписи під кожним експонатом та над кожним стендом. Виділяють етикетаж: анотаційний (підписи до експонатів із зазначенням їх назви, часу створення чи появи, автора, матеріалу, походження тощо); номенклатурний (заголовки стендів, назви розділів і тем)

та орієнтувальний (покажчики порядку огляду експонатів, таблиці й маршрути залів).

Завершальним етапом формування експозиції є її монтаж за спеціальною технічною документацією, необхідною для виконання дизайнерських рішень щодо оформлення експозиції. Іноді на цьому етапі необхідно робити оперативні зміни у попередні плани та ескізи, бо лише під час безпосереднього розміщення у виставкових залах нової експозиції та компонування її окремих стендів і тематичних розділів є змога зауважити певні огріхи проектування й вносити відповідні корективи. Монтажне (технічне) проектування експозиції полягає в розробці групою музейних працівників (науковцями, дизайнерами, інженерами, мистецтвознавцями, музеєзнавцями) комплексу документації, необхідної для виготовлення і збирання експозиційного устаткування, науково-допоміжних матеріалів, освітлювальної апаратури і технічних засобів. Монтажний проект включає цілу низку документів: світлотехнічний проект; креслення, за яким виготовляються окремі деталі устаткування; складальні креслення, за якими здійснюється монтаж устаткування; монтажні аркуші — креслення ділянок експозиційної поверхні з точною вказівкою розташування експозиційних матеріалів; шаблони — монтажні аркуші, виконані в масштабі 1:1; документи з облаштування систем опалення, вентиляції, охоронної і пожежної сигналізації; ескізи макетів, діорам, монументально-декоративних елементів оформлення й інших допоміжних матеріалів. Спеціальна технічна документація розробляється на всі системи технічних засобів, що застосовуються в експозиції: звуковідтворюючі засоби, голографію, полієкрани, діапроектори. У сучасних музеях ці засоби поєднуються єдиною автоматичною системою управління (для аудіовізуального супроводу показу експозиції відвідувачам). На основі монтажних аркушів та шаблонів виготовляється необхідне устаткування, кріплення, планшети для анотацій тощо і здійснюється монтаж експозиції. Для уточнення і корекції можливих помилок перед остаточним монтажем багато музеїв проводять розкладку — «прикидочне» розміщення експонатів відповідно до монтажних аркушів, у процесі якої перевіряється візуальна сумісність експонатів і загальне враження від експозиції, уточнюється тематико-експозиційний план. Насправді монтаж експозиції — процес доволі складний і дискусійний, адже важливо так взаємо розташувати групи пам'яток, щоб підкреслити головні акценти експозиції, передбачити в яких саме залах очікуватимуться максимальні скупчення зацікавлених екскурсантів, а в яких плінність екскурсійного потоку буде стандартною. Не менш важливо дотриматися принципів гармонійності при монтажі експозиційних стендів і залів, враховувати їх масштабні співвідношення, фактурні особливості й кольорову гаму. І, безумовно, у процесі монтажу експозиції

враховується міра уразливості експонатів до дії прямого сонячного світла, фотоспалахів, найменших температурних коливань у періоди скупчень туристів. Для захисту таких уразливих предметів (скажімо, папірусних згорток чи манускриптів) використовують спеціальні технічні засоби захисту, а в окремих випадках узагалі замінюють оригінал пам'ятки на її точну копію [1, с. 73].

2. Проектні схеми побудови експозицій сучасних музеїв

Побудова експозицій сучасних музеїв ведеться за двома основними проектними схемами:

- лінійна схема — передбачає послідовне позовжне представлення горизонтальними рядами пам'яток і стендів у залах, що переходять одна в одну;
- комплексна схема — передбачає повне відтворення первісного середовища, де експозиційну цінність становить буквально все, що оточує відвідувача. За такою проектною схемою відтворюються інтер'єри гробниць-мавзолеїв, прадавніх храмів, жител, меморіальних кабінетів, природного ландшафту тощо) [1, с. 73].

Для оптимального компонування експозиційних матеріалів у тематичних чи ансамблевих комплексах науковий співробітник разом з художником вибирає експозиційні прийоми, тобто способи групування експозиційних матеріалів.

Існують такі найпоширеніші експозиційні прийоми:

- виділення експозиційних центрів і чільних експонатів, що мають максимальне сутнісне й об'ємне навантаження;
- розрядка шляхом створення ділянок порожнього простору навколо найважливіших експонатів з метою акцентування на них уваги;
- виявлення логічних, образно-естетичних та сприйнятєво-візуальних зв'язків між предметами;
- зіставлення або протиставлення (прийом контрастного показу);
- «масований» показ однотипних предметів, сконцентрованих на невеликій площі;
- розташування експонатів, котрі вимагають розгляду з близької відстані, у межах найзручнішого для огляду експозиційного поясу — вздовж смуги вертикальної поверхні експозиційного приміщення на рівні від 70-80 см (нижня межа) до 200-220 см (верхня межа) від підлоги;
- виділення першого і другого планів, а також створення схованого плану експозиції в турнікетах, касетних стендах тощо;
- застосування дзеркал, луп, обертових подіумів та інших технічних засобів.

Уміння побудувати цікаву експозицію, органічно «вписану» у простір виставкової зали, — це складне поєднання науки й естетично-мистецьких канонів. Адже від того, яким буде дизайн майбутньої

експозиції, нерідко залежить її популярність серед екскурсантів. Проте в основі побудови музейних експозицій визначальним залишається принцип наукової репрезентативності.

В добу інформаційного «буму» актуальною проблемою експозиційної діяльності сучасних музеїв є прагнення утримати «планку» суспільної зацікавленості, актуальності й популярності установи серед відвідувачів. У таких реаліях трансформується сама ідея експозиції як чогось непорушного й сталого в часі.

Західні музеї вирішують цю проблему шляхом постійного оновлення експозиції (не плутати із частковою чи повною зміною теми й предметної суті експозиції та з тимчасовими виставками). Художники та дизайнери цих музеїв перебувають у невпинному творчому пошуку ідей видозміни тла, сюжетно-образної символіки, засобів емоційного відображення й анімації музейних експозицій, доповнення їх новими предметами з відповідною трансформацією логіки побудови всієї композиції та маршрутно-акцентного проведення її екскурсійного огляду [1, с. 74].

Найактивніше в напрямку постійного оновлення своїх експозицій працюють американські музеї, керуючись кредом: сталість експозиції — це смерть музею як популярного публічного закладу. Тон музейних інновацій задають американські музеї сучасного мистецтва, в яких експозиції зазнають докорінних змін чи не через кожних 3-5 років (і в той же час залишаються експозиціями, а не вервечкою постійно змінних виставок). Характерний приклад: нью-йоркський Музей воскових фігур мадам Тюсо в середині 2006 р. негайно зреагував на народження у подружжя голлівудських «мегазірок» — Бреда Пітта й Анжеліни Джолі — донечки Шіло Новель і швидко переделював власну експозицію таким чином, що її осердям стали виставлені на огляд силіконові копії щасливої всесвітньо відомої сім'ї. Цей експозиційний хіт став комерційно найуспішнішим музейним блокбастером світу 2006 р. Оскільки кількість американців і туристів з інших країн, які прийшли у музей, щоб помилуватися крихіткою Африкою та її «зоряними» батьками, доторкнутися до них, оцінити дизайн і смак вбрання улюблених зірок, поплескати по плечу Бреда Пітта чи уважніше придивитися до наколок на відкритих частинах тіла Анжеліни Джолі й, зрештою, сфотографуватися на пам'ять разом із зоряним подружжям, ще до середини 2006 р. перевищила цифру 1 млн осіб.

Скептики щодо цього прикладу лише хитають головою: мовляв, а що можна порадити класичному обласному історичному чи археологічному музеєві, — теж ліпити силіконові копії історичних персонажів чи пересувати місцями експонати в залах? Їм варто відповісти, — а чому б не урізноманітнити експозицію українських музеїв історичного і краєзнавчого профілів тими ж таки силіконовими

копіями — науковими реконструкціями зовнішнього вигляду, вбрання й автентичного озброєння чи прикрас чоловіків і жінок культури Трипілля, ямної спільноти, чорноліської, кіммерійської, скіфської, провінційно-грецької й римської, сарматської, готської, гунської, антської, ранньослов'янської, хазарської, печенізької, половецької, давньоруської, литовсько-руської, козацької й новоісторичних етнокультурних епох історії? Чому б не створювати з ними ансамблеві експозиції (як це є в окремих українських історичних та етнографічних музеях), чому б не репрезентувати суспільству, поряд із документами, відтворені образи видатних політичних і культурних діячів України XIX–XX ст.

Ще одна інновація, яку варто активно переймати українським музеям, — запровадження правила проведення у музеї суспільно резонансних презентацій не рідше одного-двох разів на квартал. Для проведення попередньо «розпіарених» презентацій (створення суспільного ажіотажу й бажання відвідати цю акцію) музею не потрібно вигадувати казна-що. Традиційними предметами презентації для українських музеїв мають стати випуск нового мистецького альбому чи каталогу, книги відомого вченого (історика, археолога, мистецтвознавця, етнолог), будь-яка нова археологічна знахідка останнього польового сезону, яка має певне інформаційне навантаження і вже завдяки одному цьому цікава широкій публіці, кожна нова передана музею (або придбана ним) картина чи приватна колекція, кожен експонат, видобутий з фондів «надр» музею допитливим дослідником і по-новому ним інтерпретований тощо [1, с. 75].

3. Виставково-ярмаркова діяльність музеїв

Виставки будь-якого рівня та тематики — ласий шматочок великого бізнес-пирога, яким музей може дуже смачно поласувати. Охочим до результату від участі у них слід лише мати презентабельний вигляд, впевнений погляд та... дець трохи зухвалості й інтелекту (до речі, деякі професійні знання, хоча б початкові — аж зовсім не завадять). Тут можна й обмінятися, як кажуть, передовим досвідом, вирахувати потенційних партнерів або ж конкурентів, підібрати у рекламно-презентаційних прайсах та буклетах величезну купу інформації. Тобто спочатку на виставках треба «пристрілятися», аби в подальшому влучити пострілом у «десятку», й звісно, з неабиякими прибутками. Слід зауважити, що виставкова діяльність має визначальне значення саме для розвитку бізнесу, особливо малого й середнього, який обмежений у фінансових можливостях для організації рекламних заходів із просування своїх товарів та послуг на ринок. Разом із тим, навіть при незначному маркетинговому бюджеті своїх підприємств, вони можуть брати участь у масштабних міжнародних виставках. Цю нагоду, до речі, підприємці, у т. ч. й вітчизняні, як можуть, намагаються використовувати. Про роль виставок

як економічного інструменту свідчить той факт, що серед фахівців, які приймають рішення щодо купівлі чи інвестицій, 48% використовують з цією метою саме виставки. Більше того, за результатом опитування 500 компаній, проведеного під егідою Німецької асоціації виставок та ярмарків, виявилося, що виставки є важливим елементом комунікації у діловому середовищі [1, с. 76].

«Виставка» та «ярмарок» мають такі сучасні визначення понять:

- виставка — захід, пов'язаний з демонстрацією продукції, товарів і послуг, що сприяє просуванню їх на внутрішній та зовнішній ринки з урахуванням їх кон'юнктури, створенню умов для проведення ділових переговорів задля укладання договорів про постачання або протоколів про наміри, утворення спільних підприємств, отримання інвестицій;
- виставка — організація з персоналом, адміністрацією і відповідним статусом, яка на основі спеціально створеного та художньо перевтіленого предметно-просторового середовища, призначеного для публічного показу, вирішує рекламні, торговельні або інші соціальні завдання, що визначаються в кожному випадку її менеджерами та замовниками;
- виставка — організована за допомогою виставкового підприємства демонстрація експонентами своєї продукції, яка провадиться на певних площах;
- виставка — показ, яким би не була його назва, основна мета якого полягає у просвітності публіки шляхом демонстрації засобів, що є у розпорядженні людства, для задоволення потреб, а також задля прогресу в одній або декількох галузях його діяльності або майбутніх перспектив;
- виставка — спеціально створене і художньо перевтілене предметно просторове середовище, призначене для публічного показу з певними соціальними цілями;
- виставка — показ (експонування) товарів (послуг), що освоєні чи визначені до виробництва, з метою ознайомлення з ними потенційних покупців чи споживачів;
- ярмарок — захід, безпосередньо пов'язаний з роздрібною або гуртовою торгівлею.

Важливо зауважити, що виставка передбачає різні форми участі. Це допомагає більш повно, лагідно та ефективно використовувати весь потенціал виставкової діяльності, не обмежуючись лише окремими, чітко окресленими стандартами (реклама, маркетингове дослідження, обговорення актуальних проблем і перспектив розвитку галузі). Очевидно, саме вдале поєднання декількох форм участі й забезпечує позитивні результати для учасників виставки та визначає привабливість виставкової діяльності. Основними суб'єктами ринку виставкових послуг є:

- компанія-організатор виставки — це юридична особа або група юридичних осіб, що займаються організацією виставки. Організатором виставки також може бути підприємець, група підприємців або група юридичних осіб і підприємців.
- компанія-учасниця чи учасники (експоненти) виставки — юридичні та фізичні особи, які одержали запрошення для участі у виставці задля експонування своїх товарів, послуг, творів.
- відвідувачі — представники підприємств та організацій, підприємці та громадяни, які відвідують виставку задля ознайомлення з експонатами, укладання договорів чи придбання товарів, творів мистецтва [1, с. 77].

Виставкова діяльність в Україні, державне регулювання якою здійснюється на основі чинного законодавства й методик, розроблених відповідно до Концепції виставково-ярмаркової діяльності, є невід'ємною складовою частиною розвитку ринкових процесів, стимулює закріплення позитивних структурних змін в економіці, сприяє науково-технічному та технологічному оновленню вітчизняного виробництва.

Звісно, у сфері виставково-ярмаркової діяльності України є певні досягнення на рівні міжнародних взірців, проте задля її подальшого розвитку на благо вітчизняної економіки керівництву країни необхідно тримати на пульсі цей суттєвий і потенційний сегмент нашого розвитку і вирішувати проблему її найширшої ефективної підтримки з боку держави [1, с. 78].

4. Особливості виставково-експозиційної та іншої діяльності сучасних музеїв

У практиці музейної справи нині широко розповсюджені обміни експозиціями та тематичними виставками. Це дає змогу музеєві «мандрувати» до масового споживача й актуалізувати у суспільстві увагу до визначних колекцій світової культурної спадщини.

Культурно-освітній аспект такої діяльності полягає в можливості для музею широко розрекламувати й презентувати громадськості інших регіонів і країн свої колекції культурних цінностей, ознайомити набагато більший сегмент іноземних відвідувачів з місцевими культурно-мистецькими традиціями й історією свого рідного краю.

Комерційний аспект «віїзної» діяльності має не менш важливе значення для музеїв. Адже віїзні експозиції здатні залучити набагато більшу чисельність відвідувачів, зацікавити мешканців найбільших міст світу і, як наслідок, сприяти накопиченню значних фінансових (валютних) надходжень. На ці кошти адміністрація музею може не лише підтримувати обслуговуючу інфраструктуру, систему безпеки, виплачувати заробітну плату працівникам, за ці кошти музей здатен закуповувати нові раритети й поповнювати свої фонди, оплачувати наукові експертизи

та реставрації музейних предметів, здійснювати видавничо-промоційну та рекламну діяльність тощо.

Виставково-ділова (форумна) діяльність. Цю діяльність зазвичай прийнято відносити до маркетингово-інформаційних заходів музею. Однак більшість комерційних альянсів, угод та контрактів музеїв в наші дні укладають саме у процесі своєї участі в бізнес-салонах, тож комерційний аспект тут очевидний. Міжнародні музейні салони і форуми відбуваються періодично й з кожним роком збирають дедалі численніші аудиторії установ-учасників (таким, наприклад, є Паризький музейний салон, що кожних два роки проходить на Марсовому полі). На подібних салонах присутні й найвпливовіші представники промислово-товарного, туристичного та інвестиційного бізнесу. На міжнародних салонах кожен музей репрезентує громадськості і бізнесу свій музейний продукт та інвестиційно перспективні музейні проекти; нерідко той чи інший комерційний проект народжується під час виставки, його ініціаторами стають комерсанти після ознайомлення з музейними новинками [1, с. 78].

Уже стало традицією укладати у бізнес-салонах двосторонні угоди між музеєм та поліграфічними компаніями, музеєм та мас-медійними компаніями, музеєм та виробниками товарів туристичного споживання. Також у салонах музеїв укладають угоди з провідними туроператорами чи незалежними екскурсійними бюро щодо квот квитків за гуртовими чи персонально тарифікованими для даного стратегічного партнера цінами. При цьому туроператор зобов'язується забезпечити музей впродовж наступного сезону визначеною кількістю відвідувачів. Натомість, музей бере на себе зобов'язання надати цим клієнтам послуги за наперед узгодженою ціною. Отже, участь музею у бізнес-салонах, крім професійного спілкування та обміну досвідом й інноваціями з іншими музеями, ефективної PR-кампанії й суспільного резонансу, активізує процес співпраці музею з бізнес-структурами. Конкретні напрями та механізми такої повсякденної співпраці — це окремий, надзвичайно вагомий аспект комерційної діяльності музейної установи.

Реалізація комерційних проектів із бізнес-структурами. Це повсякденна комерційна діяльність за участю музею, що надає (рідше — продає) іншій стороні — підприємницькій структурі — ексклюзивне право на використання зображень музейних предметів і колекцій (наприклад, замовлення на випуск великої партії сувенірів різноманітного асортименту), та третьої сторони — інвестора (банку), що надає капітал на реалізацію цього проекту.

Традиційними для музею є контракти з поліграфічними фірмами із передачею їм права на друкування каталогів виставок, музейних путівників, листівок, календарів та іншої сувенірно-поліграфічної продукції; контракти з виробниками сувенірів і товарів масового споживання — на то-

варне виробництво копій художніх творів з музейної колекції (точних відповідників та зменшених відтворень-сувенірів), кераміки, тканин, одягу, аксесуарів та інших товарів масового вжитку із зображеннями музеефікованих предметів мистецтва. Під час прямого продажу прав на використання іншою компанією зображень музейних предметів фінансові менеджери музею у контракті чітко узгоджують, впродовж саме якого часу діятиме це право (є обмеження в часі), на яку саме продукцію воно поширюється (речове обмеження) та на який обсяг виробленої продукції діють права цієї угоди (валово-товарне обмеження). Однак навіть при всіх цих обмеженнях і суворому контролю з боку музею за дотриманням своїх «авторських» прав прямий продаж, частіше, є менш прибутковим для музею, ніж пайова участь у прибутках від спільного проєкту. Продаж на правах пайової участі передбачає, що компанія-виробник не має жодних обмежень щодо обсягів виробництва комерційної продукції з музейними зображеннями, однак зобов'язана перераховувати узгоджений відсоток від прибутку за її реалізацію на банківський рахунок музею [1, с. 79].

У результаті укладання подібної взаємовигідної угоди музей отримує свою частку (відсоток) від обсягу реалізації продукції із зображеннями музейних предметів (якщо це обумовлено контрактом) або відразу після укладання угоди визначену суму коштів (якщо права на обмежене в часі використання зображень музейних предметів продані); компанія-виконавець одержує інвестиційні кошти на виготовлення партії сувенірної продукції, а згодом — значну частину прибутку від її реалізації; інвестор отримує свій не менш значний дохід після того, як партія сувенірів буде розпродана чи закінчиться обумовлений угодою термін погашення кредиту.

Однак якщо банківські й маркетингові експерти прораховуються щодо комерційної окупності проєкту, музей, як одна із сторін угоди, фактично не зазнає ніяких збитків і наступного ж дня після краху одного невдалого проєкту може перепродати право на використання музейних зображень іншій підприємницькій структурі. Основна фінансова відповідальність за реалізацію проєктів (а отже, і весь тягар збитків) лягає на інвестора, що вкладає у них власні кошти.

Бурхливе зростання туристичної індустрії зумовило втягнення музейної мережі в цю індустрію як невід'ємної складової пізнавально-культурного туризму. Туристичний сектор господарства на початку XXI ст. є головним стратегічним бізнес-партнером музейних установ. Музеї світу, співпрацюючи з індустрією туризму, активно надають послуги туристичним компаніям з організації екскурсій, організовують кваліфіковане навчання (курси) екскурсоводів для працівників місцевих туристичних фірм і тих, хто прагне працювати приватними туристичними гідами-екскурсоводами. Організація

комерційних навчальних курсів — вагома стаття наповнення бюджетів десятків українських музеїв Запоріжжя, Івано-Франківська, Києва, Львова, Одеси та інших міст.

Співпраця зі спонсорами. У всьому світі привабливим джерелом поповнення музейних бюджетів є використання спонсорських коштів та участь у міжнародних грантах. З позиції партнерського менеджменту спонсорство — це:

- система легальних партнерських відносин, що зводиться до укладання взаємовигідних комерційних угод між бізнесом і закладами культури;
- надання бізнес-сектором грошей, товарів чи послуг певній організації культури і мистецтва з метою просування своєї торгової марки чи конкретного продукту (послуги) на ринку.

Спонсорство — лише складова глобальних рекламних кампаній, які проводять транснаціональні корпорації. Поряд з Public Relations і корпоративними заходами спонсорство сьогодні є ключовим інструментом у створенні іміджу і репутації компанії [1, с. 80]. Мотиви, що спонукають комерційні структури вкладати кошти в культурні проєкти, — це діловий розрахунок на отримання компенсацій, результатом яких буде підвищення ступеня популярності, поширення визначеного іміджу, підтримка контактів із клієнтурою та інші непрямі вигоди. Для звертання до спонсорів музей повинен сформулювати пакет пропозицій, що відбиває реальні інтереси і непрямі вигоди спонсора в обмін на фінансову підтримку культурного проєкту:

- розміщення логотипа спонсора на друкованій продукції музею;
- проведення безкоштовної рекламної кампанії спонсора для потенційної аудиторії культурного проєкту;
- участь у назві (приміром, «Фірма N представляє проєкт X»);
- маркетингові і рекламні програми (конкурси, лотереї, ігри, розіграші призів тощо);
- безоплатні квитки для VIP-клієнтів;
- участь у прес-конференції за участю широкого кола акредитованої преси (PR – представлення культурного проєкту) та опісля — у закритому прийомі на честь його реалізації за участю впливових представників місцевої влади, депутатського корпусу, банківської сфери, знаменитостей.

Задоволення інтересів спонсора досягається головним чином у результаті здійснення рекламних і маркетингових програм для потенційної аудиторії музейного проєкту і підвищення імідж-престижу компанії-спонсора в суспільстві. На практиці бізнес-співпраця музеїв із спонсорами має як своїх прихильників, так і критиків.

Прихильники спонсорства аргументують доцільність такої співпраці, по-перше, тим що у XXI ст. така діяльність вже розглядається як звичайна

практика ринку, по-друге, завдяки організованим і профінансованим спонсорами акцій музеї популяризують свою спадщину й актуалізують масове зацікавлення собою серед постіндустріального суспільства (загалом, байдужого до запиленних полиць із старожитностями). Для прикладу, музеї Великої Британії щороку, починаючи з 1994 р., отримують фінансові поповнення з боку бізнесу у 25-30 млн фунтів, утримуючи абсолютне лідерство за обсягами одержаної спонсорської допомоги зацікавлених компаній, залишивши далеко за собою такі традиційні сфери мистецтва, як музика (не плутати з шоу-бізнесом), театр, документальне кіно.

Критики бізнес-спонсорства перераховують абсолютні надходження у відносні і називають іншу цифру: спонсорські поповнення західним музеям становлять у середньому 5% їхнього бюджету. Але за ці кошти музеї вимушені підлаштовуватися під умови спонсорів і нерідко перетворюватись з альтруїстичних загальносуспільних установ у рекламно-комерційні чи шоу-комерційні придатки спритних «акул бізнесу» [1, с. 81].

На початку XXI ст., із урахуванням позитивної та негативної практики бізнес-спонсорства, виробився цивілізований кодекс такої співпраці. На певному етапі розвитку свого бізнесу чимало сучасних корпорацій шукає партнерства з музеями, використовуючи їх як один із шляхів комунікації

з суспільством та створення позитивного суспільного іміджу.

Організація системи постійного партнерства музею з юридичними і приватними особами отримала назву «членство». Членство — це постійна участь, патронат і фінансова підтримка діяльності некомерційних організацій фізичними і юридичними особами через сплатування ними членських внесків та інші форми участі. Традиційними формами системи членства для музейної установи є:

Піклувальна рада (американська традиція) — це звичайна рада директорів організацій-донорів музею, з її лав формується керівництво музею.

Клуб друзів (прихильників/ європейська традиція) — альтруїстична структура, що безпосередньо не втручається у діяльність і внутрішній менеджмент музею.

Друзі музею — це доволі замкнуті й формалізовані структури. Кожен клуб чи Піклувальна рада мають чітко розроблену схему членства, що обмежує кількість членів за фінансовим цензом і забезпечує престижність такого членства. Клуби всебічно підтримують репутацію музейної установи, популяризують її у «вищому світі», діють як інструмент стратегічного маркетингу. Через Піклувальну раду і Клуб друзів /прихильників/ залучаються значні матеріальні та фінансові ресурси, що забезпечують додаткове стабільне джерело підтримки некомерційних проектів музею [1, с. 82].

Джерела та література:

1. Основи музейної справи: навчальний посібник / Уклад А. М. Трембіцький. Хмельницький: ФОП Стрихар А. М., 2017. 256 с.

Валентина ТЮСКА

ЕКСПОЗИЦІЙНИЙ ПРОСТІР ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНЦІВ ПІД ЧАС ДОЗВІЛЛЯ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Звернення до проблематики простору експозиції продиктовано викликами сьогодення, оскільки у нашому дослідженні сучасний музей ми розглядаємо не лише як заклад, а як культурний простір. У зв'язку з цим ми обґрунтуємо феномен експозиційного простору з точки зору сучасних наукових досліджень через призму культурних ідей.

Культура формує і творить єдиний простір, що оточує людину. З культурологічної точки зору культурний простір надає кожній людині різноманітні можливості для орієнтації і реалізації власних творчих можливостей у ньому, зокрема, і під час дозвілля.

Цікавим є підхід Н. Котлер, Ф. Котлер, В. Котлер, які стверджують, що культурний простір включає

традиційні форми як господарського, так і побутового устрою, а також сферу поширення національно-етнічних мов, у якому зберігаються місця пам'ятних культурних та історичних подій, мистецькі та архітектурні пам'ятки, історичні ландшафти та природні заповідники, різноманітні форми побуту, святкові ритуали, рецепти народної кухні, обряди та звичаї, особливості виховання дітей, міста-музеї, будинки-музеї, екомuzeї, музеї-заповідники та освітні і наукові комплекси, релігійні уявлення, регіональні центри народного і професійного мистецтва [1].

Погоджуємося з думкою науковців щодо культурного простору музейної форми, що його функ-

ціонування і розвиток здійснюється за принципом: місто-музей → будинок-музей → вулиця-музей → садиба-музей. Дослідники поділяють структуру культурного простору музею на два рівні: макрорівень та мікрорівень. На макрорівні відбувається взаємозв'язок музею із культурою взагалі на рівні її складових: матеріальної, духовної, проектної і художньої культур. Мікрорівень показує взаємодію музею з глядачем (відвідувачем) з урахуванням трансформації та розширення навколомузейного простору з візуально-інформаційною та комунікаційною діяльністю.

Аналіз досліджень проблематики засвідчує, що науковці розглядають «культурний простір» у двох значеннях: географічний або фізичний простір поширеності тієї чи іншої культури і функціональний поділ простору на культурні зони (сакральну, житлову, господарську, мистецьку та ін.). Простір сприймається не тільки як протяжність, але і як становлення, як динамічний момент нерівнозначності трьох його вимірів — довжини, ширини і глибини. Так, наприклад, кожен відвідувач музею вибирає свою культурну зону у тому просторі, що пропонує заклад.

Зазначимо, що в третьому тисячолітті неможливо не зважати на *цифрові технології*, які розширюють реалії музейної, експозиційної діяльності. Та слід відмітити, що деякі консервативні музеї не використовують нові підходи та засоби організації мистецького простору експозицій, і це їх робить не конкурентоспроможними.

Виклики сьогодення диктують жорсткі умови, ставлять перед вибором музейників: відповідати запитам сучасного суспільства, надавати нові ринкові, креативні послуги населенню, які будуть залучати все більше відвідувачів під час дозвілля.

Звичайно, є ряд проблем: нестача експозиційних та фондових приміщень, застарілі експозиції. Тому виникає необхідність створити нові умови для експозиційної діяльності з використанням інформаційних технологій, віртуальних виставок, які будуть не замінювати, а доповнювати наявні фонди тощо. Музей повинен стати максимально динамічним, ігровим, має з'явитися певне неформальне спілкування відвідувачів. Сучасні експозиції треба не просто дивитися — з ними потрібно контактувати (перехід до діалогу з глядачем).

У нашому дослідженні ми зосереджуємося на працях музеєзнавця О. Мастеница, в яких зазначено, що просторово-часовий музей змушує відвідувача перемикає своє буденне сприйняття. Відбувається «ефект занурення» в інші культури або «ефект присутності» у культурному просторі. Найчастіше музейний простір асоціюється з музейною експозицією, де музеї прагнуть максимально наблизитись до певної історичної епохи, віддаленої від теперішнього часу, віддаючи перевагу «ефекту долучення».

Ми погоджуємося з автором, що саме експозиційний простір музею є основною формою презентації творів мистецтва та інших музейних предметів і має певну структуру та науково-художній характер. Саме взаємозв'язок експозиційного та позаекспозиційного музейного простору вимагає нині окремого теоретичного та практичного осмислення.

Досліджуючи взаємозв'язок музей-відвідувач, виокремимо проблему *трансформації експозиційного простору* з використанням візуально-інформаційних технологій. Ці питання стають актуальними для багатьох дослідників з культурології та музеєзнавства. Зокрема, суспільство третього тисячоліття обумовлює актуальність інформатизації та візуалізації експозиційного простору. Реагуючи на технологічні зміни суспільства, музеї будують новий простір взаємодії з глядачем (музей-відвідувач-експонат) з використанням візуально-інформаційних стратегій.

Основна теза музеєзнавців доводить, що діалог між музеєм і його відвідувачем стає результативним за умови використання електронних медіа для візуалізації музейних експонатів. Важливим завданням музею в сучасних умовах є збереження достовірності культурно-історичних здобутків та їх ефективної візуалізації.

У нашому дослідженні детально зупинимося на розмежуванні експозиційного та неекспозиційного просторового сприйняття. Більшість науковців експозиційний простір тлумачать як основну форму презентації культурної спадщини, однак інші стверджують, що музейний простір не можна звужувати тільки до експозиційного.

Ми розділяємо думку науковців, що музейний простір трансформується, має власну динаміку розвитку за допомогою видозмінення експозиційного та неекспозиційного просторів. Саме розширення сприйняття експозиційного простору відкриває нові горизонти для музейної діяльності та робить перспективним заклад, формує інноваційний тип музею, в якому важливим чинником культурного розвитку українців під час дозвілля вбачають у музейній, зокрема, і експозиційній комунікації. В основі спілкування якої, з одного боку, вміння творців експозиції вибудовувати за допомогою експонатів особливі невербальні просторові висловлювання, а з іншого — здатність відвідувача розуміти мову предметів експозиційного простору [3].

Сьогодні у музеєзнавстві формується думка про новий комунікаційний підхід, в якому відвідувач сприймається як повноправний учасник процесу, співрозмовник та партнер музею. Почитають виокремлюватись різні структурні моделі комунікації. Найбільш поширена модель пропонує відвідувачу спілкуватися з працівником музею з метою здобуття знань, де експонати є предметом або засобом цього спілкування. Інші моделі пропонують відвідувачу

спілкуватися безпосередньо з експонатом для естетичного сприйняття.

Експозиційний комунікаційний простір музею пропонують моделювати за допомогою різних інформаційних технологій. Такий підхід у музейній практиці допомагає по новому показати експозиційну діяльність та долучити кожного українця до віртуального світу. Українські музеї потребують інформаційної підтримки, застосування комп'ютерних технологій. Ця тенденція є актуальною для сучасних музейних установ та суспільства, де на зміну пасивному ставленню приходить активна взаємодія. Розширюється сфера діяльності музею у XXI ст., впроваджується інноваційна програма культурної, освітньої та наукової роботи, вдосконалюється експозиційний простір.

Виникнення інформаційних технологій внесла суттєві зміни у діяльність музеїв та організацію культурного дозвілля населення, а саме, фонди музеїв, експозиції стали більш доступними для кожного громадянина. Музейна співпраця набула можливості розширювати свою аудиторію, виходячи далеко за межі фізичної зони обслуговування відвідувачів.

У сучасних музеях прослідковується тенденція до застосування медіа-технологій для створення нових суперечливих образів та форм, які відмінні від класичних методів експозиції. Так з'являються виставки, бієнале та конкурси, які через інтерпретацію візуальних об'єктів сприяють розумінню нових соціокультурних практик. Вміле поєднання мистецтва, музею та технологій дозволяє підвищити професійність музейних працівників, а сама експозиція «максимально точно відображає процеси і явища, що відбуваються у природі і суспільстві, і при цьому звертається до відвідувача образною, цікавою і емоційною мовою, стає засобом створення інтерактивних взаємодій та розваг» [2, с. 17].

За допомогою візуальних та комп'ютерних технологій сучасні музеї можуть пропонувати глядачам різні канали сприйняття (візуальний, аудіальний, кінестетичний), що створить новий експозиційний простір третього тисячоліття. Можна зазначити, що технологічні тенденції у музеях зробили форми роботи видовищними та доповнили їх проектною креативністю.

Сьогодні перед музеєм нового покоління постало завдання долучення свого експозиційного простору до соціомедійних технологій з метою найбільш ефективної трансляції культурних знаків та артефактів. І, піднімаючи питання про відмінності класичного і сучасного музею, яке залежить від різної ролі відвідувача, спираючись на думку М. Аверкіна, зазначаємо про умовний поділ: за якістю інформації, яку вони транслюють, за спрямованістю інформації, за способом трансляції цієї інформації.

Таким чином, розділяючи думку з науковцем, стверджуємо, що метою сучасного музею XXI ст. є залучення відвідувача під час його дозвілля до активної участі у створенні образу експозиції, створенні власної інтерпретації представленого образу з використанням комп'ютерних технологій.

Отже, використання нових форм та особливостей передачі культурних меседжів, які відповідають вимогам сьогодення та транслюються нестандартними способами подачі, є головною особливістю сучасного музею в експозиційній діяльності. Музейний заклад перетворюється із звичайної просвітницької установи на особливу технологічну систему трансляції та збереження культурних цінностей. Тобто систему, яка інтегрується у культурно-історичне суспільство, в якій відбувається перехід від пасивного відображення дійсності до активного, де формується новий тип експозиційного простору та його сприйняття відвідувачами музею під час їхнього дозвілля.

Джерела та література:

1. Котлер Н., Котлер Ф., Котлер В. Музейний маркетинг і стратегія: формування місії, залучення публіки, збільшення доходів і ресурсів / пер. з англ. Т. Олійник, Т. Пирогова, С. Рябчук, Р. Свято. Київ: Стило, 2010. 528 с.
2. Северин В. Д. Дизайн сучасної музейної експозиції в контексті розвитку інноваційних технологій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства зі спец. 17.00.07. Харків: ХДАДМ, 2015. 23 с.
3. Яковець І. О. Художній музей XXI століття: Монографія. Черкаси: Вид. Вовчок О., 2016. 464 с.

Микола ФЕДОРИШИН

ДАВНЬОРУСЬКЕ ГОРОДИЩЕ XI-XIII СТ. У ПЕРЕСОПНИЦІ:
ДО ПИТАННЯ СУЧАСНОЇ ПРАКТИКИ МУЗЕЇФІКАЦІЇ ПАМ'ЯТКИ

Пересопницьке городище літописного давньоруського міста як об'єкт вивчення археологічних пам'яток на терені Пересопниці має істотні досягнення, які полягають у звітах польових археологів протягом столітнього періоду (Мельник К., Цинкаловський О., Ауліх В., Раппорт П., Терський В., Терський С., Прищепа Б.) [16, с. 6-14]. Як предмет дослідження археологічної пам'ятки було у центрі вітчизняних наукових розвідок. Це монографії С. Терського «Пересопниця» [16] та Б. Прищепи «Погоринські міста в X-XIII ст.» [8]. У вітчизняній історичній літературі відсутні спеціальні праці, присвячені комплексному дослідженню особливостей історичного поселення та пам'яток Пересопниці. Фактично рівень наукової розробки обраної проблеми визначається лише розрізненими розвідками різної наукової цінності.

Літописна Пересопниця, столиця удільного князівства давньоруської держави, розташована на терені історичної Волині, у Рівненській області. Сьогодні — це невеличке село, в якому досить виразно проглядається ареал історичного міста часів Київської Русі.

У контексті нашого дослідження розглянемо власне місто, давньоруська назва «город». Ця місцевість має різні назви: городище, дитинець, урочище «Шпихлір». Надалі будемо користуватись словом «городище». Дане городище оглянули дослідники В. Антонович [3], К. Мельник-Антонович (1898 р.) [6], О. Цинкаловський (1937 р.) [18], П. Раппорт (1960 р.) [12]. Найбільші за обсягом розкопки на Пересопницькому городищі були проведені експедицією Рівненського обласного краєзнавчого музею під керівництвом В. С. Терського у 1974-1992 рр. [15]. У 90-х роках розкопки тут проводив також С. В. Терський [16].

У кінці XIX ст. викликало дискусію питання про те, де знаходилась літописна Пересопниця. В. Б. Антонович писав, що її залишками слід вважати Білівське городище [3, с. 153-154], а городище у Пересопниці постало у XV ст., де знаходилася військова зала для оборони монастиря. Його дружина, дослідниця волинських курганів К. М. Мельник стверджувала, що резиденція удільних пересопницьких князів знаходилася на городищі в Пересопниці [6, с. 533]. Останню думку згодом підтримав О. Цинкаловський [18, с. 225].

За археологічними джерелами формування поселення на дитинці Пересопниці можна віднести до X ст., воно продовжувало розвиватися і в XI ст., але інтенсивність життя тут різко зростає лише у XII ст. Принагідно констатуємо, що XII-XIII століттями датуються численні вироби, які можна віднести до

дружинно-міської культури. Ці знахідки дозволяють стверджувати, що Пересопницьке городище у XII-XIII ст. було саме столичним містом-городом, адміністративним центром Пересопницької волості.

Володарі. Перша письмова згадка про Пересопницю: 1149 рік. «въ лето 6657 [1149] и вшедь Изяслав в Лучьскъ, и поча совкупляти Оугры. И Ляхи. И тоє зимы приде к нему Болеслав. И Ендрихъ брат его. И помочь Оугорская. И стаха оу Чемерина и придоба к Вячеславу в Пересопницю» [5].

Пересопницьким князем був на той час син Володимира Мономаха Вячеслав, який належав до великих (головних) князів давньоруської держави.

Статус Пересопниці: а). Столичне місто удільного пересопницького князівства (1149-1340 рр.) [5, с. 234]. б). Центр однойменної волості (1149-1399 рр.) [5, с. 226]. в). Сільське поселення (з 1399 — по д.ч.) [16].

Князі-володарі Пересопниці: Вячеслав Володимирович (1146-1150 рр.), Гліб Юрієвич (1150 р.), Володимир Мстиславович (1152 р.), Мстислав Изяславич (1153-1154 р.), Андрій Юрієвич Боголюбський (1150-1151 рр.), Мстислав Ярославович Німий (1180-1211, 1213-1220 рр.), Мстислав Юрієвич (1150 р.), Андрій Володимирович (1155-1170 рр.), Іван Мстиславович (1220-1227 рр.), Василько Романович, Мстислав Данилович.

Топографія. Підтрапецієвидне городище «волинського типу» розташоване у західній частині села Пересопниця, на плоскому мисовому останці правого берега р. Стубли, глибоко висунутому в заплаву. З напільної сторони городище відділене штучним ровом шириною близько 30 м та глибиною до 4 м, по якому пущено води притоки р. Стубли — р. Омелянівки. Укріплення приблизно трапецієвидної в плані форми із заокругленим південним кутом займає площу понад 6 га. В'їзд від передмістя зберігся із східної сторони у формі розриву валу шириною до 8 м. Другий головний в'їзд проходив з кута південного боку городища (нині присадибна ділянка Василя Терещені) через міст р. Стубли, яка тут майже впритул підходить до укріплень. Невеликі западини показують межі двох ділянок на городищі.

Тип городища в археології. Тип давньоруського городища у Пересопниці за П. Раппортом — «волинський» [12]. Сучасні дослідники — археологи Пересопниці С. Терський та Б. Прищепа теж називають цей тип городища «волинським». Автор цієї назви Павло Раппорт, відомий археолог-фортифікатор, досліджував давньоруські городища на Волині у 1960 році. На нашу думку, він не мав тоді змоги обстежити подібні городища на

території сусідньої держави — Польщі. Очевидно не знав, що подібні давньоруські городища досить розповсюджені на території сусідньої держави, зокрема на Підляшші. За нашими спостереженнями підляське городище у місті Більську Підляському схоже на городище у Пересопниці, а городище у селі Збучі Більського повіту — на волинські городища у Володимирі-Волинському, Посникові, Острожці, Зарічному. Тут, на нашу думку термін «городища волинського типу» варто замінити на назву «городища західноруського типу». Цей термін буде зрозумілим дослідникам і в Україні, і в Білорусії, Росії, Польщі.

Автор оглянув візуально майже всі городища давньоруського часу у Рівненській, Волинській областях України, окремі — на Берестейщині та Підляшші.

Виходячи з цього, можемо запропонувати поділити городища на три підтипи за топографією:

1. Кругле, напівкругле.
2. Трапецієвидне, прямокутне.
3. Подвійне або Мот і бейлі («*motte and bailey*»).

Двірець. Важливим документальним джерелом, в якому детально описано монастир і його господарство, є «Інвентар Пересопницького монастиря і села Пересопниці, складений колишнім його ігуменом Симеоном Косовським при передачі монастиря своєму спадкоємцю ігумену Макарію Созанському. Датований документ 25 жовтня 1600 р. [3, с. 294-300]. У цьому документі подано перелік усіх монастирських будівель разом з майном, що в них знаходилось. Описано досить детально і наше городище, яке тут дістало назву і підзаголовок «гумно и дворец». Це гарна локалізація нашого городища, яке і по нині зберегло свій топонім «шпихлір». Це слово — полонізм. У перекладі на українську мову — «гумно».

Отже, письмові джерела вказують на дві окремі ділянки у княжому городі.

Російський вчений Б. Рибаків запропонував цілий набір основних міських ознак для визначення давньоруського міста: наявність фортеці, дворів феодалів, ремісничого посаду, торгівлі, адміністративного управління, церков [Рибаків 1982 с. 433].

За версією С. Терського, в літописний період XII-I пол. XIII ст. — забудова городища відзначалась чіткою структурою. На північ від його центру на території сучасної церковної хати зафіксовано незабудовану в середньовіччі ділянку площею до 0,25 га, до якої з південного заходу прилягав князівський квартал. А основу композиції цього кварталу складала храмова будівля, що знаходилася на місці теперішньої церкви Св. Миколая [18]. На віддалі близько 70 м на південний схід від храмової ділянки зафіксовано рештки, ймовірно, «дружинного» кварталу: не менше 4 глинистих прошарків густо насичених артефактами: слідів вимощення майданчиків під великі наземні дерев'яні будівлі

каркасної, очевидно, конструкції. В горизонтах залягання домівок зафіксовані сліди поруйнованих глиняних печей, сліди глиняної обмазки стін, плитко-подібні брили місцевого вапняку-ракушечника розмірами приблизно 20x20x3-5см, окремі із слідами обробки. Будівлі існували у XII-XIV ст. На їх соціальну належність вказують численні предмети дружинного спорядження: остроги, вудила, кінські підкови, окуття відер, вістря стріл та імпорتنі речі. Оце майже всі археологічні відомості про будівлі розташовані на двірці нашого городища.

Невелика западина відокремлювала князівський квартал (двірець) від ремісничого, який займав південно-східну сторону городища. Навіть сьогодні ще непогано проглядається цей колишній оборонний рів навколо двірця.

Ремісничий квартал. Значна кількість будівель, досліджених тут, мала одночасно виробниче та житлове призначення. С. Терський виділив два ряди забудови, розміщені паралельно валу-миса, характерної для більшості тогочасних фортець.

Комплекс будівель, що мали відношення до залізобудовного ремесла, прилягав з півдня до житлових споруд і займав південний кут городища при самій ріці. В його склад входили чотири споруди виробничого призначення та не менше 10 надвірних залізобудовних печей-горнів. Одна із споруд, стовпової конструкції розміром 3x4 м і заглиблена у материковий ґрунт на 0,3-0,4 м була обладнана двома печами. Поблизу однієї з них, що мала чотири потужні черні, очевидно, виробничі, на домішці знаходилася лунка діаметром 30 см сполучена з канавкою, шириною 5-6 см, материкові стінки яких були спечені від високої температури. В заповненні споруди зібрано до 10 кг залізного шлаку (Шоломенцев-Терський В., 1979, с. 424). До складу ремісничого кварталу входило, очевидно, також житло-майстерня косторіза, яке знаходилося неподалік [20].

На найдавнішій карті Пересопниці складений у XVIII столітті добре проглядається схема Пересопницького городища (див. карту городища). Зокрема, заокруглений південний кут. Тут в'їзна брама через міст зі сторони Замостя. Це пояснює те, чому тут сьогодні немає валу, а є плавний перехід на берег (присадибна ділянка Василя Терещені). Цілком очевидно, що в цьому куті була вежа з воротами. Можливо і підйомний міст.

Отже, спробуємо вперше назвати укріплення пересопницького городища типом «*motte and bailey*».

Поширення укріплень типу «*motte and bailey*» у Західній Європі пов'язане із зростанням лицарського стану та норманською експансією. У Північній Франції вони з'явилися у X ст., згодом поширилися на всій півночі континенту, а після норманського завоювання у XI ст. почали масово споруджуватись і у Англії. Головною перевагою таких укріплень була відносна легкість, швидкість і простота їх спорудження, що не потребувало

кваліфікованої робочої сили, дорогих матеріалів та інструментів. Вони поєднували у собі оборонні та господарські функції. Сама назва цього типу пам'яток вказує на таке поєднання. Мот, «*motte*» — це високий пагорб із крутими схилами та баштою на вершині, яка використовувалась для проживання, а у випадку військової небезпеки і як оборонна споруда. У ранньому періоді функціонування таких укріплень, коли елементи оборонних конструкцій зводились із дерева, земляний насип був головним довговічним елементом у їх оборонній системі. У певній мірі він, разом з дерев'яною вежею був прообразом пізнішого донжону. Поряд з насипним пагорбом розміщувалась менш укріплена ділянка — «*bailey*», тобто двір, який був обведений ровом та валом з частоколом. Тут розміщувались господарські будівлі. На ранніх етапах функціонування таких укріплених пунктів їх будівлі споруджувались із дерева, а згодом були замінені кам'яними. Пізніші перебудови здійснювались, як-правило, із збереженням планувальної структури раніших укріплень. Тому, загальне первинне планування укріплень типу «*motte and bailey*» у багатьох західноєвропейських замках збереглося до нашого часу. Яскравим прикладом цього є Віндзорський замок у Англії [7-10].

Такі укріплення у Західній Європі були поширені у X-XIII ст. За археологічними дослідженнями С. Терського та Б. Прищепи місто-фортеця Пересопниця постала у другій половині XI століття [11, 20]. Арабський Ал-Масуді писав про місто Пересопницю, що у XII столітті це була досить залюднена місцевість, де процвітали ремесла та торгівля [22].

Городища цього типу у на території історичної Волині досліджував Сергій Панишко [10]. За словами вченого, зовнішній вигляд укріплень у Фалемичах, П'ятиднях, Ратно та Хотині у пізньосередньовічний період їх функціонування був схожим. На земляному насипі стояла вежа, а до нього прилягав невеликий слабше укріплений господарський двір.

Музеєфікація городища. Музеєфікація городища розпочалася у 2011 році під час будівництва музейного комплексу у селі Пересопниця з нагоди святкування на державному рівні 450 річниці Пересопницького Євангеля — української Першокниги, на якій приймають присягу Президенти України під час інавгурації. Вдалося побудувати з північно-західної сторони у на колишньому дворі 25-метровий фрагмент дерев'яної фортечної стіни над ровом з водою. Було задумано ще збудувати кутову вежу з північної сторони городища на 12-ти метровому валу, але тоді не вистачило ресурсів на таку реконструкцію.

Сьогодні можлива подальша музеєфікація городища. 1. Розрив валу з північної сторони цілком очевидно був виходом-входом з міста на передгороддя. Отже, на цьому місці тоді була брама-ворота. І сьогодні на цьому місці можна відтворити

середньовічну браму. Що це дасть? А. Відвідувач музею бачить межу власне міста. Б. Створено привабливий туристичний об'єкт: середньовічна брама. В. Привабливе місце для сувенірної торгівлі. Г. Фотозона «Жива історія» (тут місцеві мешканці можуть перевдягатися у середньовічну одягу і фотографуватись із туристами).

Перед брамою за канавою необхідно розбити сквер «Пересип». Сьогодні тут пустир. Такий сквер під оборонним валом давньоруського міста буде місцем відпочинку місцевим мешканцям, туристам та молоді з навколишніх сіл. Будівництво на придорожній території, не турбує власників приватної забудови.

2. На городищі, по дорозі до церкви, перед входом на двірець, після впадини теж можна спорудити невелику браму. Вона не лише історичний, але й культурно-мистецький витвір. Така брама створить на історичному дворі давньоруського міста цілісний архітектурний ансамбль: власне брама, фрагмент фортечної стіни, церква з дзвіницею. Будівництво на придорожній території, не створить проблем власникам приватної забудови.

3. Північна кутова вежа. Така споруда оборонно-фортечного призначення посилить візуально вид на давнє місто, як здалеку, так і зблизка. У вежі можна помістити муляжі тогочасної зброї, а також тут чудовий оглядовий майданчик. Ділянка під забудову уже виділена.

Благоустрій. Варто зробити пішохідну (велосипедну) доріжку від торгового мінімаркету «Пересопниця» понад ставом до канави, через канаву перекинути місток, далі сходи на вежу.

Висновки. За археологічними та писемними джерелами проведена певна дослідницька робота, в процесі якої виявлено давньоруське городище, на якому у середньовіччі було розташоване stolичне місто удільного Пересопницького князівства. Археолог С. Терський, досліджуючи городище, виділяв окрему площадку на дитинці, даючи різні назви «княжий квартал», «дружинний квартал», «церковище». Зауважив він і ознаки наявності рова-западини між княжим кварталом та господарським двором. Візуальне обстеження автора теж підтверджує наявність на городищі ще однієї укріпленої ділянки. Отже, тут описані два майданчики на городищі. Слово «двірець» цілком відповідає місцю, де розміщувався «княжий квартал», а назви «гумно», господарський двір, «ремісничий квартал» — ремісничий двір давньоруського міста. Між ними фортифікаційні елементи ледь помітні (западина). Можемо припустити, що оборонні вали і споруди були зруйновані за наказом князя Данила Романовича у середині XIII ст. [20].

Археологічні розкопки В. Шеломенцева-Терського та С. Терського на городищі у 1974-1990 рр. за наявності археологічних знахідок визначають поселенську структуру на городищі.

Отже, автор на городищі вперше локалізує міську південну браму [города] Пересопниці зі сторони Замостя, приміського давньоруського поселення та дві окремі ділянки, розділені глибоким ровом (місце і засіб для зливу фекалій у заболочену місцевість): двірець та ремісничий двір.

На нашу думку, городище у Пересопниці можемо визначити як фортечне укріплення типу «*motte and bailey*».

Городище (6 га) збереглося до нашого часу майже у непошкодженному вигляді. Оборонні вали, рів, заболочена місцевість, розриви валу на місці брами та реконструйований фрагмент фортечної 3-ярусної

стіни — все це нині складає основу музею під відкритим небом під назвою «Княже місто XI-XIII ст.». З метою подальшого розвитку туристичної інфраструктури в Україні, у Пересопниці, наша стаття пропонує подальшу реконструкцію об'єктів літописного міста.

Держава та місцева громада поклала обов'язки на комунальний заклад Рівненської обласної ради Культурно-археологічний центр «Пересопниця» у подальшому вивченні літописного міста Пересопниці та його реконструкції. Пересопницьке городище є пам'яткою археології національного значення, має охоронний номер та охороняється Законом.

Джерела та література:

1. Архивъ Юго-Западной Россіи издаваемый временною комиссією для разбора древнихъ актовъ. Часть первая. Акты, относящиеся къ исторіи православной церкви въ Югозападной Россіи. Том первый. Киевъ, 1859.
2. Архивъ Юго-Западной Россіи издаваемый временною комиссією для разбора древнихъ актовъ. Часть первая. Акты о церковно-религіозныхъ отношеніяхъ въ Юго-Западной Россіи (1322-1648). Том VI. Киевъ, 1883.
3. Антонович В.Б. О местоположеніи летописныхъ городовъ Шумска и Пересопниці. *Труды XI Археологическаго съезда*. Т. I. Москва, 1901. С. 148-154.
4. Ауліх В.В. До питання про місцезнаходження літописної Пересопниці. *Середні віки на Україні*. Київ, 1971. С. 168-176.
5. Літопис Руський за Іпатським списком. Переклав Л. Махновець. Київ: «Дніпро», 1989.
6. Мельник Е. Н. Раскопки в земле лучан, произведенные в 1897 и 1898 гг. *Труды XI Археологическаго съезда*. Т. I. Москва, 1901. С. 479-576.
7. Панишко С. Д. Про результати археологічних досліджень городища в селі Ветлі Любешівського району. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Старовижівщина з глибини століть*: Наук. зб.: Випуск 28. Матеріали XXVIII Волинської обласної історико-краєзнавчої конференції, 20-21 червня 2008 року. Луцьк, 2008. С. 313-316.
8. Панишко С. Д. Мурований замок Казимира Великого у Володимирі. *Старий Луцьк*. Науково-інформаційний збірник. Вип. VII. Луцьк, 2011. С. 323-327.
9. Панишко С. Д. Стіжкові городища Волині. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. Вип. 15. Львів, 2011. С. 329-337.
10. Панишко С. Д. Укріплення типу «*motte and bailey*» у смт. Ратне. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Ратнівщина в історії України і Волині*. Вип. 42. Луцьк: ДП «Волинські старожитності», 2012. С. 24-27.
11. Прищеп Б. А. Погоринські міста у X-XIII ст. Рівне: ПП Дятлик М., 2016. 297 с.
12. Прищеп Б. А. Розкопки на посаді Пересопниці. *Археологічні відкриття в Україні 2001-2002 рр.* Київ, 2003. С. 232-234.
13. Прищеп Б. А. Дослідження посади літописної Пересопниці у 2002-2003 рр. *Археологічні відкриття в Україні 2002-2003 рр.* Київ, 2004. С. 267-270.
14. Прищеп Б. А. Дослідження Пересопниці. *Археологічні дослідження в Україні 2003-2004 рр.* Запоріжжя: «Дике Поле», 2005. С. 259-262.
15. Раппопорт П. А. Военное зодчество западнорусских земель X-XIV в. *Материалы и исследования по археологии СССР*. 1967.
16. Седов В. В. Восточные славяне в VI-XIII вв. Москва: Наука, 1982.
17. Словник староукраїнської мови XIV-XV ст. К.: Наукова думка, 1978.— Т. 2.
18. Терський В. С. Пересопниця. *Археологія Прикарпаття, Волині і Закарпаття (раннеславянський і древнерусський періоди)*. Київ: Наукова думка, 1990. С. 124-126.
19. Терський В. С. Про локалізацію княжої церкви у Пересопниці. *Галицько-Волинська держава: передумови виникнення, історія, культура, традиції*. Львів, 1993. С. 77-78.
20. Терський В. С. Пересопниця. Рівне: «Азалія», 2003. 158.
21. Цинкаловський О. Стара Волинь і Волинське Полісся. (Краєзнавчий словник від найдавніших часів до 1914 року). Том другий. Вінніпег-Канада, 1986.
22. Якубович М. М. Велика Волинь і мусульманський слід. Історичний нарис. Рівне: Свиначчук Р. В., 2016. 118 с.

Галина ФЕСЕНКО

ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ ПРО ГОЛОКОСТ В АРТЕФАКТАХ: ОГЛЯД МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙ В УКРАЇНІ

Про характер і місце музеїв у сучасному світі тривають дискусії, що зазвичай зосереджуються навколо інтерпретацій виставкових ідей, а також музейних заходів як альтернативних форм навчання. Історичні музеї стають важливими місцями, де йдеться про розвиток знань сучасників про минуле шляхом створення експозицій, які будуть вести діалог з відвідувачами. Зіткнувши минуле з сьогоденням, музеї впливають на відвідувачів емоційно та за допомогою змістовних повідомлень. Музеї також розглядаються як важливі допоміжні інструменти у навчанні [1]. Прикметно, що Україна першою серед держав пострадянського простору включила історію Голокосту як обов'язковий компонент до шкільної програми з вітчизняної та всесвітньої історії (1998 р.) [2, с. 198]. У дослідженнях щодо культури пам'яті розрізняють країни, суспільства яких мають «історичну пам'ять» про подію, і ті (не залучені), які мають «детериторіальну пам'ять». Відповідно до цього підходу, Україна, де на теренах було здійснено масові вбивства євреїв, розглядається як країна з «історичною пам'яттю» про Голокост [3, с. 65]. Україна також підписала Декларацію Стокгольмського форуму (2000) чим продемонструвала готовність на опрацювання теми геноциду євреїв Європи, розвивати різні форми комеморації, включно з щорічним проведенням Дня пам'яті жертв Голокосту [4, с. 231-232].

У зв'язку з цим підвищується соціальна значимість і затребуваність колекцій музеїв про Голокост. В Україні немає державних музеїв Голокосту, усі важливі заходи, такі як церемонії вшанування Праведників народів світу з України відбуваються у Національному музеї історії України у Другій світовій війні. Водночас існує декілька недержавних музеїв, заснованих єврейськими громадами (у Харкові, Дніпрі, Одесі та інших українських містах). Колекції цих музеїв створювалися завдяки представникам єврейських громад, які передавали музейникам речі та фотографії своїх родичів, щоб зберегти пам'ять про їх рідних від забуття. У Харківському музеї Голокосту (заснований у 1997), що створювався на основі матеріалів громадської організації «Харківський обласний комітет «Дробицький Яр», особистих архівів, речей та предметів, подарованих постраждалими та сім'ями жертв, зібрано близько трьох тисяч експонатів [5]. У музеї пам'яті жертв Голокосту на Вінниччині — понад п'ятсот експонатів зібрано волонтерами та передано колишніми в'язнями гетто та таборів, Праведниками народів світу, письменниками, художниками різних країн [5]. Також історія Голокосту висвітлюється в історичних, краєзнавчих

музеях, а у Львові — у муніципальному Музеї тоталітарних режимів «Територія терору».

Музеї Голокосту залучені до освітніх заходів, більшість їх відвідувачів є організованими групами школярів та студентів. Історичні та краєзнавчі музеї, які мають тематичні експозиції про Голокост, так само долучаються до освітнього процесу. Наприклад, Рівненським обласним краєзнавчим музеєм проводяться виїзні заняття за темою «Голокост у Рівному (пам'яті загиблих в урочищі Сосонки у листопаді 1941 р.), у співпраці з Рівненською міською іудейською релігійною громадою та за сприяння Відділу освіти Рівненського міськвиконкому здійснює освітній проект «Голокост в Рівному» для учнів 10-11 класів шкіл міста [7]. «Музей культури єврейського народу та історії Голокосту, Музей Михайла Мармера» (Кривий Ріг) співпрацює з школами міста, де співробітниками музею проводяться уроки толерантності.

Музеї пропонують не лише розповідь, засновану на фактах, але і створюють власне бачення минулого. Музеї Голокосту в Україні побудовані як традиційні наративні музеї і водночас застосовують об'єктно-центричний підхід, де історія вибудовується навколо зібраних артефактів. Що стосується загального наративу цих музеїв, то зазвичай він лінійний, відвідувач йде визначеним кураторами експозиції маршрутом. Це дозволяє відвідувачу ознайомитися з хронологією подій в історії Голокосту. В описі виставки «Голокост» (2021) Національного музею історії України у Другій світовій війні представлено «хронологічну криву Голокосту», створену на основі документальних та фотографічних історичних джерел з метою допомогти відвідувачу простежити ключові події європейського Голокосту та пов'язати їх із подіями геноциду в Україні: «Це спосіб привернути увагу до того, що такі рани Голокосту, як Кам'янець-Подільський, Бердичів, Бабин Яр, Сосонки, Дробицький Яр, Богданівка, Янівський концтабір, були завдані Україні під час Другої світової війни» [8].

У музеях Голокосту експозиція зазвичай складається з наступних логічних блоків: передумови Голокосту; геноцид та Голокост; життя до...; прихід до влади нацистської партії; гетто, табори концентрації та знищення; опір нацизму та рятівники євреїв; звільнення таборів, Нюрнберзький процес. Музей «Пам'ять єврейського народу та Голокост в Україні» (у Дніпрі), найбільший за експозиційною площею музей Голокосту в Україні, пропонує відвідувачам виставку про єврейську історію в контексті всесвітньої історії й історії України, починаючи з розділів, присвячених юдаїзму та духовному сві-

тові євреїв, а також ключовим подіям історії євреїв України XVII–XX століть. Звісно, найбільший розділ експозиції присвячений Другій світовій війні і Голокосту, що починається з розповіді про расистську теорію, нацизм, про антисемітську пропаганду в Німеччині та окупований нацистами Європі. Далі експозиція розповідає про події на українських землях після початку німецько-радянської війни у червні 1941. Куратори експозиції показують важливі події: евакуація; депортація; гетто; концтабори і «центри знищення»; колабораціонізм; Опір нацизму і подвиг Праведників народів світу [9]. Крім дослідження історії Голокосту, музей присвячує третю частину експозиції історії геноциду загалом.

Інші музеї Голокосту фокусуються на місцевих подіях Голокосту (Дробицький яр, порохові склади на Люфтдорській дорозі в Одесі, доля євреїв Буковини, Вінниччини та ін.). Експозиція музею пам'яті жертв Голокосту на Вінниччині показує три етапи: знищення, порятунок і спротив. Музей Михайла Мармера (Кривий Ріг) має п'ять експозицій: «Час народу» (життя єврейської громади в XIX–XX ст.), «Душа народу» (релігійне життя єврейської громади XV–XX ст.), «Горе народу» (про антисемітські погроми на початку XX ст.), «Катастрофа», «Відродження» (єврейська громада за часів незалежної України). Експозиція «Катастрофа» складається з наступних розділів: напередодні трагедії; «фабрики смерті»; гетто; Голокост на Дніпропетровщині; єврейський рух Опору.

Коли перед музейниками стоїть завдання — навчати молоде покоління і пояснювати жахи Голокосту, важливим стає те, які артефакти вони представляють, та те, як їх сприймають відвідувачі. Якщо ці експонати представлені в повному обсязі до деталей, це може жажнути відвідувачів музею, і вони не будуть спроможні у повній мірі осмислити факти, що представлені в експозиції. І навіть якщо вони зможуть сприйняти музейну інформацію, існує небезпека того, що у підсумку у них залишаться лише відчуття жаху, а не сприйняття головних уроків Голокосту, уроків історії. Наприклад, у Меморіалі і Музеї Аушвіц-Біркенау, колишньому німецькому нацистському концентраційному таборі винищення (Освенцім, Польща), представлені людські останки (волосся, яке готувалося для промислової переробки), особисті речі, що належали жертвам нацизму (окуляри, зубні протези, взуття, валізи та ін.). Оглядаючи ці експонати, відвідувачі «забирають із собою враження», пов'язані зі смертю, при цьому мало що знаючи про життя мільйонів людей різного віку, які були винищені в концтаборі. З іншого боку, музеї не можуть (і не повинні) цензурувати представлені відвідувачам матеріали. Якщо музей не транслює правдиву інформацію про Голокост, або видаляє інформацію про частину історичного періоду, він ризикує провести ревізію історії [10, с.59]. Розмірковуючи про те, як

музеям слід розповідати про терор, «Меморіальний музей тоталітарних режимів «Територія терору» у Львові критично ставиться до намагань відтворити жахливу атмосферу концтабору. Через те, що терор знищує всі докази, музейники пропонують переосмислити місце (Янівський табір був розташований на околиці Львова та безпосередньо пов'язаний з львівським гетто, звідки євреїв відправляли на примусові роботи або ж безпосередньо на смерть). У «Меморіальний музей тоталітарних режимів», що розташований на території колишнього львівського гетто (1941–1943 рр.), в скляних кубках, виставлені речі, знайдені на місці масових вбивств у нацистському таборі: зварені в одну грудку шпильки для волосся, уламок губної гармошки, гільзи, шматки колючого дроту [11]. У музейній кімнаті № 4: Необчислюваність представлені нари як 3 арт-об'єкти, що відображають три найбільші групи, жертв нацистського масового насильства в Україні (євреї, жертви Голокосту; радянські військовополонені; примусові робітники і політичні в'язні концентраційних таборів). Навпроти, за склом, — музейні артефакти: підвішені маленькі предмети, які були знайдені на місці масового вбивства в'язнів цього табору.

Вочевидь постають питання щодо організації музейної експозиції — як документувати минуле, оповідати історію та культивувати пам'ять про ці трагічні події, про місця, пов'язані з ними. У питаннях щодо історичної пам'яті про Голокост, музеями обговорюється питання, яку роль у цьому можуть відігравати артефакти, як вони передають історію і водночас спонукають відвідувача уявляти та відчувати.

Між відвідувачами музею та різноманітними експонатами встановлюється певний зв'язок. У всесвітньо відомих музеях Голокосту використовується такий елемент експозиції як стіна, заповнена фотографіями довоєнного періоду, де відображено родинне життя. Ці фотографії ніби зближують відвідувачів музею з людьми, які ще не стали жертвами; демонструють нормальність життя до приходу нацистів до влади, дають цінність артефактам знищення та смерті, та створюють емоційний зв'язок між живими відвідувачами та загиблими жертвами Голокосту. І так само в Харківському музеї Голокосту запозичена цей музейний прийом. Створено окремий стенд з довоєнними фото «Євреї Харкова, які загинули в Катастрофі» [5].

У музеях Голокосту часто демонструється вагон, як символ провісником смерті майбутніх жертв Голокосту. Подібні вагони використовувалися для транспортування євреїв, ромів та інших до гетто, центрів убивств і німецьких нацистських концтаборів по всій Європі. Подібний вагон є і в дніпровському музеї «Пам'ять єврейського народу та Голокост в Україні», із поясненням, що цей експонат свідчить про жахливий і системний план масового

знищення переслідуваних груп, включаючи євреїв, поляків, ромів і радянських військовополонених. У подібному вагоні, не пристосованому для перевезення людей, у тисняві, перебувало біля ста жертв під час кількадечної «подорожі до похмурої реальності».

Артефакти, які представляють жахи концтаборів, таборів смерті, перебування в гетто, на «маршах смерті» тощо, це також шестикутні «зірки Давида», які мали носити в'язні гетто, листи та речі бранців. У Національному музеї історії України у Другій світовій війні зберігається епістолярна збірка «Непрочитані листи 1941 року». Це ненадіслані листи радянських громадян, датовані переважно червнем-липнем 1941 року, які потрапили до рук нацистів у перші дні окупації Кам'янця-Подільського (до 2009 зберігалися в музеях Відня). Серед 1215 листів близько 100 належали подільським євреям, значна частина авторів цих послань були жителями Кам'янця-Подільського і стали одними з перших жертв Голокосту на території України [12, с.138]. У Чернівецькому музеї історії та культури євреїв Буковини розповідають про листи, написані наприкінці 1941 року в'язнями гетто та таборів у румунській зоні окупації «Трансністрія» (зберігалися в архіві міста Чернівці, вперше їх відкрив історик Сергій Осачук). Це листи тих, хто опинився на порозі смерті, у них — відчайдушні заклики про допомогу, адресовані друзям, родичам і знайомим, про гроші, ліки, їжу та теплий одяг. На думку, австрійського історика Беньямін Гріль, ці листи є унікальними, бо розповідають про забутий в європейській пам'яті Голокост у Трансністрії [13]. За листами постає надзвичайно особиста картина трагедії, якої європейські дослідники не мають з інших таборів. Більшість свідчень про Голокосту, про страждання в концтаборах описані вцілілими, від Аушвіца до Дахау, у їхніх спогадах, переважно ретроспективно, у минулому часі. «Чернівецькі листи» є свідченнями з перших вуст про те, що відбувалося в таборах Трансністрії, які описують жах як безпосередньо пережитий у момент трагедії. У листах можна побачити окремі долі людей, у якій жахливій ситуації вони опинилися, як вони виживали чи, здебільшого, не виживали.

Музейні предмети набувають особливого значення і через те, хто ними володів і як вони потрапили до музею, а це, у свою чергу, дозволяє музею створювати відповідні асоціації, викликати певні емоції. Вважається, що з неживими об'єктами можуть зберігатися спогади, і навіть якщо відвідувачі не зможуть їх прочитати, вони зможуть їх відчутти. Унікальність колекції Одеського музею Голокосту полягає в способі збирання артефактів, більшість належать тим, хто особисто пережив Голокост, тому історія артефакту зазвичай розкриває долю його власника. В експозиції представлені «предмети побуту в'язнів гетто» (хоча імена власників часто не

зазначені), зокрема, «Лампадка для освітлення бараків в'язнів гетто», «Гасова лампа. Одна на барак. Табір Мостове», «Самовар в'язнів Балтського гетто родини Галіс. Використовувався для нагрівання води». На одному із стендів, під склом, розміщено мотузку з пояснювальним текстом: «Мотузка, на якій 17 жовтня 1941 р. на Михайлівській площі в окупованій Одесі румунськими поліцейськими була повішена єврейська дівчинка (мотузка зберігалася в будинку Якова Копчинського 69 років), пам'ять про дівчину, яку він любив» (ім'я жертви у тексті не зазначено) [14].

Музеї в роботі з минулим звертаються до автентичних предметів, їх справжність — це сукупність усього, що передається в ній від матеріального існування до її присутності як свідка в історичному процесі. Це не лише те, що відвідувач бачить, але й те, що він дізнається про обставини, пов'язані з цим предметом. Коли відвідувачі дізнаються, що люди, які ними володіли, загинули в одному з «Бабиних ярів України», це утворює зовсім інший контекст цих об'єктів. Музей «Пам'ять єврейського народу та Голокост в Україні», в експозиції «Бабин яр — Бабині яри України», демонструється лялька п'ятирічної дівчинки Ади Сігаловської, яка була серед 11 тисяч євреїв, розстріляних у Дніпрі, через два тижні після масових розстрілів євреїв у Бабиному яру у Києві. Ця лялька є чи не єдиним свідком тих подій, які розгорталися 13 жовтня 1941 року в окупованому нацистами Дніпропетровську. Коли євреям було наказано зібратися біля Центрального універмагу, взявши цінні речі, дівчинка взяла ляльку — найбільший свій скарб. У колоні, що конвоювалася до місця розстрілу, дівчинка упізнала їхню сусідку Ірина Підгайна. Вона підійшла до рідних Ади, щоб попрощатися і тоді Ада передала їй свою іграшку, попросивши погодувати ляльку та покласти спати і пообіцявши ввечері повернутися по неї. Однак ввечері ця дівчинка, разом з родиною і тисячами інших людей, була вбита нацистами [15, с. 251]. Сусідка протягом багатьох років зберігала у себе цю ляльку як пам'ять про своїх єврейських сусідів, а потім передала її родичам Ади. Які повернулися з евакуації, і таким чином врятували своє життя під час Голокосту. Лялька опинилася у Генріха ... та його матері Броні Мойсеївни, які і передали цю ляльку до Музею. Сьогодні ця лялька є чи не єдиним матеріальним свідченням в Музеї про трагічну долю євреїв в роки Голокосту у Дніпропетровську. Ця лялька є пам'яттю про те, що відбувалося у місті під час німецької окупації та Голокосту. Наукова співробітниця музею Марина Стрільчук в он-лайн занятті «Бабини Яри України: історія однієї ляльки» розказала долю цієї ляльки. Сусідка протягом багатьох років зберігала у себе цю ляльку як пам'ять про своїх єврейських сусідів, а потім передала її родичам Ади, які повернулися з евакуації, і таким чином врятували своє життя під час Голокосту.

Родичі Ади і передали цю ляльку до Музею. Цей музейний об'єкт є прикладом деанонізації «(не) означених» образів експозиції через артикуляцію історії конкретної жертви (дівчинки), через її призму відвідувач може поглянути на велику історію Голокосту як на сукупність маленьких історій звичайних людей/дітей.

У музей «Пам'ять єврейського народу та Голокост в Україні» зберігаються дитячі рукавички та черевички, які подарував українській родині Тихоненків німецький солдат. У часи німецької окупації Дніпропетровська у помешканні цієї родини квартирувало кілька німецьких солдатів, один з них дуже зблизився з дітьми української родини (у нього у Німеччині залишилися свої діти, дружина, він часто писав листи до них). І одного разу, після подій жовтня 1941 року, німецький офіцер подарував матері ці дитячі черевички та рукавички. Ця родина знаходилась доволі в скрутному матеріальному становищі, і не мала належних речей, щоб одягнути своїх дітей. Українська жінка зрозуміла, звідки ці речі могли бути, оскільки місцеве населення вже розуміло, куди відправили євреїв, яких збирали біля універмагу «Люкс». І ніколи протягом військового часу ці речі не одягалися родиною Тихоненків, вони зберігалися родиною як пам'ять про цю невідому дитину. Знайомство відвідувачів з музейними артефактами дозволяє перенестися в минуле, у різні миті його існування. Це минуле далеке від відвідувачів, але завдяки музейному об'єктові стає близьким відвідувачу. І автентичність тут дуже важлива, адже якою б точною не була копія, вона створена в іншому «тут і тепер», в неї немає історії оригіналу. 13 жовтня 2021 році у Дніпрі, біля будівлі центрального універмагу, відбулася духовна церемонія представників різних релігійних конфесій для вшанування пам'яті розстріляних вісімдесят років тому євреїв. Музей Голокосту запропонував символ цього жалобного заходу — дитячі рукавиці на жовтій зірці Давида. Директор музею Ігор Щупак пояснював, якщо нашивки із жовтими зірками носили євреї по всій окупованій нацистами Європі, то рукавиці мають місцевий контекст. Таким чином, національно забарвлена пам'ять євреїв про Голокост, яка лягла в основу їхньої ідентичності, набуває у Дніпрі ознак інтеграції цієї пам'яті до українського нарративу Другої світової війни через локальну історію.

У такий спосіб музейні артефакти стають інформаційною призмою, через яку музеї включаються у публічний простір міста. Практика музеїв виходити у міський простір, але без використання образів музейних артефактів, застосовувався «Меморіальним музеєм тоталітарних режимів» у Львові, що організував вуличну виставку «Львів'43: Місто (не) пам'яті» (2018), присвячену трагедії винищення нацистами єврейської громади міста у 1941-1944 роках. Вулична виставка складалася із дванадцяти кубів, розставлених на місцях

геноциду єврейського населення Львова. На кубах розміщені інформаційні стенди, виконані українською, англійською, польською та на івриті, з історіями окремих осіб — жертв, винуватців та свідків. Між цими трьома категоріями навмисно стерті межі, оскільки історія суб'єктивна, а саме історії реальних людей виявляють приховані обставини подій минулого. Тому основна увага була зосереджена на людях та їхніх біографіях, поза їхніми ролями: рятівник, чи врятований, разом вони відтворюють втрачені образи минулого [16].

Музейні інтервенції у міський простір здійснює і Рівненський обласний краєзнавчий музей. У 2021 р. на його території була організована вулична виставка-інсталяція «Місто, яке (не) пережило», створена до 80-х роковин початку масових розстрілів у Бабиному Яру (2021). Інсталяція складалася з двох частин: по одну сторону — пуста кімната єврейської сім'ї, яка поспіхом збиралася, з іншої — силуети людей з жовтими зірками Давида на одязі, з валізами, які йдуть у свій останній путь [17]. Водночас музей в основній експозиції застосовує прийом деанонізації жертв шляхом демонстрації артефакту — «Паспорт Клоц Ідель, який загинув у Сосенках 6.11.1941».

Інсталяція покинутої квартири також відтворена в основних експозиціях українських музеїв. В музеї «Територія терору» подібна інсталяція відтворена у кімнаті № 2: 1939-1941 роки, приміщення після обшуку. Безлад у такому інтимному просторі, як спальня, викликає тривогу, яка з кожною наступною експозицією наростає. В Одеському музеї Голокосту (в основній експозиції). У формі інсталяції куратори експозиції намагалися передати обстановку хаосу в будинках одеських євреїв у момент їх виселення до гетто. «Острів трагедії» (так називається інсталяція) складається з хаотично розкиданих автентичних речей, які могли належати жертвам. Відвідувачі експозиції можуть прочитати текст: «Острів трагедії», речі розкидані, діти, жінки та старі розстріляні». Крім автентичних речей, в інсталяції також розміщені в хаотичному порядку фотографії мешканців одеських квартир, які після арештів та депортації у гетто не повернулися до власних осель (про це відвідувачі можуть дізнатися з розміщених поряд доказів — копій радянських документів (актів), складених для Надзвичайної державної комісії з розслідування німецьких злочинів. Один з них — акт № 80 від 3 листопада 1944 р., у якому керуюча будинком записала, що в будинку № 7 по вул. Чемікова «німецько-румунськими загартниками було викрадено у в'язницю таких осіб: 1. Тенчер, чоловік 60 років і Тенчер, дружина 55 років. ... 3. Цвейбель. Жінка 45 років та син Цвейбель 17 років та син 15 років. ... 6. Біженці з Бессарабії. 10 осіб, з ними були діти, прізвища яких невідомі».

У Вінницькому музеї Голокосту зазначається, що на території області є понад 300 масових поховань

євреїв. Крім текстової частини експозиції, представлений візуальний ряд — відомі фото «Останній єврей у Вінниці» (з фотоархіву Яд Вашем, меморіального комплексу історії Голокосту [18]) та фото «Айнзацгрупа вбиває євреїв в Івангороді, Україна, 1942» (з історичного архіву Варшави, використовується Меморіальним музеєм Голокосту у США [19]). Прикметно, що в експозиції Вінницького музею Голокосту є автентичний об'єкт, який визнано як унікальний документ, електронна копія якого зберігається в колекції меморіального комплексу історії Голокосту Яд Вашем, — зошит із іменами 200 розстріляних євреїв Китайгорода [20]. Історія зошита така: у 1960-х роках директор Китайгородської школи Сергій Рафаловський отримав вказівку від органів державної влади про необхідність пошукової роботи зі встановлення імен односельців, які перебували у лавах Червоної армії і не повернулися з війни. Тоді він запропонував доповнити цей список і місцевими жителями, євреями, розстріляними за часів окупації (у довоєнний період євреї становили майже половину населення Китайгорода). Коли були складені списки загиблих, цифри вразили всіх. На фронті загинуло 89 китайчан зі 140, які воювали з нацистами, а в окупованому Німеччиною Китайгороді розстріляно 50 етнічних українців і 200 євреїв [21].

Музеї, присвячені збереженню пам'яті про вбитих євреїв, представляють історії тих, хто вижив, вшановують євреїв, які боролися проти своїх нацистських гнобителів, і розповідають про не-євреїв, які самовіддано допомагали євреям. Національний музей історії України у Другій світовій війні, спільно з іншими музеями-партнерами, реалізує масштабний проект «Українці-рятівники. Марафон історій». З метою зібрати на одному електронному ресурсі інформацію, фото, документи, відео про людей, які в роки Другої світової війни рятували життя євреїв, ромів та інших жертв нацистського геноциду. Для більш наочного сприйняття теми підготовлені відеорозповіді з використанням унікальних світлин із фондів Музею.

Відомо, що у формуванні історії та пам'яті про Голокост відіграв суд над військовими злочинцями

у Нюрнберзі (1945-1946). В експозиції Харківського музею Голокосту є окрема секція «за 705 днів до Нюрнберга», присвячена Харківському процесу 1943 р., коли судили трьох німецьких військових та одного радянського колаборанта за військові злочини проти людяності. На цьому процесі насамперед засуджувався злочин Дробицького яру, в експозиції представлено автентичний об'єкт — перепустка на судові засідання [22]. Цей артефакт є свідком важливої події в контексті історії Голокосту та Другої світової війни. Це був перший показовий суд над німецькими військовослужбовцями, що відбувався перед великою аудиторією (у Харківському театрі) у другу річницю розстрілу у Дробицькому Яру. На висвітлення події були запрошені іноземні журналісти та дипломати, текст цього судового процесу був опублікований російською, німецькою та англійською мовами (є в колекції Меморіального музею Голокосту у США [23]).

Висновки. Українські музейні колекції визнають перспективу розгляду і розуміння історії Голокосту як у загальноєвропейському, так і локальному контекстах. Щоб посилити педагогічний та повчальний характер експозицій, відвідувачам пропонується не просто набір об'єктів, а простір для формулювання нових смислів та створення цінностей. Це, у свою чергу, дозволяє телеологічно переосмислювати експозити. Музейники, обираючи артефакти для експозицій, роблять їх особливими, при уважному їх розгляді вони виявляються символічними. Експоновані артефакти набувають нового значення, маркуючи меморіальність не стільки індивідуальної, скільки колективної пам'яті. В українському музейному просторі презентовано, як загальноєвропейський наратив Голокосту, так і локальний.

Подальшої дискусії потребує питання, як говорити про національну трагедію — щоб не тільки зберегти подію в колективній пам'яті, але і формувати належні ціннісні орієнтири. А це, зі свобого боку, вимагає застосування європейських музейних практик щодо презентації історії Голокосту з акцентом на долі людей і в контексті культури Європи.

Джерела та література:

1. Фесенко Г. Роль музеїв у формуванні культурного простору України. *Пространство литературы, искусства и образования — путь к миру, согласию и сотрудничеству между славянскими народами*: сб. науч. трудов: по материалам VI междунар. науч.-практ. конф. (16 декабря 2011 г., Харьков). Харьков, 2012. С. 184-189.
2. Щупак І. Історія Голокосту у шкільних підручниках Польщі, Росії та України. *Сучасні дискусії про Другу світову війну*: збірник наукових статей та виступів українських і зарубіжних істориків. Львів: ЗУКЦ, 2012. С. 196-207.
3. Фесенко Г. Г. Пам'ять про Голокост: стратегії збереження у XXI ст. *Голокост в Україні (День пам'яті трагедії Бабиного Яру)*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 29 вересня 2022 р., м. Київ. Київ-Львів, 2022. С. 64-65.
4. Гон М., Попова К. Пам'ять про Іншого як імператив формування загальнокультурної компетентності індивіда. *Суспільно-політичні та історичні аспекти розвитку сучасної єврейської громади України: європейський контекст*: монографія. Київ: ІПіЕнД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2022. С. 221-242.

5. Перший в Україні харківський Музей Голокосту зберігає правду історії. *Харківська обласна військова адміністрація*. 25.09.2013. URL: <https://kharkivoda.gov.ua/news/67669>.
6. Дядюк К. Знищення, порятунк і спротив: у Вінниці відкрили оновлений музей Голокосту. *Вежа: Вінницький інформаційний портал*. 16.12.2020. URL: <https://vezha.ua/znyshtennya-poryatunok-i-sprotyv-u-vinnytsi-vidkryly-onovleniy-muzej-golokostu-fotoreportazh/>.
7. Освітній проект «Голокост у Рівному». 12 листопада 2021. *Офіційний веб-сайт Рівненського обласного краєзнавчого музею*. URL: <http://museum.rv.gov.ua/news/2021/11/12/osvitnij-proek-golokost-u-rivnomu/>.
8. Голокост. 2.09.2021. *Національний музей історії України у Другій світовій війні. Меморіальний комплекс*. URL: https://warmuseum.kyiv.ua/_ua/expositions/past_exhibitions/.
9. Голокост. Музей «Пам'ять єврейського народу та Голокост в Україні». URL: <https://jmhum.org/uk/halls/104-drugij-zal-golokost>.
10. Шерман Л. Историческая память о Холокосте в артефактах для музейных выставок. *Материали Міжнародної науково-практичної конференції «Історична пам'ять про війну та Голокост»*, Київ, 28-30 вересня 2012 р.: Статті та повідомлення. Дніпропетровськ: Центр «Ткума», 2013. С. 59-65.
11. Касьянова, Д. Валізи з історіями: Як львівський музей «Територія Терору» розповідає про Голокост та тоталітаризм. *Bird In Flight*. 25.05.2020. URL: <https://birdinflight.com/reportage-uk/20200525-territoryterror-ukr.html>
12. Демченко С. Долі подільських євреїв (за матеріалами колекції «Непрочитані листи 1941-го»). *Військово-історичний меридіан*: електронний науковий журнал. 2018. Вип. 4 (22). С. 137-147.
13. Görtz B. 213 Hilfescreie aus den Lagern. *Deutsche Welle*. 24.01.2014. URL: <https://www.dw.com/de/213-hilfescreie-aus-den-lagern/a-17384893>.
14. Балаба А. Бабий Яр и начало Холокоста в Украине: как в Одессе говорят о трагедии. *Думська*. 30.09.2021. URL: <https://dumskaya.net/news/babiy-yar-i-nachalo-holokosta-v-ukraine-kak-v-od-152318/>.
15. Голокост у Дніпропетровську / Є. А. Врадій, В. Г. Рибалка, М. В. Стрільчук, Д. В. Шаталов; заг. ред. І. Я. Щупак. Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», ЛІРА, 2017. 256 с.
16. Олексій А. Львів'43: Місто (не)пам'яті. *Art Ukraine*. 17.07.2018. URL: <https://artukraine.com.ua/a/lviv-misto-ne-pamyati/>.
17. У музеї відкрили вуличну виставку-інсталяцію, присвячену трагедії Голокосту. *Офіційний веб-сайт Рівненського обласного краєзнавчого музею*. 29.09.2021. URL: <http://museum.rv.gov.ua/news/2021/09/29/u-muzeyi-vidkrili-vulichnu-vistavku-instalyaciyu-p/>.
18. July 1941, a Member of the Waffen-SS Shoots a Jew at a Mass Grave in Vinnitsa, Ukraine. *Yad Vashem. The World Holocaust Remembrance Center*. URL: <https://www.yadvashem.org/holocaust/this-month/july/1941-3.html>
19. German police take aim at Jews from Ivangorod who have just finished preparing their own grave, Ivangorod, Ukraine, 1941-1943. *The Holocaust in Ukraine*. United States Holocaust Memorial Museum. URL: <https://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-exhibitions/special-focus/ukraine>.
20. List of Jews from Kitaygorod who were murdered by the Germans during 1941-1943, prepared by Mrs. G. Rafalovskaya in 1970. *Yad Vashem Documents Archive*. URL: <https://documents.yadvashem.org/index.html?language=en&search=global&strSearch=Kitaygorod&Grid-ItemId=13207878&TreeItemId=10537502>.
21. Скрипник В. Синій зошит смерті. Рафаловські зберегли прізвища 200 розстріляних євреїв. 27.01.2021 р. URL: <https://vn.20minut.ua/Podii/siniy-zoshit-smerti-rafalovski-zberegli-prizvischa-200-rozstrilyanih-e-11155514.html>.
22. Первый в истории процесс над нацистскими преступниками. *Харьковский музей Холокоста*. URL: <http://holocaustmuseum.kharkov.ua/museum/process.html>.
23. Verbrechen und Strafe: der Charkower Prozess über die von den deutsch-faschistischen Eindringlingen in der Stadt Charkow und Umgebung während der zeitweisen Okkupation verübten Greuelaten. TASS, 1943. *USHMM*. URL: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/bib137410>.

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПОБУДОВІ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ

Ольга БІРЬОВА

ТЕХНОЛОГІЇ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЯХ

У сучасному світі музейництво зазнає нових трансформацій та новацій. У музейну галузь усе більше впроваджуються цифрові технології. Одна з таких — доповнена реальність (augmented reality or AR), яка допомагає краще зрозуміти музейну експозицію та зробити її доступною для всіх категорій населення.

Термін «доповнена реальність» запропонував Tomas Caudell у 1990 році [1, с. 234].

Доповнену реальність не слід ототожнювати з віртуальною реальністю (VR). AR є лише доповненням до реальної експозиції, виставки тощо, тоді як VR переміщує людину в нереальний, вигаданий світ [2, с. 661].

Доповнена реальність виконує інформативну функцію, віртуальна реальність спрямована на емоційний стан відвідувача. AR працює з 3-D зображенням в реальному часі [3, с. 2].

Доповнена реальність використовує не лише зображення, це можуть бути звуки та інша інформація, яка транслюється відвідувачу. Роль трансляторів виконують: смартфон, планшет, смарт-окуляри з відеокамерою та відповідним програмним забезпеченням, у перспективі можуть використовуватися лінзи [1, с. 235].

Найпоширеніша сфера використання доповненої реальності — комп'ютерні ігри. Саме цей напрямок використовується в музеях для екскурсій відвідувачам шкільного віку.

У музеї частіше за все доповнена реальність допомагає відвідувачу отримати більше інформації про експонат [4]. Відвідувач може бачити 3-D модель експоната або його вигляд у реальному житті.

AR створюється за наступною схемою: камера пристрою AR знімає реальне зображення об'єкта, програмне забезпечення пристрою проводить іден-

тифікацію отриманого зображення, поєднуючи реальне зображення з його додатком, та виводить кінцеве зображення на пристрій візуалізації. Таким чином, відвідувач може бачити дані про автора, історію створення експоната або його «ожившу» картинку.

Для роботи AR використовуються декілька технологій:

- Технологія доповненої реальності, яка базується на маркерах. У якості маркерів частіше за все використовується QR-код quick response code.
- Безмаркерна доповнена реальність може використовувати (GPS — Global Positioning System) цифровий компас. Цей вид часто використовують віртуальні аудіогіди.
- Доповнена реальність, яка базується на проекції (світові проекції на фізичні поверхні).
- Доповнена реальність, яка використовує Visual Inertial Odometry- технологія, яка допомагає орієнтуватися в просторі за допомогою сенсорів та камери.

Приклади використання музеями технологій AR. Museum national d'Histoire naturelle у Франції в червні 2021 розробив проєкт оживлення «Revivre», завдяки якому відвідувачі змогли подивитись на тварин, що вимерли.

Національна галерея в Лондоні у 2021 р. розмістила на стінах своєї будівлі зображення експонатів. За допомогою QR-коду мешканці мегаполіса могли спостерігати мистецтво прямо на вулиці.

Будинок-музей в Барселоні, спроектований Антоніо Гауді. Найвидатніша пам'ятка, яка приваблює понад мільйон туристів на рік. Менеджери проєкту активно використали технології доповненої реальності для огляду інтер'єрів будівлі.

В Україні подібні технології були використані у Львові під час проведення виставки «Старі місця — нові враження». Ця виставка подібна до лондонської. Автори також використовували QR-коди, які надавали 3-D зображення нині пошкоджених об'єктів історико-культурної спадщини області.

Отже, технології доповненої реальності широко використовуються в сучасному музейному просторі зарубіжних країн та України. Ці технології важливі особливо зараз, коли сотні пам'яток та музеїв нашої держави втрачають свій вигляд або просто руйнуються.

Джерела та література:

1. Волинець, В. (2021). Віртуальна, доповнена і змішана реальність: сутність понять та специфіка відповідних комп'ютерних систем. *Культурно-мистецькі освіти та практики*, V. 37, 231-241 doi:10.31866/2410-1311.37.2021.237322
2. Caudell, T. (1992). Augmented reality: An application of heads-up display technology to manual manufacturing processes. *Conference: System Science*, V. 2, 659-669 doi:10.1109/HICSS/1992/183317
3. Chen, Y. (2019). An overview of augmented reality technology. *Journal of Physics Conferens Series* 1237 (2), 1-5. doi:10.1088/1742-6596/1237/2/022082
4. Coates, C. (2023). How Museum are using Augmented Reality. Retrieved from <https://www.museumnext.com/article/how-museums-are-using-augmented-reality>.

Ольга ДЕНИСЕНКО

З ДОСВІДУ ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ РОБОТИ У ХАРКІВСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

У кінці 19 — на початку 20 століття на хвилі відкриття загально доступних музеїв і приватних зібрань стає актуальною проблема експонування творів мистецтва як важлива грань побутування в художній культурі того часу. В той же період особистість експозитора починає виходити з тіні самих мистецьких творів, набуваючи самоцінного і самодостатнього значення у виставковій діяльності.

З часу відкриття у Харкові 1886 року міського художньо-промислового музею, що працював до 1922 року, його діяльність перебувала у тісному співробітництві з виставками ТПХВ та Петербурзькою Академією мистецтв, що впродовж багатьох років опікувалась музеєм. Його діяльність досить ґрунтовно було досліджено у матеріалах науково-практичних конференцій та виставках у межах постійної експозиції відділу українського та російського мистецтва 16-поч. 20 ст. Щоправда, за збереженими інвентарними книгами 1920-30-х років було встановлено кількісний та якісний склад музейної колекції, а також за його путівником 1915 року. Візуальний експозиційний ряд прослідкувати не вдалося за його відсутності у доступних нам джерелах і матеріалах, за винятком альбомів до 12 Археологічного з їзду в Харкові 1902 року, де було вміщено кілька світлин з експонатами українських народних промыслів Харківщини і Полтавщини — керамікою, килимами, рушниками. Їх було розміщено у вертикальних вітринах та на стінах з досить відчутним експозиційним та мистецьким смаком, який довелося виявити у досить тісному залі музею, приміщення якого знаходилось на дру-

гому поверсі торгового закладу. Про експозиційний картинний ряд відомо з небагатьох відгуків самих художників, чії роботи знаходились у музеї, зокрема, І. Рєпіна. 1914 року він приїжджав до свого рідного міста Чугуєва, з яким пов'язував подальше життя і творчість. По дорозі інкогніто зупинився в Харкові, так само відвідав художньо-промисловий музей, де вже знаходились 10 його картин. За свідченнями очевидців, залишився задоволеним їх розміщенням в експозиції, що можна вважати значним компліментом — Рєпін дуже прискіпливо ставився до розвіски своїх творів, про що добре відомо з матеріалів побутування його робіт у різних музеях. До речі, цими питаннями тоді займалися не мистецтвознавці і музейники, а самі художники або колекціонери, чи організатори виставок того ж таки ТПХВ і ПАМ. На цьому шляху, що починався з невідповідності надаваних для виставок приміщень, довелося багато попрацювати експозиторам і музейникам, перш ніж дійти до оптимального варіанту культури подачі експозиції, що з певними змінами «дожила» до нашого часу. Одним із цікавих тогочасних задумок періоду 19-поч.20 століття стало введення до виставкового простору реальних предметів, як жартують художники, «живописний план переходить в натурний». Для цього відомий художник В. Верещагін у своїх картинах на середньо-азіатську тему виставляв цілі етнографічні колекції зброї та предметів матеріальної культури краю, включав музичний супровід, жалібні звуки якого краляли серце глядача в сценах насильства і жорстокості. Для тогочасних глядачів, що не про-



*Експозиція залу майстрів
Київської художньої школи*



*Виставка «Слобожанський уклін
Тарасові Шевченку», 2014 р.*

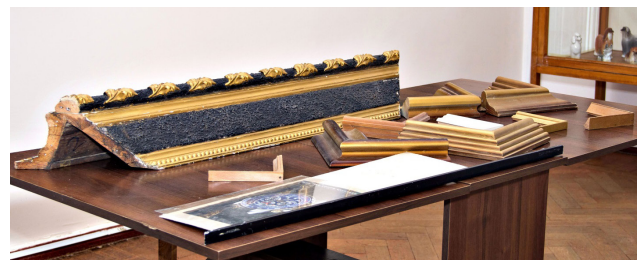


Виставка «Ніч на полотнах», 2017 р.



*Виставка «Уродженець і гордість нашого краю».
До 175-річчя від дня народження І. Ю. Рєпіна,
2014 р.*

йшли «загартування» кінематографічними трилерами 20 століття, це справляло надзвичайне емоційне враження. А. Куїнджі, чії картини, особливо на українську тематику, справляли справжній ажіотаж на публіку, використовував штучне освітлення (гасові лампи з рефлекторами). Розмиванню граней між живописним і натурним сприяли композиційні прийоми у картинах так званого «прориву картинної площини». В колекції ХХМ це кілька робіт — «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» І. Рєпіна, «Ісаврійські пірати, що продають здобич у печері» Г. Семирадського, мотиви дороги у роботах художників-пейзажистів. До власне стін, на яких розміщувались картини, у цей час стали додавати щити — спочатку переносні фанерні модулі, згодом стаціонарні, що можна бачити і зараз в багатьох музейних залах, зокрема, і в нашому ХХМ. Це створювало додаткову площу експозиції, візуально розширювало простір огляду, формувало певні зони, де зручно і автономно можна розмістити камерні за звучанням невеликі виставки-публікації. Тоді ж, на зорі виставкового дизайну, з'являються і такі нині звичні речі — запрошення, афіші, каталог і навіть фуршет, що інколи зараз викликає гумористичне потрактування знаменитого виразу про кіно «З усіх видів мистецтва найголовнішим є фуршет». Спочатку це були чай і булочки, згодом — виноград, яблука, апельсини, коньяк. Ця невід'ємна складова мистецьких вернісажів і зараз залежить від можливостей і ба-



*Рама як об'єкт мистецтва. Куточок експозиції у
програми заходів міжнародної акції «Ніч музеїв»,
2018 р.*

жань самих митців, які влаштовують виставку. Неодмінною умовою експонування, за виразом відомого письменника В. Гаршина, «живопису стінних прикрас», була рама, яку художники замовляли і підбирали самі. Тільки в рамках картини купували колекціонери. Рама як предмет мистецтва залежала від характеру живописного та образно-стилістичного вирішення картини. Г. Семирадський, яскравий представник історизму, підбирав рами в «античному вирішенні», з неодмінним акантом чи меандром, що доповнювало сюжетно-тематичне наповнення картини. Навпаки, щоб не відволікати глядача від самодостатнього ефекту роботи, «аскет» Куїнджі використовував широкі чорні плоскі рами. 2019 року, готуючи традиційне заняття в рамках заходів до акції «Ніч музеїв», автор статті дослідила найцікавіші зразки рам та їх орнаментального оздоблення у залах постійної експозиції музею, по-

рівнюючи живописно-графічне наповнення роботи з відповідним оформленням. Результати виявились настільки цікавими, що викликали бурхливий відгук у слухачів, що самі почали розгадувати зміст того чи іншого оздоблення. Незмінним і сьогодні залишається принцип хронологічного показу експозиції, де можна виділити монографічні і сюжетно-тематичні зали: академічного мистецтва, творів І. Рєпіна, майстрів Київської пейзажної школи, мистецтва порубіжного часу кінця XIX — поч. XX ст. У цей же час до експозиційного простору починають включати меблі, квіти у фарфорових вазах, підбирати тканини для драпірування — за свідченням тогочасної преси, спочатку це було звичайне солдатське сукно, згодом більш дорогі тканини, на кшталт мусліну, колір яких теж підбирали згідно колориту картин. Це створювало атмосферу красивого і вишуканого свята, насолоди живописом. Власне, це те до чого сучасні експозитори прагнуть і сьогодні. На відміну від краєзнавчих, меморіальних та інших спеціалізованих музейних закладів, співробітники художніх музеїв, за винятком значних проєктів, дають собі раду самі. У нашому розпорядженні стіни, де в основному задіяно двохрядну розвіску, хоча в деяких музеях можна бачити і три або чотири ряди картин на стіні. Ми вважаємо це недоцільним, як і розміщення робіт за принципом піраміди, коли найменша робота виявляється нагорі, що робить неможливим її розгляд. Експозиційний ряд формуємо з врахуванням колірних плям, комбінацій робіт вертикального і горизонтального формату, замкнених конфігурацій, що разом створюють гармонійне видовище. Внизу розміщуємо закриті вітрини з документальними та архівними матеріалами, невеликими або зовсім мініатюрними роботами, які неможливо виставити у відкритому доступі. В нашому розпорядженні маємо ще переносні підставки кубічної і вертикальної форми, що підходять переважно для скульптури. На жаль, ці допоміжні матеріали практично не оновлюються, що створює певні відчуття незручності перед глядачем за несучасний вигляд і зношеність того чи іншого обладнання. Останнім часом, починаючи десь з кінця 1990-х років, ми почали експонувати виставки з сюжетно-тематич-

ною інтригою, включаючи фото, репродукції картин та інший інформативний матеріал, уводячи до експозиційного простору нові факти, концептуальне прочитання на цьому етапі творчості того чи іншого майстра. Таким чином унікаємо одноманітності ювілейних виставок, які проводимо практично кожні п'ять років. Завдяки новим рубрикам «Друзі в житті, одностудійці в мистецтві» стало можливим «поєднати в парі» і виділити певні складові творчості у роботах та життєвому шляху таких майстрів, як піонери українського відродження П. Мартинівич та О. Сластьон, С. Васильківський та М. Самокиш. Творчість того ж С. Васильківського кожного разу було висвітлено у певному контексті — його ролі в народному мистецтві Слобожанщини, дослідженню долі українських храмів, зображених на його картинах, продовження цієї роботи вже сучасними художниками за відомими маршрутами і поєднання цих паралелей в одному виставковому просторі, що дало неочікувано цікавий результат. Ювілейні виставки творів І. Рєпіна кожного разу збагачено якимись знахідками — колекцією афіш та запрошень, поштовими листівками з репродукціями його творів, архівними матеріалами з унікальними фото та листуванням. На цих виставках в експозиції побували справжній тин, що став «продовженням» живописного на картині, невелика чумацька гарматка, старовинні рушники, народна кераміка, порцелянова пластика, краєзнавчі матеріали. Нині, в світлі поглибленої уваги до відвідувачів музею з особливими потребами, в експозиції представлено інклюзивні барельєфні стени з найбільш популярними картинами, які можна вивчати тактильно. Досить часто до тих чи інших виставок в експозиції залучаємо роботи з приватних колекцій, що розширює уявлення про творчість того чи іншого митця. Зауважимо, що ці проєкти реалізуємо на своїй же площі відділу — вільних залів під такі виставки, як і у більшості вітчизняних музеїв, немає.

Приємно відзначити, що з кожним роком планка культури подачі експозиційного матеріалу зростає, триває пошук креативних, неординарних шляхів висвітлення його сюжетно-тематичного матеріалу, вселяючи надію, що «Все ще буде!»

Джерела та література:

1. Денисенко О. Й. І. Ю. Рєпін і духовні святині Слобожанщини. До 175-річчя від дня народження / наук. ред. О. Г. Павлова: вступ. слово В. С. Бакірова. Харків, 2019.
2. Фисан Г. Харьковские вернисажи: сборник статей. Харьков, 2004.
3. Неведомский М. П. А. И. Куинджи / М. П. Неведомский, И. Е. Репин. Репр. Изд. Харьков: Золотые страницы, 2014. 232с.

Тетяна ДУМСЬКА

ПРОСТОРОВА ДОСТУПНІСТЬ ЗАМКУ У ЗБАРАЖІ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Національна культурна спадщина багата і різноманітна, вона є виразником культурно-історичного розвитку та етнокультурної самобутності українців. Цінною складовою нерухомої культурної спадщини виступають замки. З історичного, архітектурного, наукового та естетичного погляду вони становить значний потенціал для використання в туризмі. Дослідники зазначають, що до сьогодні в Україні збереглось 116 замків, 34 з них знаходяться на території Тернопільської області [14, с. 48].

Однією із визначних пам'яток історії і культури на Тернопіллі є замок у Збаражі. Його споруджено в 1626-1631 рр. стараннями князів Збараських — Юрія, каштеляна краківського, та Христофора, старости кам'янецького. Князі здобули освіту в Краківському, Амстердамському та Падуанському університетах. Навчались в Галілео Галілея, певний час жили в його домі. У 1598 р. Христофор замовив у відомого італійського архітектора Вінченцо Скамоцці проект замку. Згідно з проектом, це мав бути укріплений палац-резиденція, що виконував функції фортеці (Palazzo in fortezza). Проте, під час реалізації проекту ідеї Скамоцці зазнали трансформації і палац був вписаний в існуючу оборонну споруду. Замок відображав найновіші на той час досягнення фортифікаційного мистецтва. Впродовж XVII-XVIII ст. він був потужною фортифікаційною спорудою, здатною успішно виконувати оборонну функцію [11]. У 1649 р. він став центром протистояння між військами Богдана Хмельницького та польськими гарнізонами, очолюваними Яремою Вишневецьким у ході Національно-Визвольної революції в Україні. В 1675 р. замок був здобутий і частково знищений татарською ордою під орудою Ібрагіма Шишмана. Упродовж XIX ст. замок втрачає оборонне значення і поступово починає руйнуватися.

У 1994 р. замок входить до складу Державного історико-архітектурного заповідника. У 2005 р. заповіднику було надано статус національного закладу і перейменовано на Національний заповідник «Замки Тернопілля» [1].

Сьогодні замок є центром культурних і мистецьких подій краю, тут відбуваються презентації, форуми, виставки, театралізовані екскурсії, майстер-класи та ін. Щороку його відвідує понад 22 тисячі туристів [8, 9]. Серед відвідувачів переважають люди середнього віку, значна частка припадає на учнівську і студентську молодь, і лише невелику частину — становлять особи з інвалідністю. Такі дані свідчать про низький рівень залученості людей з інвалідністю до культурного життя, що, зазвичай, викликаний бар'єрами навколишнього середовища,

такими як фізична недоступність, обмеження в інформації та комунікації.

Звертаючись до проблеми просторової доступності того чи іншого об'єкта, ми розглядаємо наявність чи відсутність перешкод в архітектурному середовищі закладу, що заважають чи утруднюють пересування й користування спеціальними технічними пристроями для людей з інвалідністю та інших маломобільних груп (сімей із малими дітьми, літніх людей тощо) населення (далі — МГН).

Доктор архітектури Куцевич В. В., на основі аналізу вітчизняної та зарубіжної практики проектування, будівництва та експлуатації житлових та громадських будинків і споруд, а також з урахуванням досвіду експериментального проектування та реконструкції об'єктів з організацією доступності МГН, виокремлює наступні критерії організації безбар'єрного архітектурного середовища: доступність, безпека, інформативність і зручність [5].

До критерію доступності включає такі аспекти:

- можливість безперешкодного і зручного руху маломобільних відвідувачів прилеглою територією або закладом;
- вхід до будівлі;
- ширина дверних і відкритих прорізів;
- безперешкодний рух комунікаційними шляхами, приміщеннями і просторами як в будівлі, так і на прилеглій території;
- можливість своєчасно скористатися місцями відпочинку;
- ширина проходів експозиційними залами, наявність достатнього простору для осіб, що користуються кріслами колісними;
- ширина внутрішніх сходів тощо.

Питання безпеки стосується можливості безперешкодного відвідування закладу без ризику бути травмованим будь-яким чином або заподіяти шкоду споруді чи експозиції. Йдеться про розміщення вхідних груп, сходів, підйомних пристроїв та їх захист від атмосферних опадів; шляхів руху маломобільних відвідувачів усередині будівлі, а також матеріалів для огорожень, дверей, експозиційного обладнання і т. ін. [2, с. 41].

Дослідник виокремлює такі складові критерію безпеки:

- можливість уникнення травм, поранення, каліцтва, надмірної втомлюваності і т. ін. через властивості архітектурного середовища будівлі;
- можливість своєчасного розпізнавання і реагування на місця і зони ризику;
- попередження відвідувачів про ділянки, які становлять потенційну небезпеку;

- виключення помилкових ефектів сприйняття середовища, яке провокує ситуацію ризику [5]. Критерій інформативності включає:
- своєчасне розпізнавання орієнтирів у архітектурному середовищі будівлі;
- точну ідентифікацію свого місця знаходження і місць, які є метою відвідування;
- використання засобів інформування, які відповідають особливостям різних груп відвідувачів.

Для ефективного застосування елементів інформаційного забезпечення необхідно взяти до уваги наступні фактори:

- відстань, з якої інформація може бути ефективно сприйнята;
- кути поля огляду, комфортні для сприйняття інформації відвідувачем;
- контрастність, а при необхідності — рельєфність зображення;
- відповідність застосованих символів або пластичних прийомів загально-прийнятного значення;
- виключення перешкод сприйняття інформаційних засобів [5].

Критерій зручності в даному випадку передбачає створення умов для мінімальних витрат часу і зусиль на задоволення потреб відвідувачів закладу та забезпечення своєчасної можливості відпочинку, очікування і додаткового обслуговування. Найменшою межею зручності слід вважати створений рівень, при яких рівень обслуговування не може бути визначений дискомфортом (незручним) [2, с. 42].

Аналізуючи просторову доступність замку у Збаражі, необхідно звернутися до її визначального фактору, тобто архітектурних особливостей пам'ятки культурної спадщини. Замок знаходиться на вершині Замкової гори. Комплекс XVII-XX ст. ох. № 661-Н/1-6 складається з палацу, казематів, в'їзної вежі з перехідним мостом, оборонних мурів та бастіонів, зовнішніх оборонних мурів та бастіонів, замкової криниці, Призамкового парку [10, арк. 8]. У плані замок утворює квадрат, по кутах якого є бастіони. По внутрішньому периметру споруди розташовувались каземати. Зв'язок замку з навколишнім світом здійснювався через браму, розміщену у двоповерховій вежі, до якої провадив звідний міст. Двоповерховий палац побудований у стилі пізнього Ренесансу.

Досліджуючи просторову доступність, слід врахувати концепцію пристосування пам'ятки та її сучасне функціональне використання. Нині замок у Збаражі пристосовано до музейно-експозиційної діяльності, в палаці і казематах діє понад 20 виставкових залів.

Розглядаючи фізичну можливість і зручність потрапляння та пересування пам'яткою і прилеглою територією, варто детально обстежити територію, яка використовується для прийому відвідувачів,

звертаючи увагу на шляхи руху відвідувачів та наявність перешкод.

Прилегла територія, в'їзна брама, подвір'я. Від паркувального майданчика до входу на територію замку відвідувач долає відстань у 215 м асфальтованою дорогою, ширина «коридору» пішохідного шляху 4,5 м [7]. Вхід на територію організовано через міст та в'їзну браму, на брамі присутня кнопка виклику персоналу. В результаті багаторічної роботи, спрямованої на відтворення первісного вигляду замку, здійснено реставрацію подвір'я, капітальний ремонт та реставрацію перехідного мосту. Завдяки цим роботам подвір'я та міст заощені плитами нешліфованого пісковику. На подвір'ї є елементи водовідведення у вигляді жолобів, а також каналізаційні решітки, що може утруднювати рух відвідувачів на кріслах колісних та інших МГН. У приміщенні каси знаходиться мнемосхема замкової території, ще одна схема території розміщена на подвір'ї.

Каземати. Казематні приміщення розташовані по внутрішньому периметру, нині значною мірою використовуються для туристичних цілей. В південно-західних казематах знаходяться три зали дерев'яної скульптури, в північно-західних казематах — два зали зброї та три зали сучасної кераміки [10, арк.4].

Сходи, пороги, рівень підлоги, матеріал. Внутрішнє планування казематів анфіладного типу. Підлога вкрита мармуровими плитами (зали дерев'яної скульптури) та кам'яними плитами (ін. приміщення). Пороги є лише в залах дерев'яної скульптури. Бар'єрами на шляху відвідувачів з МГН стануть сходи при вході до залів та рівень підлоги залів, який відрізняється від рівня подвір'я на 8-30 см.

Дверні прорізи, ширина проходів. Вхідні двері казематів одинарні, шириною 104 та 128 см. Ширина дверних прорізів залів становить — 129 см, ширина проходів — 162-450 м. [7].

Навігація. Додаткова навігація в середині казематів відсутня.

Місця відпочинку. В експозиційних залах, які розміщуються в казематних приміщеннях, не передбачені місця для відпочинку, однак, по периметру подвір'я знаходяться лавки та альтанки.

Безпека. Для якісного експонування музейних предметів використано вітрини, експозиційні столи та подіуми. В залах сучасної кераміки для обмеження доступу до експонатів застосовані стійки зі стрічками. Для інформаційного доповнення експозицій в залах розміщені мольберти з інформаційними плакатами. Зазначене обладнання має виступаючі елементи, що створює зони ризику. Можливість своєчасного розпізнавання і реагування на місця і зони ризику, в даному випадку — сходи, забезпечена наявністю контрастних тактильних смуг.

Палац. Будівля двоповерхова з мансардним поверхом та з пивницями, Т-подібна в плані з цен-

тральною прямокутною частиною і первісним внутрішнім двориком (пізніше забудований) [10, арк.3]. В частині приміщень першого та другого поверхів палацу відтворено палацові інтер'єри XVII-XVIII ст.: мармурові та кам'яні портали, дерев'яні портали, мармурові та кам'яні каміни, стіни оздоблені профільованими карнизами, пілястрами, стіновим ліпним фризом, відтворено дерев'яну балкову стелю [6]. На даний час відреставровано та пристосовано до туристичної діяльності Велику зелену та Малу жовту вітальні, Оливкову та Блакитну їдальні, Нижню аркову галерею та внутрішній дворик, Верхню аркову галерею та Білокамінну, Дзеркальну, Золоту та інші зали.

Сходи, пороги, рівень підлоги. Ззовні до палацу веде три сходи висотою 15 см. Наявність сходів в середині будівлі пов'язана з її архітектурними особливостями. Оскільки будівля палацу двоповерхова, підйом на другий поверх організовано за допомогою кам'яних сходів (встановлено два сходові марші). Присутність сходів на першому поверсі палацу обумовлена внутрішнім двориком. Первісно замковий палац мав відкритий внутрішній дворик, але в результаті перебудови наприкінці XVII ст. зазнав змін. Під час виконання реставраційних робіт у 2015 р. було відкрите первісне замощення внутрішньому дворику, через що рівень підлоги дворику є нижчим на 31 см від вестибюлю та інших залів [7]. Ліфту та пандусів немає.

У внутрішньому просторі будівлі присутні пороги висотою від 2 до 6,5 см. Рівень підлоги окремих залів суттєво відрізняється. Так, для того, щоб перейти з Дзеркального залу до Органного, слід спуститись на 29 см, це може бути неподоланною перешкодою для окремих відвідувачів. Рівень підлоги суміжних залів сакрального мистецтва та залів змінних виставок теж відрізняється на 9 см [7].

Матеріал підлоги. Підлога відновлених залів першого поверху (Зелена і Жовта вітальні та Оливкова і Блакитна їдальні), Макетного залу і вестибюлю встелена гранітними та мармуровими плитами. Дворик замощений цеглою «в ребро» та каменем, підлога нерівна. Підлога залів другого поверху дерев'яна, за винятком Мармурового холу, де теж встелена мармуровими плитами [10, арк.3]. В окремих залах присутнє часткове килимове покриття.

Дверні прорізи. Усі двері в палаці подвійні шириною 126-132 см [7].

Ширина проходів. Більшість залів палацу є відновленими і демонструють відтворені інтер'єри, в кімнатах представлені меблі XVII-XIX ст., предмети інтер'єру та картини. Вітальні та їдальні мають дзеркальне планування. Посередині більших за площею кімнат (Зелена вітальня та Оливкова їдальня) стоять столи зі стільцями, проте, залишається достатньо вільного простору для проходів. З більших кімнат через два дверні прорізи можна потрапити в суміжні приміщення менших кімнат. На другому

поверсі праворуч від Верхньої аркової галереї містяться п'ять відновлених залів (Білокамінна, Золота, Бально-симфонічна, Дзеркальна та Органна зали). Планування залів — анфіладне. Білокамінна зала — найбільша, головною її окрасою є двоярусний камін з гербом князів Збараських. Посередині кімнати — великий овальний стіл та стільці. Зал використовується для проведення конференцій, форумів та інших подій. В центрі Золотої зали — круглий стіл для конференцій, по периметру розміщені меблі та предмети інтер'єру. Простір насичений музейними предметами, що може створювати труднощі для людей з інвалідністю.

Зали, розміщені ліворуч від Аркової галереї, ще не відреставровані, там примістились дві зали сакрального мистецтва з іконами і предметами релігійного характеру, що розміщені на стінах, в експозиційних столах і вітринах. Дві зали змінних виставок обладнані для експонування живопису. Зазначені зали мають достатньо вільного простору для зручності та безпеки усіх відвідувачів. Ширина проходів становить 95-700 м. [7].

Місця відпочинку. Оскільки основу експозицій більшості залів становлять меблі XVII-XIX ст., то організація простору для рекреації є можливою лише в окремих приміщеннях, зокрема такі місця присутні в залах на другому поверсі (Білокамінна, Золота, Органна, зали сакрального мистецтва) та в макетній залі на першому поверсі.

Навігація. Орієнтування у просторі палацу забезпечене завдяки наявності мнемосхем першого та другого поверхів палацу, а також знаків доступності. На допомогу відвідувачам завжди готові прийти музейні доглядачі та екскурсоводи.

Безпека. Джерелом небезпеки у просторі палацу можуть бути сходи та пороги. Можливість своєчасного розпізнавання і реагування на зазначені місця і зони ризику створена за допомогою контрастних тактильних смуг, якими промарковані перша і остання сходини маршів, сходини, що розміщені у просторі внутрішнього дворику, та окремі пороги.

Деякі зали доволі насичені музейними предметами, що може створювати труднощі для людей з інвалідністю. Питання безпеки, а, власне, вчасного інформування про ділянки, які становлять потенційну небезпеку, теж належить до компетенції працівників відділу обслуговування туристів.

Протягом останніх років питання безбар'єрності і доступності постали серед державних пріоритетів. Саме про це свідчить укладання Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року. Серед її завдань є вдосконалення законодавства, що регулює питання пристосування об'єктів культурної спадщини для потреб осіб з інвалідністю та маломобільних груп населення, а також подолання викликів, пов'язаних з наявністю проблем для різних маломобільних

груп стосовно можливості безбар'єрного доступу до культури та пам'яток культурної спадщини [13].

Питання просторової доступності регламентують ДБН В.2.2-40:2018 «Інклюзивність будівель і споруд. Основні положення», затверджені наказом Міністерства регіонального розвитку, будівництва та житлово-комунального господарства України від 30 листопада 2018 р. № 327. Документ встановлює загальні положення щодо забезпечення доступності будівель і споруд, їх розумного пристосування з урахуванням потреб МГН. Зокрема, ДБН В.2.2-40:2018 регламентує проектування, будівництво нових та реконструкцію, реставрацію, капітальний ремонт та технічне переоснащення існуючих житлових будинків та громадських будівель і споруд, а також на розумне їх пристосування з урахуванням потреб МГН [4]. Норми забезпечують рівні права на використання громадських будівель та споруд різними верствами населення, в тому числі МГН. Однак, коли йдеться про об'єкт культурної спадщини, в силу вступає закон України «Про охорону культурної спадщини», який регулює правові, організаційні, соціальні та економічні відносини у сфері охорони культурної спадщини з метою її збереження, використання об'єктів культурної спадщини у суспільному житті, захисту традицій-

ного характеру середовища в інтересах нинішнього і майбутніх поколінь [12].

Зважаючи на це, адаптація об'єкту культурної спадщини (замку у Збаражі) до потреб осіб з інвалідністю та МГН може бути здійснена лише у форматі «розумного пристосування», тобто запровадження, якщо це потрібно в конкретному випадку, необхідних модифікацій і адаптацій з метою забезпечення реалізації особами з інвалідністю та іншими маломобільними групами населення своїх культурних прав нарівні з іншими особами. Це складний процес, який потребує ґрунтовного і цілеспрямованого підходу. Аби забезпечити такий підхід, НЗ «Замки Тернопілля» розпочав роботу над формуванням стратегії інклюзивного розвитку Заповідника. Метою якої є створення доступного середовища в історико-культурному просторі туристичних об'єктів НЗ «Замки Тернопілля», що забезпечить рівні умови для доступу до культурної спадщини та культурних послуг заповідника [3]. Стратегування спрямоване на досягнення цілей організації в сфері доступності із врахуванням майбутніх змін у зовнішньому світі, а також на план дій, який забезпечить досягнення цих цілей. Створення доступного культурного середовища є суспільним благом і тісно пов'язане з соціальним та економічним розвитком країни в цілому.

Джерела та література:

1. Головна — НЗ «Замки Тернопілля». Головна — НЗ «Замки Тернопілля». URL: <https://zamky.te.ua/> (дата звернення: 23.10.2023).
2. Доступність та універсальний дизайн: навч.-метод. посіб. / В. О. Азін та ін. Київ, 2013. 128 с.
3. Думська Т. Стратегування інклюзивного розвитку Національного заповідника «Замки Тернопілля». *Інклюзивна освіта: ідея, стратегія, результат: матеріали III Всеукраїнської міждисциплінарної науково-практичної конференції з міжнародною участю (м. Тернопіль, 23-24 квітня 2023 р.)* / упоряд. З. І. Удич, І. М. Шульга. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2023. С. 104-111.
4. Інклюзивність будівель і споруд. Основні положення: ДБН В.2.2-40:2018 від 30.10.2023 р. № 327.
5. Куцевич В. В. Питання забезпечення доступності маломобільних груп населення до об'єктів житлово/цивільного призначення. *Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами*. 2008. № 5 (7). С. 148.
6. Науковий архів НЗ «Замки Тернопілля», м. Збараж
7. Акт технічного стану об'єкту культурної спадщини № 1/1 від 20.02.2018 Замок. Палац XVII ст. № 661/1, 4 арк.
8. Анкета рівня фізичної доступності екскурсійних об'єктів НЗ «Замки Тернопілля». Замок у Збаражі від 9.05.2023, 6 арк.
9. Звіт про роботу НЗ «Замки Тернопілля» за 2021 рік 132 арк.
10. Звіт про роботу НЗ «Замки Тернопілля» за 2022 рік 162 арк.
11. Паспорт об'єкта культурної спадщини Замок № 661-Н /1-6, 116 арк.
12. Підставка Р. Передумови виникнення, основні етапи спорудження, відбудови та реставрації замків у Збаражі. *Наукові записки Національного заповідника «Замки Тернопілля»*: 36. наук. ст. 2010. С. 57-65.
13. Про охорону культурної спадщини: Закон України від 08.06.2000 р. № 1805-III: станом на 2 жовт. 2023 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text> (дата звернення: 29.09.2023).
14. Про схвалення Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року: Розпорядж. Каб. Міністрів України від 14.04.2021 р. № 366-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-p#Text> (дата звернення: 24.04.2023).
15. Рутинський М. Й. Замковий туризм в Україні. Географія пам'яток фортифікаційного зодчества та перспективи їх туристичного відродження: навч. посіб. Київ: Центр учб. літ., 2007. 432 с.

Олена ЖУКОВА

ЕКСПОЗИЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ «МУЗЕЙНОГО ПЕРСОНАЖУ» В ПОСИЛЕННІ КУЛЬТУРНИХ ВПЛИВІВ СПАДЩИНИ (НА ОСНОВІ ПРОСТОРІВ СПАДЩИНИ ШВЕЦІЇ, ЧЕХІЇ, НІМЕЧЧИНИ ТА ПОЛЬЩІ)

Управління культурною спадщиною переживає процес змін, де в центрі уваги більше не управління пам'ятками, групами будівель, місцями чи музейними колекціями, а культурне значення, яке вони передають [2, 3, 9]. Управляючи спадщиною — формують, посилюють, спрямовують чи переосмислюють її соціальні, культурні, економічні впливи, взаємообумовлені та взаємопов'язані між собою [5, 10].

У пам'яткознавстві ще в 90-х рр. ХХ ст. визначено, що через культурні впливи спадщини реалізуються її виховні, навчальні та світогляд формуючі функції, відбувається зміна особистої поведінки індивідууму, що в цілому формує поведінку соціуму [1, с. 143]. У світовому науковому дискурсі культурні впливи спадщини визначаються як індивідуальні впливи на людину: унікальний досвід та задоволення, сенс і ідентичність, зміна ставлення та світосприйняття, виклик і навчання, взаємозв'язок між взаємодією зі спадщиною та власним здоров'ям і благополуччям [4, с. 4].

Численні дослідження підтверджують культурні впливи спадщини, сформовані залученням людей до взаємодії зі спадщиною [4]. Саме з цією метою у всьому світі не лише зберігають, а що найголовніше, — інтерпретують культурну спадщину. Адже об'єкт культурної спадщини без інтерпретації зрозумілий лише фахівцям — археологам, історикам, мистецтвознавцям тощо. Для того, щоб культурна спадщина стала більш зрозумілою для пересічної людини, використовують різноманітні інтерпретаційні засоби посилення та покращення її культурних впливів, що в сумі утворюють систему взаємодії зі спадщиною.

Тож сьогодні перед багатьма дослідниками постає питання розробки методик, технологій чи окремих інструментів, який заохочуватиме людей взаємодіяти зі спадщиною, відчувати, що спадщина — це те, що їм належить і те, що надихає їх до пізнання [11].

Стаття зроблена на основі польових досліджень інструментів інтерпретації і технологій посилення культурних, соціальних та економічних впливів спадщини, що охопили 78 об'єктів в 10 країнах Європи та проводились в період 2020-2023 рр.

У процесі проведення дослідження використовувалася методика, що базується на індикаторах оцінки культурних впливів спадщини, розроблених Франческою Нокка [6] та індикаторах оцінки впливів спадщини на стійкий туризм, розроблених командою фахівців під керівництвом Доротеї Оттавіані [7].

Поеднання методики Носса — Ottaviani задля досягнення культурних впливів спадщини, класифікованих Е. Мартіном [4] дозволило визначити показники оцінки прийомів і засобів посилення культурних впливів спадщини в музейному та позамузейному просторах: відвідувач самостійно взаємодіє зі спадщиною, збільшується кількість часу перебування відвідувача на об'єкті спадщини/точці перебування, самостійне отримання нових знань, унікальність отриманих вражень, сума отриманих вражень/нових знань, посилення емоційно-естетичних переживань відвідувача, здатність генерувати попит місця, стимуляція до самопізнання об'єкта спадщини, легкість та інформаційна доступність спілкування зі спадщиною, цілеспрямоване управління потоками відвідувачів.

У частині досліджуваних об'єктів — музейних експозицій і heritage site (музеефіковані об'єкти нерухомої спадщини), — спостерігається застосування прийому експозиційної розповіді від постаті обраного персонажу. Аналіз спостережуваних об'єктів дозволяє говорити про сукупність певних знань і прийомів, які впорядковано застосовуються при інтерпретації спадщини задля посилення її культурних впливів та підвищення показників сталого розвитку через концептуальне застосування прийому експозиційної розповіді від постаті обраного персонажу. Цю технологію посилення культурних впливів спадщини можна визначити як технологію «музейного персонажу».

Технології «музейного персонажу» були виокремлені, досліджені та описані в застосуванні замку Моріцбург (Німеччина), Gotland Museum, Medeltidsmuseet та Vasamuseet в Стокгольмі, Ekenäs slott (Швеція), Місце давньоримського табору Brána do Římské říše (Чехія), Неолітичні копальні кременю в Кшемьонках (Польща), музей Вадчопінг (Wadköping) в Еребру (Швеція).

Проведене дослідження свідчить, що посилення культурних впливів спадщини через застосування технології «музейного персонажу» доступне для будь-яких ситуацій функціонування спадщини:

1. В ситуації, коли лише проектується музеефікація нерухомої спадщини чи створення нового інтерпретованого музею. За такого сценарію «музейний персонаж» може бути покладений в основу первісного концепту інтерпретації спадщини (як це зроблено в Brána do Římské říše та Неолітичні копальні в Кшемьонках), може бути використаний в моделі «музей одного персонажу» (прикладом



Рис.1: Музейний персонаж –
легіонер X Римського легіону Гай Брутус
в Brána do Římské říše, Пасоглавки, Чехія



Рис.2: Музейний персонаж –
кремій в Неолітичних копальнях Krzemionki,
Кшемьонки Опатовські, Польща

е Medeltidsmuseet (Музей середньовічного міста) та Vasamuseet (Музей корабля Ваза) в Стокгольмі).

2. У ситуації, коли існує вже стала експозиція, чи музеєфікований простір спадщини. За такого сценарію «музейного персонажу» вводять з метою «оживити» експозицію, посилити її культурні впливи, посилити показники сталого розвитку (як це зроблено в замку Екенас (Ekenäs slott, Швеція) та краєзнавчому музеї Готланд (Gotland Museum, Швеція).

3. У ситуації, коли існує необхідність покращити та посилити залучення місцевих жителів та відвідувачів до розуміння визначних місць зі спадщиною, посилити взаємодію зі спадщиною на великій території, розвести та спрямувати потоки в експозиційному просторі просто неба, стимулювати відвідувати віддалені об'єкти спадщини (як це зроблено в музеєфікованому місті Вадчопінг (Wadköping), Еребру, Швеція).

4. Технологія «музейного персонажу» релевантна й щодо виставкової діяльності, посилюючи культурні впливи спадщини та формуючи додатковий попит на відвідування об'єктів спадщини (як це зроблено у саксонському замку Моріцбург, де щороку з листопада по березень проходить виставка фільму «Три горішки для Попелюшки»).

Одне з найскладніших застосувань технології — концептуальна розбудова проекту інтерпретації

об'єкту нерухомої спадщини задля посилення, в першу чергу, його культурних впливів.

Невізуалізована на поверхні археологічна спадщина — Місце давньоримського табору на території сучасного селища Пасоглавки в Чехії, — інтерпретується через призму обраного персонажа, солдата X Римського легіону Гая Брутуса. Невідомий легіонер на початку нашої ери загубив у цьому місці застібку плаща, віднайдену археологами під час досліджень.

— Salve! — промовляє до нас римлянин, й слідуючи за відбитками легіонерських сандалів на підлозі, ми занурюємось в історію, життя та побут давньоримських легіонерів, що таборилися на правому березі річки Діє в сучасній Чехії майже 2000 років тому (Рис. 1). Свого часу легіон знявся з місця й пішов далі, а застібка залишилася в землі, щоб в XXI ст. її знайшли археологи та запустили музейну розповідь від імені вигаданого персонажа — легіонера Гая Брутуса, що став брендом та символом музею.

В Brána do Římské říše впорядковано застосовані сукупність знань і прийомів, що на «пустому місці» творять захоплюючу подорож, занурюють відвідувачів в епоху, дарують унікальні враження та стимулюють самостійне пізнання інформації та артефактів з історії та культури Давнього Риму.

Музейним персонажем, через призму якого розвивається експозиційний концепт, може бути не лише людина, а й будь-який предмет чи подія.

Персонажем, навколо якого закручується складна експозиційна розповідь багатofункціонального комплексу в Кшемьонках (Польща), став смугастий кремін з епохи неоліту і раннього бронзового періоду (близько 3900-1600 рр. до н.е.).

Слідуючи спеціально прокладеною трасою через територію неолітичних копалень кременю (Рис. 2) біля Кшемьонки Опатовські, що у Свентокшиському воєводстві, відвідувачі отримують унікальний досвід: спускаються під землю, щоб візуально «доторкнутися» до оригінальних неолітичних копалень, опиняються у реконструйованому неолітичному селищі чи занурюються у життя копачів кременю через інтерактивну експозицію.

Тут впорядковано застосовані сукупності знань і прийомів, що об'єднують у собі музеєфікацію *in situ* та археодром, інтерпретовані експозиції з демонстрацією оригіналів, експозиційні прийоми «зріз часу», мультимедійні та інтерактивні технології, технології експозиційної подорожі з субмерсивними методами.

Музейна модель, в основі якої лежить лише один об'єкт показу, розбудовується виключно через призму одного персонажу.

У Vasamuseet в Стокгольмі таким персонажем став військовий корабель Ваза, збудований 1628 р., який затонув відразу після спуску на воду. В 1961 р. корабель був піднятий з моря й після реставраційних робіт став головним експонатом спеціально створеного музею [12].

Корабель постає перед відвідувачами музею практично у своїй колишній величі, адже збереглося 95% корабля. Практично, в класичній музейній моделі музей обмежується демонстрацією оригіналу з периметральною стендовою експозицією. Але в 7-рівневому експозиційному просторі Vasamuseet розгортається цілісна інтерпретативна експозиційна розповідь (Рис. 3), закручена навколо головного персонажа: ось тут відвідувачі знайомляться із технологіями суднобудування, в іншому експозиційному розділі відвідують каюти корабля та знайомляться з його устроєм, ось тут відбувається спуск корабля на воду, а вже в сусідньому розділі відвідувачі опиняються в центрі нечуваної події — корабель затонув відразу після спуску.

Порівняльний аналіз експозиційного будівництва Vasamuseet (Музей корабля Ваза в Стокгольмі, Швеція) та експозиційного будівництва Frammuseet (Музей корабля Фрам в Осло, Норвегія) [4] підкреслює ті переваги, які надає технологія «музейного персонажу» (наявна у Vasamuseet і відсутня у Frammuseet), що впливають на кількість часу відвідувачів, проведеного в музеї, розведення потоків експозиційними рівнями і розділами, суму вражень

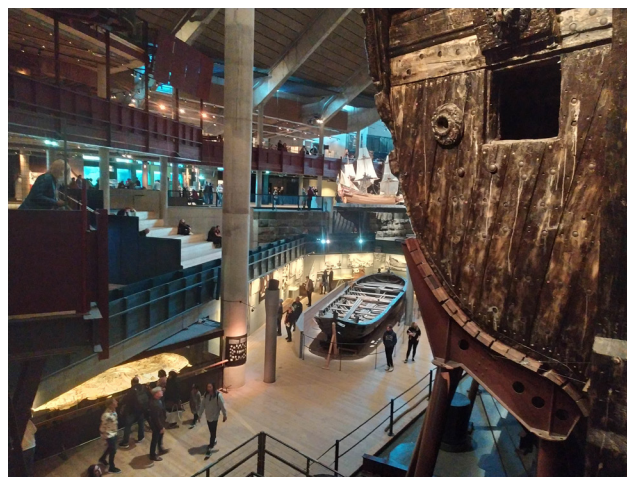


Рис.3: Музейний персонаж – корабель Ваза в Vasamuseet, Стокгольм, Швеція

та нових знань, отриманих у процесі взаємодії з інтерпретованою спадщиною.

Єдиним персонажем Medeltidsmuseet стало саме середньовічне місто. Вхід до музею стилізований під «часовий тунель», який переносить відвідувачів у середовище, де ми можемо зануритися в життя середньовічного Стокгольму. В експозиції практично відсутні мультимедійні засоби, а розкриття інформації відбувається за допомогою ретельно опрацьованої системи взаємодії зі спадщиною.

Ось відвідувачі потрапляють на головну площу, ліворуч — кафедральний собор, праворуч — міські будинки, на першому поверсі яких розташовані ремісничі майстерні та лавки з різноманітними товарами. Ось тут пекар продає свій хліб, а стомлена служниця таверни витирає піт з чола. Перед ремісничною лавкою кравця можна бачити, у що взувалися жителі міста, а в лавці шевця — помацати шматки тканини, з якої шили одяг містяни.

Дорога звивається далі й виводить за межі міських мурів — на лобне місце, де відбувалися страти злочинців. Розповідь продовжується, і через міську браму відвідувачі прощаються з цим персонажем.

У Medeltidsmuseet впорядковано застосовані сукупності знань і прийомів, що забезпечують легкість та доступність у самостійній взаємодії зі спадщиною, розмаїття отриманих вражень і нових знань, активно стимулюють до самопізнання об'єкта спадщини, розводять та спрямовують потоки відвідувачів.

Бувають випадки, коли музей чи експозиція об'єкта спадщини вже існують й ґрунтовна реекспозиція неможлива внаслідок певних причин. Тоді задля «оживлення» експозиції, посилення її культурних впливів, посилення показників сталого розвитку вводять у простір «музейного персонажа».

Яскравим прикладом такого переосмислення існуючої музейної експозиції краєзнавчого музею став Gotland Museum (Швеція). Для посилення взаємодії відвідувачів з експозицією, акцентуванні



Рис.4: Музейний персонаж – єпископ Ганс Браск в експозиції краєзнавчого музею Готланда, Вісбю, Швеція

уваги на обраних моментах, в експозицію введені персонажі — люди різних соціальних верств з історичного минулого, які через пряму мову звертаються до відвідувачів.

— «Мене звуть Ганс Браск, я єпископ єпархії Лінчепінг — промовляю до відвідувачів перший експозиційний персонаж. — Я лояльний до Католицької Церкви і головний противник нової релігійної політики короля Густава Вази. Я терпіти не міг передання католицьких храмів проповідникам нової релігії. В 1527 У супроводі вірних Католицькій церкві священників я виганяю нових проповідників із храму» (Рис. 4).

Поряд з прямою мовою «музейного персонажу» знаходиться коментар дослідника, який забезпечує розуміння причинно-наслідкового зв'язку: «Завдяки діям єпископа Браска король Густав Ваза конфіскував усі володіння єпископського престолу в Лінчепінгу».

— «Мене звати Родуад — звертається до відвідувачів тендітна жінка. — Я вдова і я забезпечена. Я оплачую витрати на будівництво торгового корабля для мого сина Лікнвіда. Корабель великий і дорогий, матиме екіпаж із 30 осіб». Коментар дослідника пояснює, що Родуад жила у XII чи XIII ст.

Завдяки введенню «музейного персонажа» в експозицію забезпечено емоційно-естетичне навантаження на відвідувача, підвищена інформаційна доступність типової краєзнавчої експозиції, відвідувач самостійно «спілкується» з епохою та краще



Рис.5: Музейний персонаж – жителі міста Вадчепінг в місті-музеї Wadköping, Еребру, Швеція

її розуміє, в підсумку збільшується кількість часу перебування в експозиції.

Введення музейного персонажа — кастелянши замку Екенас, — в експозиційну розповідь ансамблевого музею дозволило повністю переосмислити сценарій показу Ekenäs slott через призму сприйняття давньої берегині замку та створити унікальну пропозицію місця.

У складних ситуаціях, що стосуються підвищення впливів та показників сталого розвитку комплексних музеєфікованих об'єктів спадщини просто неба (історичних міст, скансенів, визначних місць зі спадщиною, великих архітектурних комплексів) за допомогою технології «музейного персонажа» розводять та спрямовують потоки в експозиційному просторі просто неба, посилюють залучення місцевих жителів у проекти спадщини, покращують розуміння відвідувачів про визначні місця зі спадщиною.

Подібне застосування було досліджено в місті-музеї Вадчепінг (Wadköping), створеному в 1965 р. в історичному центрі Еребру, Швеція.

Назва «Вадчепінг» походить від вигаданої назви рідного міста письменника Яльмара Бергмана (1883-1931), реставратора шведського буржуазного роману. Цю назву можна знайти в романі «Markurells i Wadköping» («Маркурелли у Вадчепінгу»).

Вадчепінг — жвавий міський район, де минуле зустрічається із сьогоденням. Міська вулиця проходить через середину Вадчепінга, з будинками

з обох боків. З одного боку видно низькі червоні хати. Вони походять з XVII, XVIII та початку XIX століть. З іншого боку можна побачити, як виглядав Еребру після міської пожежі 1854 року. У живому музеї просто неба розташовані чисельні експозиції, виставки, кафе та ресторани, а також стенди з ремеслами та мистецтвом.

Місто активно розмовляє з відвідувачами через «музейних персонажів» — колишніх і теперішніх жителів, зображених на експозиційних панелях (Рис. 5). Рухаючись від одного «музейного персонажа» до іншого, відвідувачі самостійно дізнаються, хто жив в цих будинках та як складалися долі цих людей.

Щорічна виставка фільму «Три горішки для Попелюшки» підтверджує ефективне застосування технології «музейного персонажа» у виставковій діяльності та підвищення показників сталого розвитку [13]. Моріцбург — мисливський замок саксонських курфюрстів. Як і більшість подібних об'єктів спадщини, замки працюють у туристичний сезон (травень-вересень) та не доступні для відвідувачів взимку.

Завдяки наповненню замка персонажами вдалося створити додатковий продукт, що генерує попит місця в нетуристичний сезон. Внутрішні приміщення Моріцбург наповнили персонажами фільму «Три горішки для Попелюшка», декораціями, макетами будівель, костюмами та тифельками, розповідями про зйомку та озвучування.

Тут впорядковано застосовані сукупність знань і прийомів, що занурюють відвідувачів у сюжет культового фільму, дарують унікальні враження та наділяють активними ролями відвідувачів.

Проведене дослідження дозволяє дійти висновку, що застосування технології «музейного персонажу» для посилення культурних впливів спадщини та

показників сталого розвитку вирішує низку завдань розвитку проектів спадщини:

- дозволяє створити яскравий, стійкий та унікальний музейний продукт з потужними культурними впливами практично на «пустому» місці;
- дозволяє об'єднати в єдину експозиційну розповідь різні типи музеїв та розмаїті музейні моделі;
- підвищити культурні впливи та показники сталого розвитку в статичних експозиціях;
- затримати відвідувача в просторі та вплинути на його емоційно-естетичні переживання та враження;
- сформувати унікальний продукт, здатний генерувати попит місця, що впливає на розвиток стійкого туризму;
- сформувати унікальність місця серед багатьох подібних типових об'єктів спадщини.

Посилення культурних впливів спадщини на відвідувача відбувається завдяки стимуляції руху та самостійної взаємодії зі спадщиною, унікальному досвіду відвідування місця, зануренню в епоху/події, всебічному розмаїтті отриманих вражень/нових знань. Збільшення кількості часу перебування відвідувача на точці взаємодії зі спадщиною, здатність генерувати попит місця, розведення та спрямування потоків відвідувачів, стимуляція повернень впливають на показники сталого розвитку туризму [9].

Досліджені робочі кейси переконливо свідчать про доступність технології «музейного персонажа» будь-якому простору спадщини — як давно існуючому, зі сталою експозицією, так і тому простору, розбудова якого лише планується. Важливо для фахівців, які працюють у секторі спадщини, для розвитку наративів та доказової бази розуміння та оцінки впливів спадщини, формування пропозицій розвитку проектів, щодо яких приймаються рішення інвестицій у спадщину на основі аналізу повного спектру вигод і витрат.

Джерела та література:

1. Жукова О. Історико-культурні пам'ятки України як складний соціокультурний феномен. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 7. С. 140-148.
2. Смаглій К. Європейський досвід реформування музейної сфери: уроки для України. *Будуємо нову Україну*. Збірник конференції. 2015. С. 138-154.
3. Нове визначення поняття музею ICOM. URL: https://lb.ua/culture/2022/08/25/527373_mizhnarodna_rada_muzeiv_icom.html
4. Evan M. The value and impact of heritage. Heritage counts 2014. section 1. 18 p. URL: <https://historicengland.org.uk/content/heritage-counts/pub/2014/value-impact-chapter-pdf/>
5. Jelinicic, D.A. Creating Experiences in Cultural Tourism: From Sightseeing to Engaged Emotional Action. *Creating and Managing Experiences in Cultural Tourism; World Scientific*. 2019. Singapore. 3-16.
6. Nocca F. The Role of Cultural Heritage in Sustainable Development: Multidimensional Indicators as Decision-Making Tool. URL: https://www.researchgate.net/publication/320511923_The_Role_of_Cultural_Heritage_in_Sustainable_Development_Multidimensional_Indicators_as_Decision-Making_Tool.
7. Ottaviani D., Demiröz M., Szemz H., De Luca C. Adapting Methods and Tools for Participatory Heritage-Based Tourism Planning to Embrace the Four Pillars of Sustainability. URL: <https://www.researchgate.net/publication/369094954>
8. Richards, G., Hall D. The community: A sustainable concept in tourism development. *Tourism and Sustainable Community Development*. Routledge: New York. 2000. P. 1-14.
9. Silva A., Roders P. Cultural Heritage Management and Heritage Impact Assessments. *International Conference on Facilities Management, Procurement Systems and*

- Public Private Partnership. Cape Town, South Africa. URL: https://www.researchgate.net/publication/323783537_Cultural_Heritage_Management_and_Heritage_Impact_Assessments
10. Throsby D. Cultural Capital and Sustainability Concepts in the Economics of Cultural Heritage. The Getty Conservation Institute, Los Angeles. 2002. P. 101-118.
11. European Commission. Getting Cultural Heritage to Work for Europe: Report of the Horizon 2020 Expert Group on Cultural Heritage. URL: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/b01a-0d0a-2a4f-4de0-88f7-85bf2dc6e004>
12. Vasamuseet. URL: <https://www.vasamuseet.se/uk>
13. Official site of Moritzburg Castle. URL: <https://www.schloss-moritzburg.de/de/veranstaltungen-ausstellungen/aschenbroedel/>

Оксана ЛОМКО

ПОЄДНАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТА ТРАДИЦІЙНИХ ФОРМ РОБОТИ В ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА «ГЕТЬМАНСЬКА СТОЛИЦЯ»

Національний історико-культурний заповідник «Гетьманська столиця», який знаходиться у місті Батурин на Чернігівщині, є одним із значних центрів збереження та популяризації історико-культурної спадщини в Україні. Унікальна гама 5 музеїв, що входять у його структуру, та компактність їхнього розташування, вже 30 років задовольняють попит відвідувачів різних вікових груп із широким спектром інтересів та культурних уподобань.

Музейна комунікація є методологічною основою сучасної діяльності як науково-дослідних, так і культурно-освітніх закладів. У Законі України «Про музеї та музейну справу» зазначено, що музеї як культурно-освітні та науково-дослідні заклади призначені не лише для вивчення, збереження та використання пам'яток матеріальної і духовної культури, але й для залучення громадян до надбань національної і світової культурної спадщини. Проте, щоб пробудити бажання відвідувачів ознайомитися з колекцією музею, необхідно розвивати його комунікативні можливості, залучати різноманітні форми співпраці з музейною аудиторією, що різняться за соціальною, професійною, віковою та іншими ознаками [1, с. 74].

Тому, одне із головних завдань музейної комунікації — створення передумов для активізації відвідувачів, зокрема, для вдосконалення їхніх контактів із музейними предметами як джерелами знань, емоцій, естетичних відчуттів і створення ефекту занурення в культурне середовище. З огляду на це, важливо зрозуміти, які форми музейної комунікації на сучасному етапі є найбільш результативними та перспективними. Адже нові можливості взаємодії між споживачами інформації та установами, що є її розпорядниками, підносять музейні комунікації на якісно новий рівень, а твердження про вільний доступ до музейних інформаційних ресурсів набуває не декларативного, а реального характеру, що вочевидь пов'язано з розвитком Інтернету.

Дослідження інновацій сучасної музейної комунікації здійснювали вітчизняні науковці та практики галузі, зокрема, В. Банах, М. Белікова [2], Л. Дубровіна, А. Киридон, І. Матяш [3], Є. Ковальчук, Р. Маньковська [4], К. Смаглій, О. Сошнікова та інші, а також зарубіжні вчені — Б. Лорд та Г. Лорд [5], Г. Матт [6]. Проблему впровадження інформаційних технологій у діяльності музейних установ розкривали у своїх публікаціях Н. Білан, р. Гураль, К. Кобцев, І. Передерій [7], І. Шевцов та інші.

Сьогодні виокремлюють традиційні та новітні (нетрадиційні) форми комунікації, які поширені в музеях. У даній статті йдеться про використання новітніх форм, а саме Інтернет-технологій, що відкривають чималі можливості для комунікації музею з широкою аудиторією відвідувачів, ознайомлення їх з матеріальним і духовним культурним надбанням та розширення міжмузейних контактів.

Фахове представлення музею в мережі Інтернет сприяє його інтеграції у систему українських і зарубіжних профільних закладів, відкриває додаткові можливості для презентації своїх колекцій, активізує процес обміну професійною інформацією, розширює можливість залучення нових ресурсів ззовні музейної системи, поживляє розвиток музею, створює експериментальний майданчик для музейного проектування, розробки різних музейних моделей.

Від початку масштабного збройного вторгнення російської федерації колектив заповідника «Гетьманська столиця» не припиняв свою роботу за основними напрямками і далі веде науково-дослідну, культурно-просвітницьку, фондову, експозиційну, архівно-бібліотечну роботу. Виконуються всі сезонні роботи, належно утримуються території заповідника площею 31,8 га.

Зменшення кількості відвідувачів спонукало до змін форм роботи з аудиторією. Однією з головних традиційних форм комунікації заповідника залишається бути екскурсійна діяльність. 10 травня 2022



Рис. 1. Виставка «Вбиті росією: вчора – Батурин, сьогодні – Буча» в крипті церкви Воскресіння Господнього на території Цитаделі Батуринської фортеці

року ми відкрили для відвідування території заповідника, а з 1 липня 2022 року — окремі зали музеїв. Ми оновили експозиції, підготували виставки та екскурсії, які відповідають викликам часу.

28 липня 2022 року в крипті церкви Воскресіння Господнього, на території Цитаделі Батуринської фортеці, яка у 1708 році перетворилась на сучасну «Азовсталь» та останній прихисток захисників і мешканців столиці, розгорнуто виставку «Вбиті росією: вчора — Батурин, сьогодні — Буча» (рис. 1). Ця виставка спонукає до усвідомлення того, хто є нашим одвічним ворогом. Паралелі звірств росії у минулому й у нинішньому вражають: діти, убиті в Батурині у 1708 році, і діти Бучі, Чернігова, Ірпеня, Маріуполя, яких в обличчя знають вся Україна і світ...

У самій церкві 14 жовтня 2022 року розгорнута виставка «Герої нескореної України» (рис. 2), яка зберігає пам'ять про Героїв, наших земляків, які повернулися до рідних домів «на щиті». У церкві Воскресіння Господнього відвідувачі зараз затримуються найдовше, повертаються до цього місця пам'яті, про нього найбільше залишають коментарів.

Музейний комплекс «Козацький двір» представляє відвідувачу оновлену екскурсію «Україна була, є і буде!», яка розкриє важливий період боротьби за збереження національної свідомості та ідентичності українців на прикладі батуринської козацької родини XIX ст. У кожному з музеїв заповідника з 2023 року можна послухати екскурсії англійською мовою!

Враховуючи реалії воєнного стану — фізичної відсутності можливостей вільно подорожувати, — ми наполегливо працювали над тим, щоб забезпечити доступ громадськості до Батурина та до українського національного надбання. І рішення було знайдено і реалізовано — зустрічі онлайн!

Заповідником розроблено та створено міжнародний онлайн-майданчик «Гетьманська столиця онлайн». Ми опанували платформи Zoom і Google Meet й розпочали організовувати і проводити онлайн-заходи, онлайн-лекції та онлайн-екскурсії. Втілити в життя діяльність онлайн-майданчика вдалося завдяки нашій офіційній сторінці у Facebook під однойменною назвою Національний заповідник «Гетьманська столиця» (<https://www.facebook.com/getmanskastolitsya.zapovidnyk/>), на якій ми розміщуємо подію із посиланням на майбутню онлайн-зустріч та збираємо українську і закордонну аудиторію, яка зараз не має можливості помандрувати до улюблених місць «Гетьманської столиці» або познайомитися з Батурином особисто (рис. 3).

Із початком повномасштабного вторгнення росії в Україну Facebook став одним із найдієвіших інструментів музейної комунікації «Гетьманської столиці» із суспільством, завдяки якому професійно і результативно формується і просувається репутація (бренд) закладу!

Завдяки офіційній сторінці у Facebook широкий загал Інтернет-спільноти має:

- доступ до офіційного джерела інформації, яке забезпечує висвітлення багатогранної діяльності заповідника;
- постійний зворотній зв'язок: інформаційна відповідь надається кожному бажаному користувачу;
- доступ до візуальних матеріалів закладу (фото, відео, інфографіки, спеціально створені зображення);
- можливість приєднатися до онлайн трансляцій зустрічей;
- можливість коментувати повідомлення заповідника та ділитися ними на своїх особистих сторінках тощо.



Рис. 2. Виставка «Герої нескореної України» в церкві Воскресіння Господнього на території Цитаделі Батуринської фортеці

Для ефективнішої співпраці з потенційними відвідувачами, окрему офіційну сторінку в Facebook має й Цитадель Батуринської фортеці (<https://www.facebook.com/Batyrin.fortress>), Палац гетьмана Кирила Розумовського (<https://www.facebook.com/profile.php?id=100084267593322>), Садиба Кочубеїв (<https://www.facebook.com/profile.php?id=100089182340833>) та Музейний комплекс «Козацький двір» (<https://www.facebook.com/profile.php?id=100077501720809>).

За «Гетьманською столицею» «стежать» з усіх куточків України та світу, з кожним днем кількість підписників зростає. Топ українських міст, які є активними відвідувачами сторінки: Київ, Чернігів, Конотоп, Бахмач, Львів, Ніжин, Суми, Дніпро, Харків. Країни світу: Польща, Німеччина, Італія, Сполучені Штати Америки, Велика Британія, Канада, Франція, Чехія.

Палац гетьмана Кирила Розумовського має свій офіційний Telegram канал (<https://t.me/palaceRozumovsky>), який дозволяє обмінюватися текстовими, голосовими та відеоповідомленнями, наліпками та фотографіями, файлами багатьох форматів.

Для ефективнішої комунікації з молоддю заповідник має акаунт в Instagram (<https://www.instagram.com/nikzgetmanska/>).

У квітні 2020 року закладом створено YouTube канал під однойменною назвою (<https://www.youtube.com/channel/UCExgaIPHSkzsomu2pzvRlg>). Він швидко набув популярності серед шанувальників Батурина. Науковий колектив заповідника підготував відео екскурсії нашими музеями, які є загальнодоступними на YouTube.

Із використанням новітніх інтерактивних технологій, музейники заповідника реалізують різні форми лекційної діяльності. Класичні лекції у лекторії заповідника та в інших організаціях з відомих причин значно поступилися місцем онлайн-

лекціям, а YouTube канал закладу поповнюється відео-лекціями та тематичними сюжетами.

Особливу вагу для майбутнього української держави становить робота з молоддю. Для учнів, студентів і курсантів середніх та вищих навчальних закладів України історики заповідника систематично готують і проводять скайп-конференції, онлайн-вебінари, круглі столи.

Традиційними в заповіднику стали проведення щорічних творчих дитячих конкурсів: Обласний музичний фестиваль-конкурс імені Андрія Розумовського (з 2012 року) та конкурс Розум-fest (з 2015 року). Будучи обмеженими в можливості провести ці конкурси традиційно, заповідник перевів їх в онлайн-формат. Таким чином традиція збереглася і в нових умовах.

Отже, за допомогою соціальних мереж простіше та зручніше швидко поширювати потрібну інформацію, отримувати відгуки й мати зворотний зв'язок із зацікавленою цільовою аудиторією та іншими закладами культури, організаціями, залучати їх до різних проектів (виставок, наукових форумів, обговорення музейних колекцій); рекламування, поширення та друк видань, пропагування власне науково-дослідної роботи. Практикуючи онлайн-платформу, можемо з впевненістю стверджувати, що це альтернативний, дієвий і необхідний спосіб комунікації з аудиторією.

Крокуючи в ногу з часом, заповідник розробив новий веб-сайт (<https://baturin-capital.gov.ua/>). Сучасний, двомовний та дружний до користувача інтерфейс нового сайту зрозуміло та легко надає вичерпну інформацію, необхідну для ухвалення рішення відвідати Батурин особисто. Ми розробили просту структуру, зручну навігацію, використали нові тренди у дизайні, зробили його адаптивним. Усе для того, аби сайт був доступним і корисним для різної цільової аудиторії — дітей, молоді, дорослих, людей похилого віку та іноземців [8, с. 2]. Сайт містить професійні фото, які ефектно представляють об'єкти, що входять до складу заповідника, короткі дані про заклад та кожний музей, надає контактну та туристичну інформацію. У нас з'явився новий окремий розділ «Для дітей», де детально описано екскурсії, квести та конкурси, які проводяться в заповіднику.

Також новий сайт максимально забезпечує ознайомлення користувача з послугами та поліграфічною продукцією «Гетьманської столиці» і надає можливість замовити і оплатити їх онлайн. Адже ми одні з перших, хто впровадив автоматизовану систему продажу квитків та інтернет-магазин закладу. Замовити екскурсію об'єктами заповідника чи придбати друковану продукцію стало простіше та швидше. Достатньо зайти на сайт, перейти за посиланням «Онлайн каса», здійснити оплату, зберегти надісланий електронний квиток на ваш гаджет та відвідати «Гетьманську столицю».

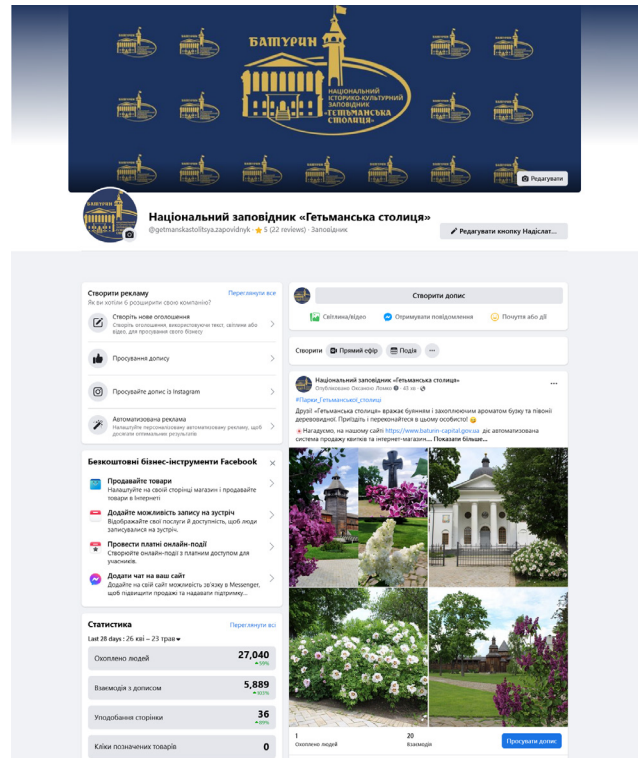
Зараз новий сайт «Гетьманської столиці»:

- має максимально продуману функціональність та інтерфейс, що робить освоєння та використання сайту простим, зрозумілим, зручним навіть для недосвідчених користувачів;
- інформативний — кожен відвідувач знайде для себе необхідний контент, що відповідатиме на поставлені запитання і допоможе зрозуміти очікуваний результат при відвідування «Гетьманської столиці»;
- привабливий — цікаво, доступно оформлений дизайн, що робить перебування на сайті комфортним;
- адаптований до різних пристроїв — планшетів, смартфонів, ноутбуків та настільних комп'ютерів;
- надійний, захищений і безпечний для користувачів [8, с. 2].

Варто звернути увагу на музейні сторінки у Вікіпедії. З цього ресурсу відвідувачі отримують вичерпну інформацію про розміщення музеїв заповідника, контакти, графік роботи та основні колекції, які зберігає і презентує кожен з них. Національний заповідник «Гетьманська столиця» розмістив на ресурсі сторінки усіх музейних об'єктів: Цитадель Батуриної фортеці, Музей археології Батурина, Будинок генерального судді Василя Кочубея, Палац гетьмана Кирила Розумовського, а також про парки, церкви, пам'ятники, сторінки про БатуриНСЬКУ археологічну експедицію та інші наукові заходи. Сторінки заповідника є україномовні, англійськомовні, польськомовні та білоруськомовні Вікіпедії.

З 1 лютого 2021 року Національний заповідник «Гетьманська столиця» має свій контент на міжнародній інтернет-платформі Izi.Travel. Враховуючи реалії часу, науковці заповідника розробили і впровадили 15 аудіотурів. Перейшовши за посиланням <https://izi.travel/es/dcb2-nacionalniy-istoriko-kulturniy-zapovidnik-getmanska-stolitsya/uk> кожен бажаючий може не лише побачити об'єкти закладу, а й почути розповіді віртуального аудіогіда, які звучать українською та англійською мовами. Аудіогіди можна послухати і під час безпосереднього відвідування об'єктів заповідника, які ми оснастили QR-кодами із посиланням на ресурс Izi.Travel.

Музеї Національного заповідника «Гетьманська столиця» вже багато років беруть активну участь в розбудові суспільства через освіту та силу інновацій в цифровізації та доступності найширшим верствам населення, чим зарекомендували себе на всеукраїнському рівні. На сьогодні, враховуючи ситуацію, яка склалася в країні, заповідник має ам-



Офіційна сторінка Національний заповідник «Гетьманська столиця» у Facebook

бітні прагнення представити свої здобутки на міжнародній арені. Важливим кроком у цьому напрямку є вступ до Міжнародної ради музеїв (ICOM), яка об'єднує майже 50 тис. професіоналів у більш ніж 138 країнах. Це дасть можливість більш інтенсивно розвиватися як важливий державотворчий осередок збереження, втілювати в своїй діяльності кращі світові досягнення музейної теорії та практики.

Підсумовуючи, зазначимо, що сьогодні комунікаційні можливості Національного заповідника «Гетьманська столиця» пов'язані із здатністю передавати інформацію за допомогою реальних предметів безпосередньо чи опосередковано. Поряд із традиційними формами та інструментами музейної комунікації, зокрема таких, як експозиційно-виставкова, культурно-просвітницька, видавнича, науково-апробаційна, представлення «Гетьманської столиці» у ЗМІ, особливого значення набули і новітні, пов'язані із розвитком сучасних інформаційних технологій. На сьогодні вище згадані Інтернет-технології є одними із найдієвіших інструментів комунікації заповідника із суспільством, завдяки яким професійно і результативно формується і просувається репутація (бренд) закладу.

Джерела та література:

1. Передерій І. Г., Білан Н. В. Сучасна музейна комунікація в Україні та світі: стан і перспективи розвитку. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2018. № 2. С. 72-79.
2. Белікаво М. В. Запровадження інноваційних технологій в музеях України. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2015. Вип. 43. С. 326-330.

3. Дубровіна Л., Киридон А., Матяш І. Архіви, бібліотеки, музеї — джерельна основа національної пам'яті, культурної спадщини України. *Бібліотечний вісник: Науково-теоретичний журнал*. 2017. № 1(237). С. 3-10.
4. Маньковська Р. Сучасні музейні комунікації та перспективи їх розвитку. *Краєзнавство*. 2013. № 3. С. 75-84.
5. Лорд Б., Лорд Г. Менеджмент в музейном деле: учебное пособие. Пер. с англ. Гусинского Э. Г., Турчаниновой Ю. И. Под ред. Голубовского А. Б. Москва: Логос, 2002. 256 с.
6. Матт Г., Льодерер Ю., Флатц Т. Культура і гроші: музей і підприємницька діяльність: практичний посібник. Пер. з нім. Кислюкова О. Київ: Юніверсал, 2009. 173 с.
7. Передерій І. Г. Віртуальна екскурсія як сучасна форма презентації музейних колекцій. *Тези 69-ої наукової конференції професорів, викладачів, наукових працівників, аспірантів та студентів університету*. Т.3. (Полтава, 19 квітня — 19 травня 2017 р.). Полтава: ПолтНТУ, 2017. С. 196-199.
8. Ломко. О. М. Новий веб-сайт заповідника «Гетьманська столиця» *Світ-інфо*. 2021. № 207. С. 2.

Володимир МАЙОРОВ

ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В УЧНІВ ЗЗСО НА ПРИКЛАДІ ІНТЕРАКТИВНИХ ЗАНЯТЬ З ІСТОРІЇ У КРАЄЗНАВЧОМУ МУЗЕЇ

Характерною ознакою сучасної України є постійні соціальні, економічні, політичні та психологічні зміни, які гостро відчуються зараз на тлі боротьби українського народу за свободу та незалежність від російських загарбників. У повоєнні роки розвиток нашої країни буде потребувати продуктивних ідей, обміну думками й прийняття ефективних рішень, які мають бути донесені до суспільства, сприйняті й реалізовані ним.

У цьому контексті краєзнавчі музеї можуть набути вагомій ролі помічників для шкільних закладів освіти у вирішенні завдання створення дієвих освітніх програм та формування компетентного молодого покоління. Актуальність та доречність зазначеної теми зумовлена сучасними тенденціями розвитку музеєзнавства, історії, та педагогіки, що сприяють втіленню в життя прогресивних ідей освіти, виробленню нової методології викладання, побудованої на основі їх взаємодії. Ефективність такої взаємодії не викликає сумнівів, адже музейна педагогіка як наукова та прикладна галузь активно розвивається в багатьох країнах світу і також в Україні.

Сучасні світова та вітчизняна педагогічні практики високо цінують компетентнісний підхід у навчанні. Завдяки йому випускник навчального закладу формується як компетентна особистість, яка готова до самореалізації в соціумі й особистому житті, володіє інформацією, здатна до аналізу ситуації та прийняття самостійних рішень [8]. Компетентнісний підхід відіграє важливу роль у процесі навчання учнів історії, тому що історія безпосередньо впливає на формування системи мислення учнів, оснащує їх історичним матеріалом, який стане важливим ключем до ґрунтовного осмислення подій минулого та сьогодення.

З-поміж складників, які визначають сутність історичної предметної компетентності учнів, є про-

сторова компетентність — уміння орієнтуватися в історичному просторі та знаходити взаємозалежності в розвитку суспільства, господарства, культури і природного довкілля. Просторова компетентність присутня в кожній історико-методичній класифікації предметних компетентностей учнів, що вказує на важливість її формування в процесі навчання історії [5]. Головну роль у розвитку просторової компетентності відіграють, звичайно, картографічні вміння і навички, які, в свою чергу, базуються на роботі з картами.

Формуванню в школярів просторової компетентності та методиці роботи з картою присвячено багато досліджень. Так, Баханов К. О., Малієнко Ю. Б., Пометун О. І. у своїх працях описували компетентнісний підхід у вивченні історії, зокрема, говорячи і про просторову компетентність, а Десятов Д. Л., Коляда С. В., Третьякова О. В. досліджували шляхи формування предметних компетентностей на уроках історії. Перспективною практикою є аналіз власного досвіду учителів, які описують свої напрацювання в статтях, присвячених цій проблематиці. Наприклад, у дослідженнях Фідри О. Г., вчителя Рівненської загальноосвітньої школи № 10, показано шляхи формування картографічних умінь та навичок. На державному рівні низка вчителів-методистів займаються розробкою методики застосування карт у системі мультимедійних презентацій тощо.

Проте дискусії, які продовжують точитися серед науковців, вказують на відсутність в сьогоденному педагогічному просторі однакового, всіма визнаного розуміння суті просторової компетентності учнів [5]. Також недостатньо розробленим залишається питання формування в учнів просторової компетентності шляхом використання картографічних джерел. Зовсім недослідженим є питання розвитку просторових уявлень та картографічних

вмінь учнів загальноосвітніх закладів за допомогою інтерактивних занять, які можливо проводити у місцевих краєзнавчих музеях. Тому обрана тема роботи, присвячена формуванню просторової компетентності учнів ЗЗСО на прикладі інтерактивних занять в краєзнавчих музеях, є актуальною.

Мета роботи: розкрити значення інтерактивних занять у краєзнавчих музеях як інноваційної методики навчання історії учнів загальноосвітніх шкіл, показати їх високу ефективність у процесі формування просторової компетентності та засвоєння учнями нових знань, картографічних умінь та навичок.

У роботі досліджується просторова компетентність, оскільки вона відноситься до загальновизначеної і стабільної групи предметних компетентностей, які набуває учень у процесі вивчення шкільних курсів з історії та географії. Говорячи про історичну просторову компетентність, мається на увазі, що це вміння орієнтуватися в історичному просторі та знаходити взаємозалежності в розвитку суспільства, господарства, культури і природного довкілля [5].

Пометун О. І. та Фрейман Г. О. стверджують, що формування просторової компетентності повинне здійснюватися на основі співвідношення розвитку історичних явищ і процесів із географічним положенням країн та природними умовами; використання карти під час визначення причин та наслідків історичних подій, процесів; характеристики регіональних особливостей та геополітичних чинників розвитку країн на основі аналізу карти і факторів довкілля [4].

Досліджуючи просторову компетентність, зарубіжні джерела оперують такими поняттями, як «просторовий інтелект», «просторове мислення», і пояснюють тісний зв'язок між просторовим інтелектом, просторовим мисленням і просторовими компетентностями. Вони розглядають інтелект і мислення, як когнітивну матрицю здібностей, необхідних для переміщення в просторі, а також репрезентації простору в цілому. Однак, потрібно взяти до уваги наступний крок: як зміцнювати просторовий інтелект разом із відповідними просторовими компетенціями, і яка галузь знань для цього найбільш придатна?

Так, зарубіжні вчені вивчають особливості розвитку просторового інтелекту при вивченні академічних предметів. Історія та географія найбільше вказують на зв'язок між людиною та простором, в якому вона перебуває, і через низку точних дидактичних дій, ці навчальні предмети є найбільш підходящими академічними дисциплінами для розвитку просторових здібностей учнів. Просторовий інтелект допомагає формувати конкретний досвід, який є шляхом до зміцнення просторового мислення. Історія — це навчальна дисципліна, яка є особливо корисною для його розвитку, оскільки він діє на два фундаментальних аспекти просторо-

вого інтелекту: орієнтація та репрезентація. Іншим важливим моментом цього підходу є розуміння зв'язку між географією і просторовим інтелектом, якому, як вважають сучасні вчені, у минулому недостатньо приділялось уваги.

У вітчизняній науковій літературі питанню дослідження просторової компетентності на заняттях з історії приділяється багато уваги. Сюди можна віднести праці Баханова К. О., Пометун О. І., Фідри О. Г. та інших. Багато практиків у своїй професійній діяльності спираються на роботи цих вчених, цитуючи їх у своїх блогах (наприклад, Колос В. І., Костюкова А. М.). Проте найбільш сучасне і релевантне визначення просторової компетентності дав учений з Миколаєва Дмитро Десятов: «Під просторовою компетентністю ми розуміємо знання, вміння, досвід і ціннісні орієнтації учнів, що на науковому рівні забезпечують розуміння простору як основи розвитку історичного процесу» [6].

Баханов К. О. запропонував до структури просторової компетентності віднести навички, які допоможуть учням створювати детальний образ місцевості й характеризувати її основні особливості, проводити порівняльну характеристику заданих історико-географічних умов різних регіонів земної кулі, характеризувати різноманітні поняття історико-географічного циклу, визначати природні можливості регіону та їхній вплив на долю людей [7].

Користуючись визначеннями Баханова К. О. та Фідри О. Г., Мороз П. В. зазначає, що просторова компетентність передбачає вміння учнів орієнтуватися в історичному просторі та знаходити взаємозалежності в розвитку суспільства, господарства, культури і природного довкілля, а саме: 1) співвідносити розвиток історичних явищ і процесів з географічним положенням країн та природними умовами; 2) користуючись картою, пояснювати причини і наслідки історичних подій, процесів вітчизняної і всесвітньої історії, основні тенденції розвитку міжнародних відносин, пов'язані з геополітичними чинниками і факторами навколишнього середовища; 3) характеризувати, спираючись на карту, історичний процес та його регіональні особливості; 4) вміння розв'язувати проблемні задачі, використовуючи карту як джерело історичної інформації [1; 2].

Фідра О. Г. у структурі просторової компетентності учнів виділяє картографічні описові, картографічні аналітичні та картометричні вміння. До першої групи він пропонує віднести ті, що забезпечують одержання історичної інформації за допомогою карти: читати легенду, знаходити географічні об'єкти, визначати співвіднесеність їх розташування тощо. Це процесуальні вміння та навички, що мають репродуктивний, допоміжний та підготовчий характер. До другої, основної, групи вмінь, картоаналітичних, Фідра О. Г. відносить ті, що дозволяють учневі бачити за умовно-площинними зображен-

нями історичні факти, події та явища. Оволодіння ними дає змогу учням установлювати причинно-наслідкові зв'язки, тенденції розвитку, вплив географічного середовища на заняття населення, тобто використовувати історичну карту для інтерпретації, реконструкції та пояснення історичного процесу [2].

Такими вміннями учнів є: систематизування набутої інформації, установлення причин і наслідків історичних подій, географічних факторів та чинників впливу на історичний процес; створення власних картосхем. До групи картометричних умінь належать вміння: вимірювати відстані та площі з використанням масштабу, знімати з карти цифрову інформацію, що характеризує історичне явище або подію. Десятов Д. Л. вважає, що запропонована Фідрею О. Г. структура просторової компетентності прив'язана до вмінь учнів працювати в основному з історичною картою. Крім того, перелічені вміння просторової компетентності учнів здійснюються на рівні аналізу-синтезу історичної інформації. Поза межами запропонованої класифікації залишилися вміння, у основі яких лежать такі когнітивні процеси, як оцінювання, перевірка, рецензування, генерування й продукування історичної інформації, пов'язаної з розумінням-осмисленням історичного простору [6].

Не погоджуючись із загальноприйнятим тлумаченням просторової компетентності, яке зводиться до вміння учнів орієнтуватися в історичному просторі, Десятов Д. Л. вважає, що просторова компетентність складається з умінь, що забезпечують орієнтацію учнів в історичному просторі, умінь читати історичну інформацію з історичної карти, умінь здійснювати аналіз-синтез просторово-історичних об'єктів і зв'язків в історичному просторі та вміння, що дозволяють учням осмислювати й розуміти роль і значення географічного фактору в розвитку історичного процесу [6].

Спираючись на роботи попередників, Десятов Д. Л. визначив орієнтовний перелік знань, умінь, досвіду та ціннісних орієнтацій, що складають структуру просторової компетентності вміння, досвід та цінності орієнтири просторової компетентності базуються на знаннях, які отримує учень на заняттях з історії.

Вміння орієнтуватися в історичному просторі складається з таких навичок: показувати місця історичних подій; знаходити й називати історико-географічний об'єкт на історичній карті; співвідносити історичну й контурну карту; визначати географічне положення історичного об'єкта на карті за допомогою мови. Вміння отримувати або читати з карти історичну інформацію означає вміти знімати з карти цифрову інформацію; вимірювати відстані та площі з використанням масштабу; здійснювати опис історико-географічного об'єкта, використовуючи легенду карти; описувати словами відбиту на карті дійсність. Вміння здійснювати аналіз-синтез

просторово-історичних об'єктів і зв'язків в історичному просторі це вміння систематизувати отриману історичну інформацію з історичної карти; виділяти зміни в території; використовувати карту для визначення причин і наслідків історичних подій, процесів; виокремлювати регіональні особливості історичного процесу, викликані дією географічного фактору.

Вміння розуміти або осмислювати роль і значення географічного фактора в розвитку історичного процесу — це вміння визначати зв'язок між історичними процесами й географічним середовищем; установлювати закономірності й тенденції в історичному процесі, викликані дією географічного фактору; співвідносити розвиток історичних явищ і процесів із географічним положенням країн і природними умовами.

Знанневий компонент просторової компетентності включає: уявлення і поняття про історичний простір, зв'язок між географічним положенням, природними умовами і способом життя людини, особливостями протікання суспільних процесів, про геополітичні чинники суспільних процесів, історичну карту і способи її використання для аналізу історичного процесу [1; 3; 2].

Але як формувати просторову компетентність в учнів в самих експозиціях музею? Для чого і чому потрібно використовувати характерні експозиції залів музею та інтерактивні заняття з певною структурою?

Головним завданням експозиції є привернення уваги відвідувачів до конкретної проблеми, події, факту або явища. Для досягнення історичної достовірності та відображення послідовності подій, працівники музею застосовують підхід, що базується на документах і зображеннях. Ця мета досягається завдяки використанню музейних колекцій, включаючи документи, карти, листи, фотографії, архівні джерела та опубліковані документи. Отже, експозиція — це предметно-документований мистецький образ, який відтворює певну епоху, період або конкретну подію чи явище.

Використання інтерактивних методів навчання передбачає зміну організації навчального процесу, яка часто є нетрадиційною. При впровадженні інтерактивних методів, форми організації навчальної діяльності також зазнають змін і стають інтерактивними. Незважаючи на те, що урок залишається основною формою навчання, клас більше не виступає об'єктом фронтальної викладацької діяльності вчителя. Зазвичай клас поділяється на невеликі групи (двійки, трійки, четвірки), які активно взаємодіють між собою, конкуруючи в процесі пошуку та засвоєння знань. Організація навчальних занять за інтерактивною схемою надає учням кілька переваг, таких як можливість засвоєння знань через активну особисту участь, користування підтримкою від інших членів групи (або партнера) для швидкого

набуття необхідних знань та навичок, можливість виявлення власних способів вирішення завдань та активного участі протягом навчального процесу.

Проведення інтерактивних занять у музеї передбачає пошук різноманітних зв'язків, паралелей, аналогій. Такі заняття ґрунтуються на принципах компетентісного підходу, особистісно-орієнтованого і розвивального навчання, сприяють ефективному засвоєнню учнями культурно-мистецької спадщини, формують національну свідомість, стимулюють зацікавленість історичними подіями, видатними історичними постатями.

Тому в моїй статті пропонується інтерактивне заняття в експозиціях музею з допомогою контурної карти.

Учні 10-го класу за плановим уроком історії ідуть на інтерактивне заняття до Кременецького краєзнавчого музею. В залі «Початок XX століття» представлені карти Кременецького повіту та світлини, на яких учні можуть побачити: будинки, вулиці та місцевість Кременеччини тих часів. Потім учні діляться на 4 команди, кожній з яких видається заздалегідь підготовлена контурна карта. Основа взята з плану околиць та центральної частини міста Кременець з колекції Францішека Мончака, оригінал якого знаходиться в фондах музею. На першому плані показано околиці міста з дорогами, населеними пунктами та висотами. На другому — вулиці міста, які підписані. Також пронумеровані важливі будівлі інфраструктури тих часів.

Спочатку учні слухають розповідь вчителя про історію міста, як воно розвивалось в на початку XX ст., про урбаністику, про світські та релігійні інституції, про будинки пам'ятки архітектури та промисловості. Відповідають на запитання вчителя по темі розповіді. Загалом це можна назвати поняттям «уявна мандрівка» за допомогою карти та фото матеріалів.

Після розповіді вчителя, перед учнями ставиться завдання: знайти на старій карті за певний проміжок часу 5 будівель та позначити на контурній карті, де, на їх думку, вони могли розміщуватися. Після цього учні розподіляються на команди, отримують контурні карти та копії фотографій будівель, які їм потрібно позначити. На виконання завдання відводиться 10-15 хв, потім йде перевірка виконаного завдання і розподіл балів між командами за виконане завдання.

Таким чином, учні під час інтерактивного заняття в музеї не тільки багато дізналися про історію рідного краю, а й розвинули просторову компетентність за допомогою інтерактивного заняття зі старою картою, що дало можливість краще запам'ятати та засвоїти почутий матеріал.

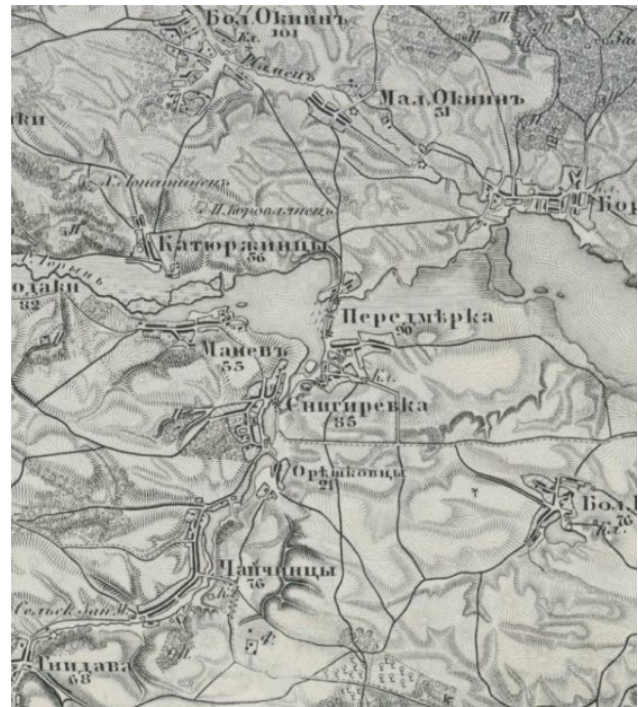


Рис. 1: Територія Борсуківської громади на військово-топографічній карті Волинської губернії. 1874 р.

Висновки. Отже, формування просторової компетентності за допомогою інтерактивних занять у вивченні історії є тим засобом, що допомагає краще засвоїти матеріал з історії України, виховати патріотизм в учнів та формувати чи розвивати вміння та навички. Набуття учнями картографічних знань та просторової компетентності з історії рідного краю є обов'язковою ланкою виховання та навчання. Адже важко виховати гідного патріота держави, якщо він не знатиме історії своєї «малої Батьківщини» і не цікавитиметься історією рідної країни. На сучасному етапі розвитку шкільної освіти ідеї краєзнавства захоплюють більшість вчителів історії. Проте, лише при правильному застосуванні картографічних матеріалів можна досягнути певних результатів.

Поширення досвіду проведення інтерактивних занять з історії у краєзнавчих музеях відкриває великі перспективи на майбутнє, як для музеїв, так і для закладів освіти. Такі заняття акумулюють весь потенціал музейних експозицій, колекцій, експонатів, нових дидактичних методів та прийомів, технічних засобів навчання, складових педагогічної майстерності вчителя та професійної компетентності працівників музеїв. Цілеспрямованність у проведенні інтерактивних занять з історії дає змогу врахувати різноманітні аспекти, пов'язані із сучасними тенденціями розвитку вітчизняної освіти, зокрема: перехід до компетентісного підходу.

Джерела та література:

1. Баханов К. О. Навчання історії в школі під кутом зору компетентнісного підходу: Посібник для вчителя. Харків: Вид. група «Основа», 2012. 127 с. (Б-ка журн. «Історія та правознавство». Вип. 10 (106)).
2. Фідря О., Фідря Н. Просторова компетенція й картографічні вміння та навички у шкільних курсах історії. *Історія в школах України*. 2008. № 5. С. 25-30.
3. Пометун О. І. Предметна компетентність учнів у процесі навчання історії. *Практичний довідник учителя історії. Бібліотека журналу «Історія і суспільствознавство в школах України: теорія і методика навчання»*. 2015. № 2. С. 56-58.
4. Пометун О. І., Фрейман Г. О. Методика навчання історії в школі. Київ: Генеза, 2006. 328с.
5. Варшавська М. Ю. Формування просторової компетентності учнів у процесі навчання історії. URL: <https://klio-mukolaiv.at.ua/istorija/varshavska.docx> (дата звернення 15.11. 2022).
6. Десятков Д. Л. Оволодіти історичним простором (з досвіду організації практичних робіт з історичною картою, на прикладі теми «Середньовічне місто»). *Всесвітня історія. 7-й клас. Історія в школах України*. 2005.
7. Баханов К. О. Сучасна шкільна історична освіта: інноваційні аспекти: монографія Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2005. С. 114.
8. Третьякова О. В. Картографічні вміння як складник просторової компетентності. *Теорія та методика навчання суспільних дисциплін: науково-педагогічний журнал*, № 1(6), СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2018. С. 3-5.

Неллі МАЛЬОВАНА

**«НЕПІЗНАНА ПЛАНЕТА КОМАХ» –
КРЕАТИВНІ, ІНТЕРАКТИВНІ ТА АКАДЕМІЧНІ РІШЕННЯ
В ПОБУДОВІ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ**

До 90-літнього ювілею Хмельницького обласного краєзнавчого музею (жовтень 2019 р.) відкрив свої двері для відвідувачів експозиційний зал «Непізнана планета комах». Науковці та наші ремонтники працювали над його створенням близько 2,5 років. Врешті, на невеликій площі (26,7 м²) гармонійно розмістилися 701 експонат та понад 2500 предметів ентомологічної колекції, що задіяні в численних інсталяціях.

Вдале поєднання академічних колекцій з цікавими інсталяціями, що наочно демонструють таємниче для людського ока життя комах, а також креативні рішення форматування «без експонатної» інформації, надають цьому залу певної «родзинки» та незвичайності.

Тож, запрошуємо здійснити подорож до невідомої планети комах.

Загальна концепція експозиції. На початку шляху створення нової експозиції ми зіштовхнулись з проблемою вибору концепції залу, адже думок було чимало, але при детальному зануренні щодо їх реалізації виникали певні різноманітні труднощі. Ідея ж присвятити зал комахам була сприйнята науково-методичною радою музею без особливого ентузіазму, тому співробітникам відділу природи довелося прикласти чимало зусиль у доведенні її цікавості й актуальності, аби розпочати роботу над експозицією.

Отже, проблеми та задачі, які виникли при розробці загальної концепції:

- маючи вузьку й видовжену форму експозиційного залу потрібно було винайти нестандартне рішення для його візуального розширення;
- особливості дизайнерської розробки потребували вітрини, аби вони у вузькому залі не «давили» габаритами й не заважали одночасному огляду експозиції відвідувачами ліворуч та праворуч;
- класичні ентомологічні колекції для сучасного відвідувача — не найкращий зразок знайомства зі світом комах, тому їх також необхідно було перетворити на певні «родзинки» експозиції;
- майже відмовившись від академічної демонстрації музейних предметів, зупинились на ідеї створення власними силами макетів та інсталяцій, які б наочно розповідали про окремі сторони життя комах та, не винайшовши потрібних «технологій» та зразків в мережі Інтернет, довелося набувати досвіду емпіричним шляхом;
- в майбутній експозиції планувалось органічно розмістити інсектарій з нашими живими тропічними тарганами;
- ціла низка цікавої, але «без експонатної» інформації потребувала пошуку креативних рішень для її показу;
- аналогічного підходу для експонування вимагали численні ілюстративні матеріали, які б розкривали унікальні властивості та здібності комах;

- потужний шар пізнавальної інформації для дитячої аудиторії спонукав до пошуку інтерактивних рішень її демонстрації;
- досить вагомий аргумент, який ми повинні були враховувати при розв'язанні цих завдань — фінансове забезпечення, адже жодних інвестицій не мали, тому розробка й втілення наших ідей — за кошти зі спецрахунку та власний hand made.

Більш детально зупинимося на рішеннях та наших «відкриттях», завдяки яким ми спромоглися створити цікаву, насичену, пізнавальну та креативну ентомологічну експозицію, присвячену тваринам, які зазвичай найменше за інших привертають до себе увагу в музеях (виключення - метелики).

«Ігри» зі зміною форми залу і не тільки. Вузький та довгий (2,7х9,9 м) за формою зал не дуже вигідний варіант для розміщення сучасної просторової експозиції. Тому на початку роботи потрібно було винайти нестандартне рішення для його візуального розширення.

Внаслідок творчих пошуків та експериментів ми запропонували майбутнім екскурсантам інсталяцію «Дерево», яка не тільки розв'язала проблему незручної форми залу, а й стала його яскравою домікантою. Дерево розташовано в кінці залу та займає всю його ширину. Через своєрідні дулла-входи можна потрапити до його середини та ознайомитися з нашими міні-інсталяціями, так званих, корисних і шкідливих комах.

Вітрини. Окрема розмова про вітрини, адже розробка їх дизайну вимагала чималих творчих зусиль. Вітрини повинні бути максимально «повітряними» та гармонійно й ненав'язливо поєднуватися з інсталяційними композиціями залу. Крім того, пам'ятаємо, що зал вузький. Здавалось би, що це — досить нескладне питання, але на практиці ми тривалий час не могли його розв'язати. В решті решт спроектували повністю скляні вітрини з шириною бокової стінки 15 см (!), які фіксуються до стіни верхньою частиною за допомогою спеціальних кріплень.

Одна з вітрин призначалась для двобічного огляду колекції метеликів: з лицьових та зворотних їхніх боків, тому повинна бути розташована під прямим кутом до стіни. Коли визначились з проектом цієї вітрини, виникла інша проблема — до якої основи кріпити експонати в середині двосторонньої скляної вітрини, адже варіант з традиційним пінопластом не підходив? Цього ми поки що не знали і певний час довелося експериментувати. В решті решт рішення було винайдено — як завжди все геніальне виявилось досить простим. На один з внутрішніх боків вітрини ми гарячим методом приклеїли фрагменти потрібної довжини стержневого клею. І вже в цих «пеньках» фіксували голки з комахами.

Класика під новим «соусом». У кожній з семи вітрин експозиції представлена певна музейна колекція в дизайнерському виконанні.

Вітрина «Водні комахи» смугою умовного рівня води поділяється на дві частини: надводну та підводну. В надводній представлена чимала академічна колекція бабок, жуків плавунців і водолюбів. В дизайнерському рішенні більш цікава підводна частина, яка імітує товщу води з характерним рельєфом дна прісної водойми. З-поміж водорості тут розмістилися різноманітні комахи: ранатри, водяні скорпіони, хребтоплави, плавти, волохокрильці (імаго та личинки).

«Родзинкою» цієї вітрини є колекція чохликів личинок волохокрильців — донних мешканців проточних водойм. Вони відомі своїми чохликами — «будиночками», які самостійно споруджують із знайдених на дні будь-яких матеріалів: піщинок, дрібних камінчиків, решток мушлі черепашок, стебел рослин тощо. Чохлик служить личинці не тільки бронею, що захищає черевце, але й притулком: у випадку небезпеки вона повністю втягується в «будиночок», вхідний отвір якого закриває своєю щільною й міцною гладкою головною капсулою. Утримуючи будиночок гачками, личинка тягає його за собою. Пересувається з чохликом лише у воді, потрапивши на берег — покидає його.

Вітрина «Бджоли. Осі. Джмелі» демонструє чималу музейну колекцію перетинчастокрилих. Щоб велика кількість відносно дрібних шестиногих не обважнювала сприйняття, в розташуванні колекції ми використовували декілька підходів: науковий, інформаційний, сюжетний, макетний та інсталяційний.

Науковий підхід припускає оформлення колекції в її академічному, тобто систематизованому вигляді. У вітрині представлені три таких блока: колекції перетинчастокрилих (загальна), ос та джмелів.

Інформаційний матеріал розкриває життєвий цикл робочої бджоли, але не зовсім стандартним способом. «Професії» робочих бджіл поділяються на внутрішньо вуликові й польові та залежать від періоду розвитку певних органів у бджоли та зовнішніх умов. В міру дорослішання бджола оволодіває різними «професіями»: прибиральниця чарунок (1-3 день), годувальниця личинок (4-5 день), годувальниця матки (6-12 день), будівельник-ремонтник (12-15 день), заготівельниця кормів (16-19 день), охоронець гнізда (20-22 день), розвідниця-збиральниця (23-42 день життя). Ці надзвичайно цікаві факти ми відобразили в інтерактивному перекидному календарі «Календар життя бджоли».

Наочно донести до відвідувачів значення бджіл та джмелів в опиленні рослин ми спромоглися за допомогою схематичного зображення «Порівняльна довжина хоботків робочих джмелів та робочих бджіл».

Полювання ос — досить цікава та маловідома інформація широкому загалу. Для її популяризації ми використали сюжетний підхід: біля кольорових фото зі сценами полювання різних видів ос розташовані їх «діючі особи»: оса-мисливець та її жертва.



Загальний вигляд експозиції «Непізнана планета комах»

У нас — це: анноплій нігеррімус — павук, церцеріс сабулосса — златка, сфекс рудуватий — коник зелений, філант чорний — бджола медоносна, амофіла пісочна — гусінь ведмедиці-кайя. Нерідко розміри мисливця значно менші за розміри жертви. Цьому сприяють анатомічні особливості ос: між грудьми і черевцем у них розташована вузька «талія», завдяки якій комаха може вдвічі складати своє тіло й жалити жертву під будь-яким кутом.

Спосіб життя перетинчастокрилих (суспільний, або гуртосімейний, та самотній) відображається на характері їх взаємовідносин, догляду за потомством, а також типом гніздування. Саме останній аспект, досить цікавий і наочний, ми й вирішили відтворити. Взагалі, гніздо комах — це будинок для життя її личинки. Воно являє собою певну комірчку, в яку самка відкладає яйце та харч на весь цикл розвитку. Форма гнізда, матеріал, розміри, місце розташування можуть багато розповісти про його мешканця та імаго. Особливо різноманітні гнізда самотніх ос.

У вітрині «Бджоли. Оси. Джмелі» ми розташували частину музейної нідологічної колекції перетинчастокрилих:

- гніздо шершнів звичайних (*Vespa crabro*);
- гніздо бджоли Полістес німфа (*Polistes nimpha*) у вигляді паперових стільників;
- гніздо оси Евмен поміформіс (*Eumenes romiformis*) у вигляді глиняних видовжених горщиків;

- гніздо оси Евмен тонкий (*Eumenes coarctatus*) у вигляді глиняних шароподібних горщиків;
- гніздо оси Пелопей звичайний (*Sceliphron destillatorium*) у вигляді грудки глини з чисельними отворами.

В експонуванні деяких гнізд ми використовували також макетний метод. Не всі природні зразки мають придатний термін зберігання у фондосховищі, тому їх варто замінити макетами. Власноруч, спираючись на науковий опис та зображення відомого ентомолога і художника Віктора Гребеннікова, нам вдалося створити макети гнізд таких комах:

- гніздо бджіл європейських темних (*Apis mellifera mellifera*);
- гніздо бджоли-тесляр, або Ксилокопи звичайної (*Xylocopa valga*);
- гніздо бджоли-листоріз (*Megachile*);
- гніздо оси Пемфедрон люгенс (*Pemphredon lugens*).

Особливої уваги привертає інсталяція «Гніздо джмеля земляного великого» (*Bombus terrestris*). Маючи різнобічну колекцію джмелів, ми не могли не розповісти про життєдіяльність цих дивовижних комах. В музейній експозиції ніщо краще не сприймається, ніж наочність. Тому вирішили створити гніздо джмеля, яке має надати максимальне уявлення про розвиток його мешканців.

Декілька місяців (!) співробітники відділу природи працювали над цим проектом — був досліджений потужний шар інформації щодо розмноження та розвитку джмелів. Та найбільш складнішими вияви-



Фрагмент експозиції «Перетинчастокрилі»

лись пошуки ілюстративного матеріалу щодо пропорцій й розмірів гнізда. Лише після цього розпочався сам процес створення інсталяції. Не маючи досвіду подібної роботи, довелося експериментувати та випробувати різноманітні матеріали для виготовлення начиння гнізда: медових горщиків, личинкових коконів, старих коконів з медом, решток коконів та розплуду. Пінопласт, дерев'яні намистинки, морські камінчики, пластилін, віск — всього цього за різних причин бракувало. В решті решт ми винайшли «свій» матеріал — ним виявився звичайний парафін. Подальшим практичним шляхом розробили власну методику створення «діжечок»: певну їх форму, забарвлення та розташування в гнізді.

Інсталяція «Гніздо джмеля земляного великого» — наш вдалий експериментальний проект, що яскраво доповнює креативне начиння вітрини «Бджоли. Оси. Джмелі».

Інсталяції та макети в експозиції. Окремо слід зупинитись на власних розробках деяких інсталяцій та макетів.

Інсталяція «Оси» (графічні зображення ос у «чарунках»). Іноді досить складно винайти просте і водночас цікаве рішення для гармонійного експонування нестандартних музейних предметів. Тривалий час ми знаходились в інтелектуальних

пошуках щодо розміщення збільшених зображень різних видів ос, які зберігаються у фондах музею. Ці справжні ентомологічні шедеври створив хмельницький колекціонер перетинчастокрилих Ігор Волошин, роздивляючись комах через мікроскоп й роблячи їх графічні копії. Для фахівців вони — унікальний науковий матеріал, а для звичайних відвідувачів музею — дивовижне розмаїття ос, яке ламає все традиційне уявлення про них. Тому ми просто вважали за свій обов'язок виставити ілюстрації для загального огляду.

І нам вдалося винайти цікаве й досить просте рішення експонування графічних зображень, розмістивши їх в умовному природному середовищі — стилізованих чарунках (шестикутниках з довжиною сторін 14 см). Отож, було зроблено все можливе, аби чорно-білі ілюстрації «заграли» в них, ніби діамант в гідній оправі. Таким чином, наші відвідувачі отримали змогу детально роздивлятися всі тонкості зовнішнього вигляду найрізноманітніших ос. Тут представлені павуколов рудоногий (*Episyron rufipes*), гомонотус сангвінолентус (*Homonotus sanguinolentus*), кріптохейлус різнобарвний (*Cryptocheilus versicolor*), агеніодеус цінктеллюс (*Agenioideus cinctellus*), астата великоока (*Astata boops*), паларуса різнобарвного (*Palarus variegatus*),

церцеріса рібієнсіс (*Cerceris rybyensis*), сцеліфрон, або пелопей звичайний (*Sceliphron destillatorium*), пріонікс відуатус аргентетус, оса-гончар (*Eumenes coartatus*).

Макет мурашника. Мурахи всюдисущі й найчисельніші — при розмірах до 5,5 см вони становлять 15-25% від біомаси всіх тварин в екосистемі! Тож, зрозуміло, мурахи повинні були зайняти чинне місце на нашій виставці.

Найкращим експозиційним рішенням стало створення макета мурашника, адже саме він дає повне уявлення про соціальне життя цих комах. Найскладнішим було розробити такий проект макету, який би не тільки правильно відображав саму будову мурашника, а й був зручним для його огляду. Втілити в життя цю ідею, власне як й інші інсталяції, нам допомогли хмельницькі художники-дизайнери Геннадій Нечепорук та Ігор Ковалишин.

«Начинням» мурашника займалися науковці відділу природи. Ми намагалися якомога детальніше показати всі «потаємні» куточки мурашиного «міста». Насамперед, це:

- «царська камера» – помешкання матки, де вона відкладає до 1,5 тисяч яєць в день;
- «дитячий садочок» – камера з яйцями, личинками й лялечками, про яких дбають мурахи-«няньки»;
- «м'ясна комора» – камера, куди фуражири складають здобич — дрібних безхребетних;
- «камера для зимівлі» – камера, в якій збираються взимку мурахи, щоб у стані напівсну пережити холоди;
- «хлібна комора» – камера, де мурахи зберігають зерно;
- «корівник» – камера, де мурахи-пастухи утримують і доять тлю, яка дає падь;
- «кладовище» – камера, до якої мурахи зносять загиблих та сміття з мурашника;
- «вентиляційні канали» – входи до мурашника, які охороняються мурахами-«солдатами»;
- «солярій» – камера, яка найкраще прогрівається сонячним промінням та де навесні мурахи збираються погрітись.

Проект макету ми розробляли згідно власних ідей, тому багато часу пішло на пошуки матеріалів для їх виготовлення. Базовим – став пінопласт, а ось на «дрібно» начиння, а саме: яйця, личинки, попелиці тощо, довелося перепробувати чимало підручних засобів, починаючи від трубочок для коктейлю та звичайних ниток та закінчуючи шпильками для волосся.

Макет складається з двох частин: надземної, що вкрита хвоею, та підземної, яка знаходиться під склом й детально показує будову мурашника. Ми спробували відтворити загальну модель мурашиного «міста», адже для видового розмаїття мурашиної спільноти в різних природних зонах

притаманні різноманітні форми, розміри та будівельні матеріали.

Інсталяції різних груп комах. В середині інсталяції «Дерево» знаходиться 7 міні-інсталяцій з сюжетними фрагментами життєдіяльності різних груп комах, які є авторськими розробками працівників відділу природи та їх власноручним втіленням.

Жуки геотрупи. Це — копрофаги (споживачі екскрементів ссавців), міцетофаги (споживачі грибів) та фітофаги (споживачі рослинної їжі). В інсталяції відтворена печерка копрів, в якій знаходяться гнойові кульки з яйцями жуків, а також демонструються геотрупи під час виконання своїх природних функцій — скочування гнойових кульок, поїдання екскрементів тощо.

Тут представлені копр місячний, скарабей священний, землерий звичайний, гнояк звичайний, гнойовик (лісовий, Шребера), гноячок-копач, кравчик, кравчик-головач, гнойовичок-фосор, онтофаг королева, калод-королева, афодій мандрівний.

Жуки вусачи. Лептура (плямиста, кривонога, червона), странгалія (плямиста, звичайна, кривонога), стенурелла меланіст, странгаліна вузькотіла, агапантія зеленкувата, вусач (вузькотілий, ялиновий, великий західний, червоногрудий, пахучий мускусний), скрипун тополевий великий — всі ці представники вусачів розмістилися у вигляді біогруп на своїх «смакових» рослинах.

Жуки мертвоїди. Жуки мертвоїди не лише важливі санітари планети, адже харчуються падаллю. Їх нерідко використовують для... розслідування злочинів! У випадках підозрілої смерті криміналістичні ентомологи спираються на «докази» комах (інформацію щодо життєвого циклу жуків, швидкість та стадії їхнього поїдання трупів), щоб допомогти слідчим встановити, що сталося з жертвою.

В інсталяції зображена тушка пташки із розташованими навколо неї жуками мертвоїдами: гробарик (звичайний, чорний, побережний), мертвід (осовидний, осінній, чотирикряпковий, червоногрудий), падальник зморшкуватий, трупоїд чорний.

Жук колорадський. Відомому сільськогосподарському шкіднику присвячена окрема інсталяція, в якій імаго з різновіковими личинками «смакують» не лише надземної частиною куща картоплі, але й його коренеплодами.

Жуки туруни. Найчисельніші та найпоширеніші хижі жуки планети — туруни — з характерним металічним блиском синьо-фіолетового чи смарагдово-зеленого відтінків. Більшість з них не здатні літати через відсутність крил або міцного зростання надкрил по шву. Натомість, маючи кінцівки бігального (ходильного) типу, туруни належать до найшвидших комах.

Чисельна та різноманітна музейна колекція турунів дала змогу створити інсталяцію зі сценами полювання п'яти видів турунів, а саме:

- туруни решітчасті «ділять» дощового черв'яка;



Інсектарій з тарганами *Blaberus giganteus*

- туруни фіолетові полюють на слимака;
- туруни-шкіряники атакують равлика;
- красотіли-дослідники нападають на гусінь метелика П'ядуна;
- красотіли золотистокрапкові «ласують» травневим жуком та бронзівкою.

М'якотілки, мурахожук, богомол. Ця інсталяція містить три епізоди:

- жуки-м'якотілки скорочують чисельність мух;
- мурахожук (строкатка мурашина) знищує личинок короїда-типографа;
- богомол полює на саранових.

Інтерактивний блок «Скульптурні композиції комах». Тут же, в середині дерева, в «защиті» ніші вікна, розташований інтерактивний блок «Скульптурні композиції комах». Він, як і деякі інші експозиційні проекти, відноситься до числа наших інтелектуальних «довгобудів». За технічними моментами в цій частині залу не було можливості розміщувати експонати, тому тривалий час визначалися з тематикою блока та його дизайнерським рішенням.

Інформація щодо скульптурних композицій та пам'ятників комахам виявилася цікавою та маловідомою, тому ми вирішили заповнити цю прогалину, причому досить банальним шляхом — за допомогою кольорових фото з текстовою анотацією. Нам вдалося в ніші вікна (140x260 см) розмістити 27 зображень форматом А-4! Це рішення — також наша технічна розробка, що виконана власноруч: на трьох вертикальних трубах-основах на різних рівнях насаджено по три трикутних призми, що обертаються навкруги. Саме на них й розташовані фото пам'ятників та скульптурних композицій комах.

«Живий» інсектарій. Щоб «урівноважити» експозицію музейними інноваційними рішеннями, з протилежної сторони від інсталяції «Дерево» (ліворуч від входу до залу) ми відтворили макет скелі з відбитком на ньому оригінального розміру (розмах крил 90 см) однієї з найдавніших комах, предка сучасних бабок — Меганеври. Нижче в «скелю» вмонтований скляний інсектарій, в якому мешка-



Колекція метеликів в експозиції

ють живі експонати — найдавніші комахи Землі, ймовірні сучасники прабабок — таргани, а саме їх гігантські тропічні родичі (*Blaberus giganteus*).

Вітрина-інсталяція «Міграція метеликів Монархів». Праворуч від входу до залу розміщена кутова вітрина-інсталяція «Міграція метеликів Монархів». Власне, це — фрагмент імітованого дерева, «усіяного» 1000 штучними й декількома справжніми метеликами. Вона відтворює неймовірне й поки що до кінця не зрозуміле для вчених диво природи, коли мільйони особин метеликів Монархів Північної Америки здійснюють у політ і мігрують на зимівлю за декілька тисяч кілометрів від домівки.

Інсталяції пеньків. Чудово доповнили загальний інтер'єр залу й інсталяції двох пеньків, які заповнюють нижню експозиційну смугу. В одному з них вмонтовано три збільшувачі скла, через які можна роздивитись запропонованих комах. Інший пеньок — гумористична інсталяція «Мухи»: на тлі графічних зображень фрагментів умовних експозиційних залів музею — колекція мух у вигляді... відвідувачів музею.

Інтерактивні рішення. Інтерактивна дошка «Жуки та їх тезки». Цей інтерактив знайомить аудиторію з жуками, які носять «імена» інших тварин. Зроблений у вигляді двох настінних дерев'яних блоків з «віконечками» (шість штук на кожному). У «віконечках» та на їх рухомих частинах зображені фото жуків, їх тварини-«тезки» та текстова інформація. Рухаючи «віконечко», можна зіставити фото і зовні порівняти «тезок». Ми обрали як відомих в цьому плані жуків, так і досить незвичайних: жук-тигр(туруни), жук-арлекін (вусачі), жук-алігатор (цикади), жук-віяловус (віяловуси), жук-гітара (туруни), жук-доміно (туруни), жук-жираф (довгоносики), жук-жаба (листоїди), жук-носоріг (пластинчастовуси), жук-олень (рогачі), жук-пожежник (м'якотілки), жук-слоник (довгоносики).

Інтерактивне коло «Унікальні тварини». Якщо б комах збільшити до розмірів людини, то вони зі своїми унікальними здібностями стали б справжні-



Фрагмент вітрини-інсталяції
«Велика міграція метеликів-монархів»

ми монстрами у всіх відношеннях: силі, швидкості, витривалості, розмноженні, маскуванні, захисту, в решті решт, — жакливого вигляді! У цьому вони просто неперевершені серед інших груп тварин.

Зрозуміло, що такий потужний блок цікавої інформації ми були просто зобов'язані розмістити в «Непізнаній планеті комах». Та як це зробити при обмеженій експозиційній площі і не тільки не обважнювати відвідувачів текстом, а й, навпаки, зацікавити ним? Однозначно, мав бути інтерактивний креатив. Декілька місяців тривав наш інтелектуальний «довгобуд», аж доки не народилася не лише сама ідея інтерактивного кола «Унікальні тварини», а й стали зрозумілими шляхи її втілення.

Що ж являє собою інтерактив «Унікальні тварини»? В технічному аспекті — це два пластикових кола різного діаметру, які скріплені між собою в центрі. Нижнє (більше) коло рухоме. Верхнє — нерухоме, яке має вгорі прорізаний сектор. Саме в цьому секторі при прокручуванні нижнього кола відкривається певний блок інформації щодо рекордів серед комах: найкращий стрибун, гігантський розмір, найкращий зір, незвичайний захист, найшвидший бігун, найсильніша отрута, неймовірна сила та найгучніший «голос».

До верхнього кола рухомо закріплене ще одне коло з прорізаним сектором «Домівки комах». Зіставляючи текст з потрібною кольоровою смужкою, в секторі з'являється фото будиночка комах. Тут ми зібрали найцікавіші «архітектурні» споруди шестиногих та їх личинок: «колиска» для личинки (трубковерт), пересувний кокон гусені (гусінь метелика мішечниці), «штучний» равлик (личинка волохокрильця), паперова домівка (шершні), чорний добовий горішок (горіхотворка), «місто» термітів (терміти).

За допомогою інтерактивного кола «Унікальні тварини» нам вдалося продемонструвати для відвідувачів максимум інформації на мінімальній площі експонування.



Фрагмент експозиції «Предки сучасних комах»,
«Водні комахи» та перетинчастокрилі

Ілюстративні банери в експозиції. В експозиції «Непізнана планета комах» два блока потужної інформації («Давні комахи», «Майстри маскування») розміщені на вузьких вертикальних банерах. Вони не лише дають змогу детально роздивитись та дізнатись про запропоновані об'єкти, а й яскраво урівноважують та доповнюють елементи виставки, займаючи при цьому незначну експозиційну площу.

Банер «Давні комахи». Комахи — перші повітроплавці та підкорювачі суходолу. За багато мільйонів років еволюції вони пережили безліч метаморфоз, досягнувши у палеозойській ері (541-252 млн р.т.) свого незвичайного розквіту та панування.

Саме банер «Давні комахи» відкриває експозицію і знайомить з початком історії Комах. На ньому зображено п'ять давніх комах, з яких три є вимерлими гігантами: меганевра (Meganeura), калліграмматіда (Kalligrammatidae), діктіоневріда дунбарія (Palaeodictyoptera Dunbaria) та дві, яких можна спостерігати сьогодні: скорпійонниця (Mesoptera), одноденка протеїзма (Ephemeroptera Proteizma).

Банер «Майстри маскування». Банер розташований між вітринами «Метелики України» та «Двобічний огляд метеликів» і наочно на фотоприкладі 8 комах демонструє їх властивість імітувати зовнішній вигляд або інші ознаки живих, непов'язаних з ними, організмів (мімікрія) або неживих об'єктів (маскування):

- стати непомітним, щоб вижити: метелик-листо-видка (Kallima inachus);
- стати схожим на когось, щоб налякати: гусінь метелика-бражника Гемероплан триптолема (Hemeroplanes triptolemus);
- стати принадою для жертви: богомол орхідейний (Hymenopus coronatus);
- бути непомітним, щоб вижити: вусач жовтоплямистий (Mesosa myops);
- стати подібним до чогось, аби вижити: пухоспинка рожева (Thyatira batis);



Фрагмент інсталяції «дерево» та інтерактивне коло «Унікальні тварини»

- метелик Каліго Прометей (*Caligo prometheus*): стати схожим на когось, щоб налякати;
- бути непомітним, щоб вижити: паличник (*Phasmatodea*);
- стати схожим на щось, щоб не чіпали: серпокрилка мухоносна (*Macrosilix maia*).

«Патенти» живої природи. Жива природа – геніальний конструктор, інженер, технолог, великий зодчий і будівельник. Мільйони років вона відпрацьовувала і вдосконалювала свої творіння. Чого тільки немає в її «патентному бюро»! Людина ж протягом своєї історії вчилася у природи, копіювала її «винаходи». Творці найскладніших пристроїв заповзичили ідеї конструювання саме у живих аналогів — рослин і тварин. Так виникла біоніка — наука, яка вивчає застосування принципів дії живих систем і використання біологічних процесів для вирішення інженерних завдань.

Було цікаво показати деякі розробки, які інженери «запозичили» саме у комах. Ми знайшли креативне рішення для втілення цієї ідеї та виконали дизайн у вигляді стандартного бланку «Патент на корисну модель». На кожному з 5-ти розміщені два фото — природного «натхненника» і винайденої корисної моделі та текстова анотація щодо історії винаходу:

- патент на корисну модель «Гелікоптер» (бабка – гелікоптер);

- патент на корисну модель «Водні лижі» (козявочка лататтева – водні лижі);
- патент на корисну модель «Свердло» (іздець, або оса-наїзник – свердло);
- патент на корисну річ «Шовкова нитка» (шовкопряд шовковичний – шовкова нитка);
- патент на корисну модель «Світлодіод» (світляк – світлодіод).

Висновок. Експозиція нарешті зустріла перших відвідувачів! Вона вийшла яскравою, насиченою, інформативною, інтерактивною, з численними інсталяціями та чудовими фото зонами. Розкриває майже всі сторони життя комах: еволюційні метаморфози, видове біорозмаїття, власний розвиток, домівки, унікальні властивості окремих видів, харчування, в тому числі способи полювання. А також знайомить з «корисними» та «шкідливими» комахами; дає змогу роздивитись їх під збільшеним склом та зі споду; відкриває таємниці наукових винаходів, зроблених завдяки кохам; вражає способами маскування імаго та їхніх личинок; дозволяє просто насолодитися дивовижними витворами природи або ж спостерігати за живими найдавнішими мешканцями нашої планети тощо.

Територія музейного дозвілля «Непізнана планета комах» не залишить жодного відвідувача байдужим та змусить закохатися в цих дивовижних мешканців нашої планети.

Дмитро НАУМОВ

ЕКСПОЗИЦІЙНЕ ОСВІТЛЕННЯ В СУЧАСНОМУ МУЗЕЇ

Значною складовою гарної експозиції є освітлення. Недостатньо мати гарні музейні експонати, треба вдало їх подати. Разом з дизайном виставки освітлення виконує це завдання. Важливою є система освітлення, за допомогою якої увага людей спрямовується на елементи виставки.

Світло — електромагнітні хвилі видимого спектра. До видимого діапазону належать електромагнітні хвилі в межах частот, що сприймаються людським оком, мають довжину хвилі від 390 до 750 нанометрів. У фізиці термін «світло» має дещо ширше значення і є синонімом до оптичного випромінювання, тобто охоплює інфрачервону та ультрафіолетову області спектра.

У музеях світло повинне виконувати наступну функцію:

- повноцінно висвітлювати демонстраційні предмети;
 - створювати акценти освітлення в залежності від мети експозиції;
 - давати повноцінне освітлення приміщень, щоб люди по ньому могли вільно пересуватися, чи не наштовхуючись один на одного і не збиваючи елементи виставки;
 - забезпечувати зібраність об'єктів що виставляються;
 - вигідно виділяти предмети мистецтва або інші вироби виставки на тлі музейного приміщення.
- У такій ситуації музейне освітлення вимушено шукати компроміс між двома діаметрально протилежними полюсами:
- забезпеченням збереження виставкових об'єктів (наприклад картин, які під дією постійного освітлення можуть втрачати свої фарби і руйнуватися);
 - ефектною демонстрацією шедеврів.

Неправильне музейне освітлення (сильне яскраве, що містить інфрачервоне і ультрафіолетове випромінювання) робить згубний вплив на експонати, які мають слабку світлостійкість. У результаті вони дуже швидко втрачають свій привабливий зовнішній вигляд, а також цінність, що є абсолютно неприйнятним явищем для виставок і музеїв.

Однією з головних причин старіння матеріалів, з яких виготовлені музейні експонати, є вплив світла. Шкідливість різних джерел світла за ступенем фотохімічного впливу на художні твори визначається величинами коефіцієнтів ушкодження (коефіцієнт відносної шкідливості КВШ):

- освітлення неба через віконне скло — 11,4;
- освітлення неба, покритого хмарами — 5,0;
- люмінесцентні лампи денного світла, на зразок ЛДЦ — 4,3;

- люмінесцентні лампи з подвійним шаром люмінофору — 1,7;
- лампа розжарювання — 1,0.

Найбільш шкідливим за фотохімічною дією є природне світло, характеристики якого істотно залежать від стану хмарного покриву, нахилу сонця над об'єктом та ін. У зв'язку з цим, необхідно обов'язково застосовувати різні світлозахисні пристрої. Застосування люмінесцентних ламп, що мають високі складові ультрафіолетового випромінювання та потребують обов'язкової фільтрації короткохвильової частини спектра в музеях, картинних галереях, на виставках не дозволяється.

Музейні предмети за ступенем світлостійкості матеріалів, з яких вони зроблені, поділяються на три основні групи:

I група. Музейні предмети високої світлостійкості: скло, порцеляна, емаль, кераміка, мінерали, метали і їх сплави.

II група. Музейні предмети помірної світлостійкості: олійний живопис, натуральна шкіра, дерево, слонова кістка, клейові фарби, лаки.

III група. Музейні предмети низької світлостійкості: акварель, пастель, тканина, фарбована шкіра, деякі види стінного розпису, чучела, а також усі музейні предмети з паперу, особливо рукописи і фотографії.

Є певні вимоги до організації освітлення експозиції. Вони включають в себе підбір таких характеристик як: передача кольору, потужність світлового потоку, відстань експонату від джерела світла.

Вченими встановлено, що велике значення має не стільки рівень освітлюваності, скільки та кількість опромінення, що визначається у кожному індивідуальному випадку. Це дає відповідь і на численні приклади, коли акварелі в простих умовах висять на відкритому світлі більше ста років і не втрачають своїх якостей, немов спростовують всі параметри і норми. Якщо насправді, то для того, щоб оцінити, якого освітлення потребує той чи інший експонат, потрібно встановити його норму опроміненості, яка безпосередньо залежить від хімічного складу матеріалів та фарб.

Дотримання норм дуже суворо відстежується по всіх рівнях і в усіх країнах. При цьому їхнє втілення насправді часто виявляється своєрідною технікою можливого. Наприклад, для акварелі встановлено норму освітленості в 50 лк (лк — люкс, 1 люкс = 1 люмен на квадратний метр), але за такої освітленості в простих умовах неможливо розібрати тонкі барвисті переливи та колірні нюанси. Все ж таки вихід з цього положення є — загальне темне тло. Око звикає до темряви і 50 лк буде достатньо. Як ми бачимо, всі ці заходи вимагатимуть відомої ви-

нахідливості, тому музейне освітлення вважається найбільш складним з усіх видів освітлення.

Норми освітленості гарантують збереження експонатів. На відміну від навчальних, виробничих та інших приміщень, де встановлені рамки нижніх допустимих показників, для музеїв характерні верхні межі норм, які не повинні бути перевищені за жодних умов. Для кожного індивідуального типу експонатів встановлюються рівні освітленості. Наприклад, для газетного паперу, тканини та акварелі вони не повинні перевищувати 50 лк, для дорогоцінного каміння та металів — 500 лк, а масляного живопису — 150 лк, крім того потрібно вимкнути або довести до мінімуму наявність агресивних ультрафіолетових та інфрачервоних випромінювань. Перші справляють пряму руйнівну дію — у результаті розпадаються молекулярні зв'язки, а другі опосередковано впливає старіння матеріалів, прискорюючи цим, хімічні реакції і призводить до підвищення температури. Причому ризик ультрафіолетового випромінювання посилюється ще й тим, що він має кумулятивний ефект — накопичення.

Зараз у всьому світі відстежується чітко помітна тенденція до перегляду правил експозиційного освітлення. Дослідження дають змогу погодитися зі співробітниками галерей та музеїв. Вони стверджують, що, якщо образотворчим об'єктам, після 2-3 річного експонування, дати можливість «відпочити», вони здатні зберегтися краще.

Ахроматичні за видовими властивостями музейні предмети (рукописи, фотографії, графіка, друковані тексти на папері та ін.) варто експонувати під жовтим фільтром, що зрізує ультрафіолетову і синьо-блакитну області спектра випромінювань. Освітлення монохромних музейних предметів світлом того самого кольору різко підвищує якість зо-

рового ефекту і підвищує стійкість до впливу світла приблизно в 10 разів.

У музеях сучасного типу вже встигло добре себе показати розсіяне підсвічування об'єктів. За кордоном стали використовувати спеціально занижені натяжні стелі, на яких спрямовується яскраве світло з нейтрально-денним кольором світіння. Відбиті промені розсіюються уздовж експозиційного залу рівномірно та додають легкості сприйняття у саме музейне приміщення. Крім того, такий ефект покликаний нейтралізувати небажані тіні та скоротити перепад за яскравістю між конусами світла від світильників спрямованого світла та оточенням.

На даний час найбільш перспективним є використання світлодіодних джерел світла. Вони економічні, невеликі за розмірами, можуть використовуватися групами або стрічками, що дає безтіньовий ефект, мають довгий строк експлуатації — майже в 50 разів довший за лампи розжарювання та в 10 разів ніж люмінесцентні лампи.

Хоча, в світлодіодних ламп є свої недоліки — світлодіодне освітлення через значну відмінність свого спектра від спектра природного освітлення негативно впливає на здоров'я, синє випромінювання світлодіодів може впливати на зір та викликати втому очей та пошкодження сітківки, світлодіоди мають високі вимоги до якості тепловідведення, оскільки температура справляє вирішальний вплив на надійність, потужні освітлювальні світлодіоди вимагають наявності зовнішнього радіатора для охолодження [6].

В якісному освітленні музейної експозиції є ще один значний момент — займатися монтажем освітлення повинен дизайнер-професіонал. На жаль, у нас дуже часто цим займаються наукові та технічні співробітники, які не мають необхідних знань у цій галузі.

Андрій НОВОСЕЛЬСЬКИЙ

ПОСТІЙНЕ ОНОВЛЕННЯ ЕКСПОЗИЦІЇ ЯК ПЕРСПЕКТИВА РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МУЗЕЮ

Музейна сфера сьогодні розглядається як одна з найбільш важливих складових соціокультурного простору. І така, що зазнає суттєвих динамічних змін. Нинішній музей — це своєрідний форум, у просторі якого доцільним є осмислення минулого, причому з різних сторін, і обов'язково в тісному взаємозв'язку з теперішнім [1, с. 8]. Одним з основних каналів музейної комунікації є музейна експозиція. Важливим завданням якої є привернути увагу суспільства, відвідувачів до певної проблеми, події, факту, явища.

Саме експозиція як таке предметно-просторове середовище, яке має форму та виявлення, здійснює комунікативний зв'язок й тим самим «відкриває» музей відвідачу. Сучасне музеєзнавство під музейною експозицією розуміє цілісну предметно-просторову систему, в якій музейні предмети та інші експозиційні матеріали об'єднані концептуальним (науковим і художнім) задумом. Музейна експозиція — також система образів, вибудованих у певній послідовності. Кожна експозиція має свій зміст, виражений у її концепції.

Створення сучасної експозиції вимагає новаторського підходу, відмінного від всіх раніше використовуваних і їх критичної переоцінки та переосмислення, експерименту, свободи в засобах вираження. Тому, на сучасному етапі в музейну практику входить поняття постійного оновлення експозиції, що потребує осмислення як перспективи розвитку музею.

Перш ніж перейти до розгляду цього питання, варто звернутись до визначення сутності і особливостей експозиції та експозиційної роботи у сучасному музеї. Оскільки «шестерні» втілення і функціонування експозиції рухаються завдяки злагодженості багатьох «механізмів».

На сучасному етапі для того, щоб створити у виставкових залах естетично повноцінне середовище, використовується ціла система засобів та прийомів. Музейний працівник орієнтується на специфіку тих з них, які є найбільш доречними для обраної жанрової форми. Тип експозиції залежить від методів її побудови. Метод визначає характер інтерпретації експонатів, співвідношення в експозиції змісту і форми, взаємодії наукової та художньої складових проектування. Тематичний метод донині є одним з найпоширеніших при створенні історичних, краєзнавчих та інших експозицій, але лише за умови грамотної побудови [2, с. 55].

Експозиційна робота є основним інструментом у передачі інформації за допомогою музейних експонатів і, безумовно, одним з відповідальних напрямків музейної діяльності. Дана робота в музеях

завжди перебувала в центрі уваги, оскільки вона тісно пов'язана з іншими видами науково-дослідної діяльності. Основою експозиційної роботи є комплектування та зберігання музейних колекцій. Експозиційна діяльність — ознайомлення відвідувачів з найцікавішими експонатами музею, розміщеними у певному логічному порядку, побудованому за хронологічним, географічним, предметно-тематичним або іншим критерієм [3, с. 37; 4, с. 47; 5, с. 96]. Це є основною складовою музейної комунікації і підвалини для реалізації культурно-освітньої діяльності музею [4, с. 47].

Що сьогодні уявляє собою організація експозиції? Це процес підбору та логічної наукової композиції експонатів, що складається з кількох технологічних етапів. Логіка, структура, послідовність, за думкою фахівців [5, с. 103], наступні.

Перший етап формування музейної експозиції має науково-концептуальний характер. Дирекція та відповідальні експерти музею на цьому етапі генерують ідеї щодо вигляду та змісту майбутньої експозиції, особливостей її компонування і розміщення. Ідея формується в цілісну концепцію, і вже у руслі концепції триває науковий пошук та здійснюються додаткові експертні дослідження, аналізується власний музейний фонд та ведуться переговори зі спорідненими музейними інституціями.

Проектування експозиції відбувається за трьома напрямками: науковим, художнім та технічним. Традиційно розроблення наукового проекту є провідним аспектом в процесі побудови експозиції, що визначає оригінальність, науковість, конкретність і актуальність її тематичної структури. Технічне оформлення експозиції передбачає розробку проектів сучасного експозиційного устаткування та технічних засобів (світло, звукові ефекти тощо). Сучасний рівень розвитку технологічних засобів є важливим чинником сприйняття експозиції, дає змогу вплинути на емоційну сферу відвідувачів.

Другий етап формування експозиції — це розробка тематико-експозиційних планів, найскладніший та найтриваліший у часі. Третій — підбору експонатів — важливий у плані дотримання принципів атракційності й репрезентативності предметів, що обираються з фондосховища для експонування. Четвертий етап — складання пояснювальних текстів (провідні тексти, або експлікації, та етикетаж). П'ятим, завершальним, етапом формування експозиції є її монтаж. Монтажне (технічне) проектування полягає в розробці групою музейних працівників (науковцями, дизайнерами, інженерами) комплексу документації, необхідної для виготовлення і збирання експозиційного устаткування,

науково-допоміжних матеріалів, освітлювальної апаратури і технічних засобів.

Етапи також можуть бути визначені, за думкою інших фахівців [3, с. 38], і наступним чином: наукова підготовка експозиції; складання її планів; добір і виготовлення експонатів; підготовка пояснювальних матеріалів; оформлення і монтаж експозиції; відкриття експозиції; фіксація та подальше вдосконалення. Тобто, як бачимо, дещо ширше, зокрема, тут враховано подальше вдосконалення, що теоретично можемо ототожнювати з постійним оновленням.

Ефективність експозиційної роботи ґрунтується, разом з узагальненням колишнього експозиційного досвіду, на використанні сучасних експериментальних методів та інформаційних технологій, таких як комп'ютеризація фондів, створення баз даних, музейних сайтів, посилення інформативності й комунікативності музейної експозиції. Під час експериментів широко застосовують макетування та комп'ютерне моделювання, що дає змогу виявити найкращий варіант експозиційного рішення. Творче використання різних нових прийомів експозиційної роботи, майстерність художнього оформлення експозиції допомагає без театральності й формалізму з усією наочністю розкрити велику образну силу та неповторність експонатів, їхню взаємодію й цілісність, красу матеріалу, дає можливість глядачеві проникнути в особливості та суть експозиції, глибоко зрозуміти її художні основи та естетичні структурні особливості [6, с. 16].

Уміння побудувати цікаву експозицію, органічно «вписану» у простір виставкової зали, це складне поєднання науки й естетично-мистецьких канонів. Адже від того, яким буде дизайн майбутньої експозиції, нерідко залежить її популярність серед екскурсантів. Проте в основі побудови музейних експозицій визначальним залишається принцип наукової репрезентативності [5, с. 106]. Також сьогодні вносить у практику музейної справи низку інноваційних технологій, метою яких є посилення емоційного і пізнавального ефекту від відвідування музею.

У своїй діяльності музеї повинні виступати не стільки енциклопедіями чи то взагалі кімнатами знахідок, а, відповідаючи на запит суспільства, дивувати, розвивати допитливість і креативність відвідувачів. Сьогодні музейний простір приваблює відвідувачів, з одного боку, як джерело отримання нових знань та інформації, з іншого — місце організації дозвілля і культурного відпочинку.

В інформаційному суспільстві актуальною проблемою експозиційної діяльності сучасних музеїв, як вважають представники фахової спільноти [3, с. 37; 5, с. 106; 7, с. 75; 8, с. 67-68], є прагнення утримати «планку» суспільної зацікавленості, актуальності й популярності музею серед відвідувачів. У сучасних реаліях трансформується сама ідея

експозиції як чого непорушного й сталого в часі [5, с. 107]. На цьому тлі виникла і дещо експресивна думка, що сталість експозиції — це смерть музею як популярного публічного закладу [3, с. 37].

Доволі часто відзначається несучасність, застарілість експозицій окремих музеїв [2, с. 56]. Серед причин недостатнє державне фінансування, консервативність поглядів музейних працівників, безініціативність, відсутність зацікавлення тощо.

Сучасна музейна практика свідчить, що експозиції все частіше почали змінюватися, і не через безпосередню фізичну зношеність, а через невідповідність запитам сучасного суспільства [2, с. 56]. Поняття «постійна експозиція» замінюється поняттям «основна експозиція», де головні «незмінні» елементи повинні обов'язково доповнюватися змінними блоками.

Сучасні українські профільні видання в цьому питанні посилаються на закордонний досвід. Хоча дещо узагальнено. А саме, що провідні західноєвропейські та північноамериканські музеї розв'язують зазначену проблему шляхом постійного оновлення експозиції. Кожні три-п'ять років експозиції зазнають докорінних змін, над якими працюють художники та дизайнери цих музеїв [3, с. 37]. Американські музеї найактивніші в напрямку постійного оновлення своїх експозицій. Тон музейних інновацій задають американські музеї сучасного мистецтва, в яких експозиції зазнають докорінних змін чи не через кожних три-п'ять років (водночас залишаються експозиціями, а не вервечкою постійно змінних виставок) [5, с. 107]. Важливо зазначити, що постійне оновлення експозиції не слід плутати із частковою чи повною зміною теми й предметної суті експозиції та з тимчасовими виставками.

Художники і дизайнери провідних закордонних музеїв перебувають у невпинному творчому пошуку ідей видозміни тла, сюжетно-образної символіки, засобів емоційного відображення й анімації музейних експозицій, доповнення їх новими предметами з відповідною трансформацією логіки побудови всієї композиції та маршрутно-акцентного проведеної її екскурсійного огляду [5, с. 107].

Цілком логічним є те, що окремі вітчизняні музеї як слідкують за сучасними тенденціями, так і мають змогу частково або повністю їх впроваджувати. Наразі існує потреба висвітлення практичних напрацювань щодо постійного оновлення експозиції, якщо такі мали місце, їх всебічного аналізу, а також узагальнення досвіду.

Стосовно постійного оновлення експозиції також слід звернути увагу на наступний аспект. Основою музейної експозиції є оригінальні пам'ятки матеріальної та духовної культури, тобто музейні предмети. На сучасному етапі розвитку мистецтва музейної експозиції можна виокремити наступні типи предметів: музейний оригінал; експозиційна бутофорія; спеціально створений твір мистецтва;

модель або макет; копія або науково-художня реконструкція. При цьому нерідко оригінали замінюються відтворенням музейних предметів та поза музейних об'єктів. Це є копії, репродукції, муляжі, моделі, макети, новороби, голограми тощо. Одна з причин їх експонування є те, що окремі предмети з музейних зібрань не можуть перебувати поза межами фондосховища тривалий час [4, с. 47]. Вони вимагають особливого режиму зберігання та спеціальних заходів захисту, які неможливо забезпечити в експозиційних залах. Крім того, відтворені пред-

мети можуть експонуватись тоді, коли оригінал недоступний, втрачений. Відтак у певних випадках оновлення експозиції додатково має подібне практичне підґрунтя.

Отже, впровадження постійних змін в основну експозицію передбачає переосмислення деяких музейних практик, зокрема, щодо формування експозиції, експозиційної роботи, а також обумовлює вирішення концептуальних завдань і впровадження інноваційних технологій. Що є цілком закономірною відповіддю на запит сучасного суспільства.

Джерела та література:

1. Сапанжа О. Музейные коллекции объединяют — декларация или реальность? *Музей*. 2014. № 5. С. 8-10.
2. Конюшенко Ю. Шляхи вирішення концептуальних завдань експозиційного мистецтва музею за сучасних умов. *21-і Сумцовські читання: Збірник матер. Всеукр. наук. конф. «Музей у глобальному світі: інновації та збереження традицій»* 17 квітня 2015 р. Х.: Майдан, 2015. С. 53-57.
3. Белікова М., Зайцева В. Основи музеєзнавства: навч. посіб. Запоріжжя: ЗНТУ, ТОВ «ЛПС» ЛТД, 2015. 80 с.
4. Гайдай О. Музеєзнавство: навч. посіб. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2021. 212 с.
5. Рутинський М., Стецюк О. Музеєзнавство: навч. посіб. К.: Знання, 2008. 428 с.
6. Барановська Н. Експозиційна робота у діяльності музею. *Historical and cultural studies*. 2015. № 1. С. 13-17.
7. Маньковська Р. Сучасні музейні комунікації та перспективи їх розвитку. *Краєзнавство*. 2013. № 3. С. 75-84.
8. Сошнікова О. Предметно-експозиційний простір як провідна форма музейної комунікації. *VI Луньовські читання: Збірник матер. наук.-практ. семінару «Сучасна музейна експозиція: вимоги часу та нові можливості»* 27 березня 2015 р. Харків: ХНУ ім. Каразіна, 2016. С. 60-69.
9. Вайдахер Ф. Загальна музеологія: посіб. Львів: Літопис, 2005. 632 с.

Іван ПУЩУК

МАТЕРІАЛИ УСНОІСТОРИЧОГО ОПРАЦЮВАННЯ ЯК МАЙБУТНІ МУЗЕЙНІ ЕКСПОНАТИ

Відомим є те, що усноісторичні дослідження неухильно набирають популярності. І — настільки, що їх ентузіасти в середовищі історіографів відважилися проголосити теперішнє століттям саме під ім'ям усної історії.

Підстави, подані ними, — такі серйозні. Природний людський потяг до заглибленості, фундаментальності й, головне, правдивості саме у методах усної історії знаходить для цього беззаперечні підстави. Усна історія, — як ніхто безпосередніше, — розкриває не лише перед дослідником, а й просто перед кожним, хто до неї приходить, глибини людської душі.

Щоправда, свідчення її не так, як музейні експонати на полицях, невидимі — відтак не вкладаються в головний традиційний атрибут сучасних музейних експозицій: наглядність. Однак же, міняються часи. Технічна оснащеність теперішньої демонстрації удосконалюється незрівнянно з учорашнім днем. Зовсім неважко ж забезпечити відвідувачів музею

магнітофоном, миттєвим доступом до інтернету, до безмежжя знань, які не викласти в наглядній експозиції. Отже, музейна установа отримує можливість володіти справді грандіозним, до того ж легкодоступним скарбом знань, який значно розширює її дидактичні можливості.

До цього висновку автор прийшов унаслідок багаторічної праці саме історика-пошуковця, обравши темою зацікавлення події Другої світової війни на Волині. Знайомство з наглядністю теперішніх музейних експозицій призвело до природного запитання: а чи не так же цікаво і корисно було б відвідувачеві не лише «пощупати» зором варті уваги експонат, свідок із минулого часу, але й слухом теж «доторкнутися» до тодішньої реалії, зафіксованої, збереженої так, як і музейна цінність.

Авторові міркування — зовсім не відкриття. Думка ця прийшла до цілого ряду творчих працівників. Відвідувачі Рівненського обласного краєзнавчого музею мають рідкісну можливість доповни-

ти почуте під час екскурсії про минуле м. Рівного ознайомленням із свідченнями, зібраними у двох усноісторичних книгах його працівницею Галиною Федорівною Данильчук. Літературні співробітники «Українського історичного журналу», не гаячи часу, вирішили негайно скористатися з дослідницького «дарунку долі» — того, що виявилися сучасниками великої біди України — теперішньої війни. Ще поки творяться документи для архівів — вони вже ввели на своїх сторінках рубрику «Повсякденна російсько-українська війна: усна історія». І вже вийшли друком 4 випуски «Усної історії російсько-української війни 2014–2018 років». Цьому «повсякденню» опублікованих гарячими слідами усноісторичних матеріалів, — як автентиці, — без сумніву передбачається вагоме наукове майбутнє.

Автор цих рядків, зокрема, вже майже три десятиліття збирає записані на диктофон свідчення про т. зв. Волинську біду (звану ще «різаниною») часу Другої світової війни. За цей час при незмінному питальнику, що забезпечувало чіткість праці, почув свідчення 7,5 тисяч тогочасних корінних жителів кожного волинського села. Для можливості співставлення з аналогічними польськими документами охоплено терен довоєнного Волинського воєводства — теперішні Волинська, Рівненська області, а також Південну Волинь (Кременеччину) Тернопільської області, не опускаються свідчення з тогочасних суміжних українськомовних теренів Берестійщини, Холмщини та Підляшшя. Під час контакту з респондентами здійснено більше тисячі диктофонних записів свідчень корінних жителів 2495 населених пунктів краю про трагічні події міжнародного протистояння — чи не найзлободенніші документи того часу. Насамперед — найбільш автентичні. До того ж усі ці записи зараз виводяться в інтернет, тобто стануть доступними зацікавленим особам у будь-яких вигідних їм умовах (не лише в стінах дослідницької установи чи в музейній експозиції).

Це була нелегка фізична праця — неодмінне відвідання кожного населеного пункту. До того ж треба було поспішати, — адже з роками доступ до інформації ставав усе важчим. Свідки хворіли, відходили...

Зате, в основному, вдалося встигнути працю виконати: зібраний матеріал склав 20 монографічних випусків підсумкової серії книг під назвою «Трагедія українсько-польського протистояння на Волині» 1938–1944 років. Половина їх уже опублікована. Вибірка-дайджест обсягом у 900 сторінок

«Волиняни про Волинь-43: українська пам'ять про польську експансію на український Північний Захід 1938–1944 рр. Усноісторичні свідчення. Волинська область. Рівненська область. Південна Волинь (Кременеччина), Берестійщина, Підляшшя, Холмщина», видана за безпосередньої участі Рівненського обласного історико-краєзнавчого музею обсягом у 1061 стор. із свідчень зібраних в усіх 36-ти волинських районах трьох областей. Ним же представлена на Всеукраїнський бібліотечний «Біографічний рейтинг — 2017» Інституту біографічних досліджень Наукової бібліотеки України ім. В. і Вернадського НАН України, на якому одностайно відзначена дипломом першого ступеня. Здійснюється виведення вчинених автором диктофонних записів в інтернет.

Зараз авторові здається, що чинилося все це задля того, аби, виходячи з цілком реальних теперішніх технічних можливостей, таки можна було не лише передбачати, але й пропонувати як уповні доступний сучасний симбіоз осягнення історії не лише з традиційно друкованої книги, але й із почуті мови її персонажів, записаної на диктофон і для підтвердження тексту тут же демонстрованої.

А ще ж як професійний працівник телебачення, — оператор кіно і телекамери, — вважає технічно уповні доступним використання при цьому ще й попередньо здійсненої відеозйомки об'єкта демонстрації. Технічно це зовсім нескладно освоїти й працівникові музею. Зате його відвідувач зможе на додачу до прочитаного тексту і почутого голосу об'єкта зацікавленості тут же одночасно ще й побачити його зображення. Це триєдине поєднання вже є предметом спроб його здійснити. Музейне середовище має професійні підстави ним зацікавитися теж.

Як приклад таки здійсненності на перший погляд неможливого, авторова праця за доброзичливого, з розумінням потреби ставлення спеціалістів Рівненського обласного краєзнавчого музею до виконаного усноісторичного збору свідчень стає вагомим аргументом творення фундаментальних збірок вітчизняної історіографії завтрашнього дня з використанням сучасних технічних можливостей. Того ж самого автор зичить працівникам усіх музеїв.

Внаслідок нестримного технічного прогресу у ваше виробниче життя поряд із традиційним словом таки нестримно входить-вторгається чимало новинок. Бажаю з ними дружби й цікавого співжиття.

**Олена СЕМЕНОВИЧ,
Оксана ЯРЕМЧУК**

ФОРМУВАННЯ БЕЗБАР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ В РІВНЕНСЬКОМУ ОБЛАСНОМУ КРАЄЗНАВЧОМУ МУЗЕЇ

В Україні люди з обмеженими фізичними можливостями становлять вагомую частку суспільства і їх кількість лише зростає. Однією з причин цього є воєнна агресія росії. Інвалідність за перші 10 місяців війни 2022 року одержали понад 45 тис. українців, що в 3,5 рази більше, ніж 2021 року. За даними Державної служби статистики та Міністерства у справах ветеранів, в Україні мають інвалідність 2,7 мільйона цивільних осіб та майже 500 тисяч учасників бойових дій [1]. Такі люди потребують державної підтримки, соціального захисту, працевлаштування, комфортного життя. Тому, забезпечення умов для безперешкодної їх участі у громадському і культурному житті, створення для них можливостей мистецької та інтелектуальної творчості, доступу до надбань культури і мистецтва становлять важливий складовий елемент успішного розвитку всього українського суспільства.

На сьогодні у нашій країні нечасто можна спостерігати за тим, що люди з інвалідністю беруть участь у звичних справах, можуть дозволити собі відвідати прем'єрні кінопокази, виставки чи насолодитися концертом улюбленого виконавця. І це відбувається не через їхню нездатність це робити, адже здебільшого такі особи — сильні, вольові люди, здатні навчатися, працювати та вдосконалюватися, вести повноцінний спосіб життя згідно з індивідуальними можливостями, здібностями й інтересами. Це відбувається через відсутність елементарних законодавчих та побутових умов. Якщо їх немає, будь-яка причина втрати здоров'я та працездатності такої людини стає поштовхом до втрати стабільності в матеріальному та психологічному житті, натомість зростає відчуття песимізму, ущербності не тільки в них особисто, а й в усіх, хто їх оточує [9].

Важливим міжнародним правовим актом, що визначає права людей з інвалідністю та шляхи їхнього захисту є Конвенція про права інвалідів, до якої Україна приєдналась Законом від 16.12.2009 року № 1767-VI «Про ратифікацію Конвенції про права інвалідів та факультативного протоколу до неї».

У статті 30 цієї Конвенції «Участь у культурному житті, проведенні дозвілля й відпочинку та заняттях спортом» визначені права інвалідів та доступність для них участі в культурному житті і дозвіллі, а також зобов'язання країн-учасниць щодо забезпечення участі інвалідів у культурному житті:

1. Держави-учасниці визнають право осіб з інвалідністю брати участь нарівні з іншими в культурному житті й вживають усіх належних заходів для забезпечення того, щоб особи з інвалідністю:

а) мали доступ до творів культури в доступних форматах;

б) мали доступ до телевізійних програм, фільмів, театру та інших культурних заходів у доступних форматах;

с) мали доступ до таких місць культурних заходів чи послуг, як театри, музеї, кінотеатри, бібліотеки й туристичні послуги, а також мали найможливішою мірою доступ до пам'яток і об'єктів, що мають національну культурну значущість.

2. Держави-учасниці вживають належних заходів для того, щоб надати особам з інвалідністю можливість розвивати й використовувати свій творчий, художній та інтелектуальний потенціал не тільки для власного блага, а й для збагачення всього суспільства.

3. Держави-учасниці роблять відповідно до міжнародного права всі належні кроки для забезпечення того, щоб закони про захист прав інтелектуальної власності не ставали невинуватим чи дискримінаційним бар'єром для доступу осіб з інвалідністю до творів культури... [10].

Після ратифікації Конвенції в Україні було вжито чимало заходів та розроблені соціально-культурні проекти, спрямовані на реалізацію її положень, які покликані привернути увагу до питання інклюзії.

«Інклюзія — це процес збільшення ступеня участі всіх громадян в соціумі, у тому числі й з інвалідністю та інших маломобільних груп населення» [5].

Хоча треба розуміти, що Україна все ще перебуває на початку шляху з формування безбар'єрного середовища і сподіватися на швидкі результати марно, оскільки, наприклад, у США цей процес зайняв майже 30 років.

На програмах та проектах увагу акцентувати ми не будемо, лише згадаємо крайню із них, поява якої свідчить про те, що суспільство вже готове до такої трансформації.

У грудні 2020 року було підписано Указ Президента України № 533/2020 «Про забезпечення створення безбар'єрного простору в Україні», з ініціативи першої леді України Олени Зеленської прийнята Національна стратегія зі створення безбар'єрного простору в країні до 2030 року та затверджений план заходів з її реалізації.

«Безбар'єрність — це філософія суспільства без обмежень. Це про внутрішню готовність створювати середовище, у якому буде комфортно всім» [12]. Безбар'єрність — це не тільки кількість пандусів та необхідний транспорт для людей з інвалідністю, не тільки можливість безперешкодного пересування,

а й задоволення культурних та дозвілевих потреб. Це туристичні послуги, відвідування театрів, музеїв, кінотеатрів, бібліотек, доступ до пам'яток і об'єктів, що мають національну культурну значущість.

Музейники одними з перших зрозуміли, що культура має бути безбар'єрною та інклюзивною, доступною для всіх, вона не має бути лише для здорових людей. Але левова частка музеїв зовсім не пристосовані для людей з інвалідністю та інших маломобільних груп населення, оскільки приміщення, у яких вони знаходяться, були збудовані тоді, коли цій темі не приділялася належна увага, і часто вони є пам'ятками архітектури, які переобладнати важко або неможливо взагалі.

Це стосується і будівлі, в якій розташований Рівненській обласний краєзнавчий музей (далі РОКМ). І саме шлях формування безбар'єрного простору РОКМ для осіб з особливими потребами і є темою нашого дослідження.

РОКМ розташований у приміщенні, яке було збудоване у 1839 р. і є пам'яткою архітектури національного значення «Гімназія 1839 р.», яке пристосоване під музей і, відповідно, не було пристосоване для людей з особливими потребами.

Свій шлях до створення безбар'єрного простору музей розпочав ще на початку 2000-х рр. зі встановлення пандуса біля центрального входу, адже це є перший крок до того, щоб відвідувачі з інвалідністю мали можливість потрапити до приміщення та оглянути експозицію. Хоча, згідно з державними будівельними нормами України (ДБН) В.2.2-40 «Інклюзивність будівель і споруд», він є надто стрімким. При нормі ухилу 8% — він має 33%. [6]. Поручні відсутні. Але, при допомозі сторонніх осіб (на будиночку охорони, який знаходиться праворуч від воріт, присутня кнопка виклику персоналу), відвідувачі на кріслах колісних мають змогу заїхати до музею, але оглянути можуть лише експозицію першого поверху, оскільки відсутній ліфт чи пандус на другий поверх, де також є виставкова та експозиційна площа. Про відповідність експозиції принципам інклюзивності тоді не йшлося.

Якщо говорити про сьогодення, то на першому та другому поверсі музею підлога дерев'яна, не слизька, подекуди є килимова доріжка, яка щільно прилягає. У кожному експозиційному залу є невисокі дерев'яні пороги, висотою 2,5 см, які не є перешкодою, щоб потрапити до приміщення.

Двері в експозиційні зали — металева решітка, яка повністю відчинена, коли музей працює для відвідувачів. Ширина дверних отворів залів — 120 см, що є достатньою для того, щоб відвідувачі на кріслах колісних мали можливість туди потрапити.

На першому поверсі є велика виставкова зала, де відбуваються різноманітні заходи та виставки. Але відвідувачі на кріслах колісних без сторонньої допомоги не мають можливості туди потрапити, оскільки при вході є дві сходинки вниз і немає пан-

дуса. Перепад висоти підлоги вниз між першим поверхом і залом — 24 см.

У вересні 2021 р. були здійснені обстеження та оцінка ступеня безбар'єрності РОКМ, згідно з яким приміщення визнано бар'єрним:

- Нахил пандуса не відповідає вимогам ДБН.
- Відсутні тактильні та візуальні елементи доступності.
- Відсутня можливість потрапляння в експозиційні зали, які розміщені на 2 поверсі.
- Не розраховані на осіб з інвалідністю санітарно-гігієнічні приміщення.
- У штаті немає і не залучається перекладач на жестову мову та ін. [8].

Аналізуючи роботу у цьому напрямку інших музеїв України, стає зрозуміло, що музейники намагаються забезпечити доступність закладів своїми силами, однак їм часто бракує коштів, фахового підходу, вони не завжди готові психологічно до роботи з людьми з інвалідністю. Тому, для вирішення даної проблеми, необхідне навчання та участь у спеціальних тренінгових та грантових програмах, які дадуть можливість отримати потрібні у цьому напрямку знання та уміння, консультації колег-музейників, які працюють з особливими відвідувачами. Бажано, щоб з різними категоріями людей залежно від типу порушення (нозології) працювали різні фахівці, адже робота з кожною іншою групою має свої особливості.

Якщо для зрячої людини вистачає погляду, щоб мати уявлення про експозиційну кімнату чи музейний предмет, то для незрячої потрібно значно більше часу, щоб прослухати детальний опис і «роздивитися» предмет руками. Також різниться робота з людьми, які втратили зір і які ніколи не були зрячими. Особливої уваги від екскурсовода у налагодженні контакту потребує категорія екскурсантів з порушенням мови. Є свої особливості у роботі з людьми з фізичними вадами, розумовою відсталістю чи психічними захворюваннями [15]. Саме тому і потрібне постійне навчання для наукових співробітників, які будуть представляти експозицію для людей з особливими потребами.

Також реальна безбар'єрність та інклюзивність має базуватися на консультаціях з фахівцями, які не тільки на цьому розуміються та працюють із людьми з особливими потребами, а власне, є людьми з інвалідністю, які часто закликають: «Не робіть для нас без нас» [4].

Зрозуміло, що для того, щоб музей став безбар'єрним, потрібні чималі кошти. Значним в розвиток інклюзії в музеях є фінансовий внесок Українського культурного фонду (далі УКФ). Чи не кожна друга практика стала можливою завдяки його підтримці, зокрема — програми «Інклюзивне мистецтво».

Однією з таких практик є проєкт «Культурні продукти Рівненщини без обмежень», реалізова-



Рис. 1. Мнемосхема музею

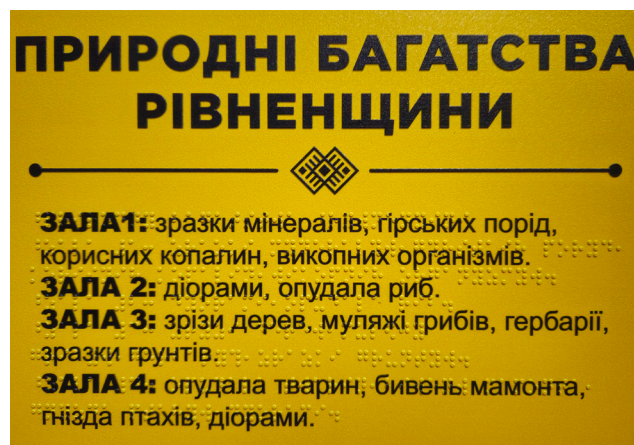


Рис. 2. Табличка з інформацією про залу шрифтом Брайля

ний ГО «Регіональний центр розвитку “Тріада”» у співпраці з ГО «Генерація успішної дії». Було актуалізовано питання необхідності розвитку комплексу навичок роботи з людьми з інвалідністю серед музейних закладів Рівненщини, зокрема і в РОКМ. Завдяки проекту було створено передумови для підвищення рівня доступності культурних послуг людям з інвалідністю.

У рамках проекту проводилися семінари, тренінги, сесії, екскурсії, у яких взяли участь наукові працівники РОКМ. Результатом їхньої участі стала співпраця з ГО «Шлях без обмежень» та Рівненським навчально-реабілітаційним центром «Особлива дитина». До знайомства з експозицією були залучені діти з різними нозологіями (екскурсії на історичну тематику з елементами тактильності, майстер-класи з виготовлення пластилінових фігурок, знайомство з професією археолога та реставратора (реставрація керамічного посуду за допомогою глини або пластиліну), тематичні заняття для дітей з розладами психіки, представлення експозиції «легкою» мовою та інше).

Під час реалізації проекту, його авторами, для доступності експозиції, було виготовлено мнемосхему-карту розташування приміщень, яка дозволить людям з особливими потребами орієнтуватися в музеї (Рис. 1). Біля кожної експозиційної зали встановлені таблички шрифтом Брайля з назвою та короткою інформацією про неї. Для підписів використано контрастні до інтер'єру таблички (яскраво жовті) (Рис. 2). Сходові марші позначені спеціальним маркуванням першої та останньої сходинки. Записаний аудіогід експозицією музею, підготовлений за безпосередньої участі наукових працівників, які, в процесі пристосування своїх продуктів, набули навичок та компетенцій із адаптації екскурсійних матеріалів та зможуть в подальшому робити це самостійно. Виготовлені матеріали доступні не лише в музеї, а й поширені серед представників цільової аудиторії, а також розміщені на сайтах ВП

ВГО «Генерація успішної дії» у Рівненській області та «Рівненщина туристична» [2].

У 2021 р. працівниками Рівненської філії УДНДІПМ «ДІПРОМІСТО» було розроблено проектно-кошторисну документацію на реставрацію пам'ятки архітектури національного значення «Гімназія 1839 р.», тобто приміщення, у якому розташований РОКМ. Питанню доступності будівлі приділений один із розділів даної документації:

- «Один з дворових ганків входу в будівлю обладнаний пандусом шириною 1,2 м з ухилом 8% з поручнями у двох рівнях (на висоті 0.9 та 0.7 м). Поверхня покриття пандуса — бетонна плитка, шороховата морозостійка і не допускає ковзання при намоканні (Рис. 3).
- На другий поверх підйом здійснюється платформою підйомною з вертикальним переміщенням (міні-ліфтом), що розташована в холі музею (Рис. 4).
- У проекті заплановане універсальне санітарно-гігієнічне приміщення, в якому передбачено простір для розташування крісла колісного, а також поручні, гачки для одягу, милиць, дзеркало з регулюванням кута нахилу, тривожну кнопку (кнопка виклику персоналу)» [13; с. 1].

Але, через повномасштабне воєнне вторгнення росії 24 лютого 2022 року, реставраційні роботи не були розпочаті, заплановане не було втілено в життя, а залишилося на папері.

У 2021 році за підтримки УКФ було реалізовано проект «Inclusive Travels in Ukraine: доступність музеїв України», завдяки якому було створено каталог музейних закладів України, який містить деталізований опис наявних умов і зручностей для прийому всіх відвідувачів, включаючи людей з інвалідністю та представників маломобільних груп населення. РОКМ також увійшов до нього. За підсумками анкетування оцінки рівня доступності, музей є частково придатним для відвідувачів з особливими потребами [14].

РОКМ став одним із 25 об'єктів культурної спадщини, що був обстежений щодо стану доступності будівель та приміщень для людей з інвалідністю та маломобільних груп населення у рамках проекту «Безбар'єрне суспільство як елемент взаємоповаги між людьми та запорука розвитку громади», який реалізовується Львівською Асоціацією Розвитку Туризму в партнерстві з ГО «Реабілітація осіб з інвалідністю» та Музеєм Митрополита Андрея Шептицького за підтримки Проекту USAID «ГОВЕРЛА» у грудні 2022 р. [3].

У результаті аналізу було встановлено, що музей умовно доступний. «Через відсутність вертикального сполучення експозиції II-го поверху для осіб в кріслах колісних є недоступними. Дещо зроблено щодо доступності для осіб з порушенням зору. Особи з порушенням зору та незрячі мають змогу послухати екскурсію, за умови, що гід володіє навичками аудіодискрипції. Тактильних експонатів немає. Туалетні приміщення недоступні для МГН» [11; с. 28].

Працівники РОКМ також брали участь у роботі даного проекту. Отримані знання і навички були реалізовані шляхом розробки тематичних екскурсій природничою експозицією: «Яка природа на дотик: каміння», «Яка природа на дотик: плоди дерев». А також на етапі розробки екскурсія з використанням звуків живої природи для людей з порушеннями зору.

На сьогодні музейними працівниками РОКМ продовжується реалізація проектів до розпорядження начальника обласної військової адміністрації В. Ковалю від 27.04.2023 № 178 «Про затвердження плану заходів на 2023-2024 роки з реалізації в Рівненській області Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року».

Наукові працівники РОКМ працюють над створенням буклету експозицією музею шрифтом Брайля, розробкою тематичних екскурсій «простою» мовою, з використанням тактильних матеріалів. Окрім зазначеного вище, важливим аспектом доступності музейного середовища постає етикетаж, над яким також працюють музейники. Крупний та чіткий друк, короткі тексти, які виготовлені з урахуванням оптимального контрасту за кольором та тоном, стануть у нагоді відвідувачам з порушенням зору. Важлива наявність етикеток, надрукованих рельєфнокрапковим шрифтом Брайля, які будуть додаватися до тих експонатів, які є тактильно доступними. Дані етикетки будуть розташовуватися поряд зі звичайними, а не накладати на них.

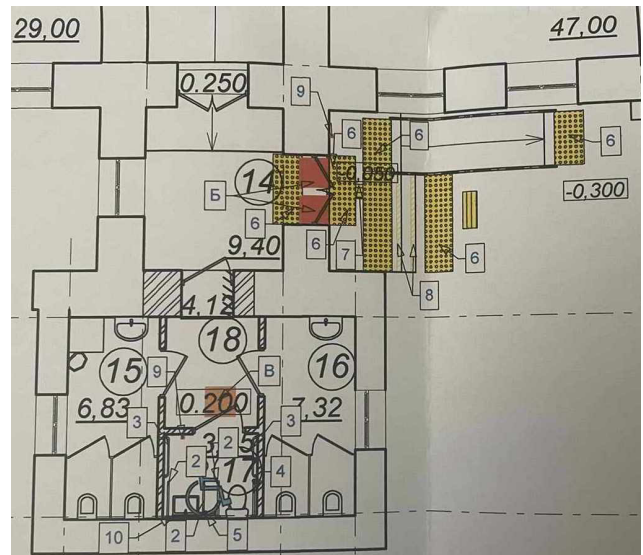


Рис. 3. Розміщення пандуса на проєкті

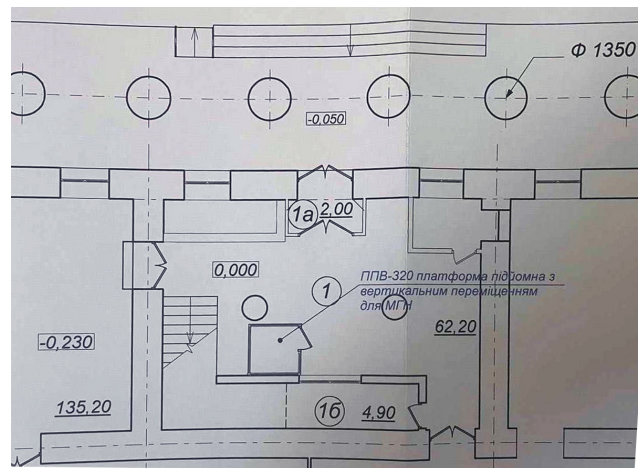


Рис. 4. Розміщення підйомника на проєкті

Відбувається підбір інформації, доступ до якої буде через використання QR кодів. Вони будуть супроводжуватися попередніми чіткими вказівниками та будуть розміщені в оптимальній досяжності [7].

Отож, підсумовуючи вище викладений матеріал, можна зробити висновок, що на сьогодні Рівненський обласний краєзнавчий музей є частково придатним для відвідувачів з інвалідністю та маломобільних груп населення. Деякі умови для доступності людей з обмеженими можливостями виконані, але ще багато потрібно зробити.

Маємо надію, що РОКМ у найближчому часі стане доступнішим для більш широкого кола відвідувачів.

Джерела та література:

1. Адаптація робочих місць для людей з інвалідністю. URL: <https://www.epravda.com.ua/columns/2023/03/6/697696/>.
2. Аудіогід. Рівненський обласний краєзнавчий музей. URL: https://www.youtube.com/watch?v=o_CoSM9rJwE.
3. Безбар'єрний доступ до культурно-історичних пам'яток: Проєкт USAID «ГОВЕРЛА» сприяє розвитку інклюзивного туризму. URL: <https://decentralization.gov.ua/en/news/15976i>.

4. Бізнеси починають шукати працівників у тих суспільних групах, на які раніше так уважно не дивилися. URL: <https://social.com.ua/lyshe-u-nas/biznesy-pochynayut-shukaty-praczivnykiv-u-tyh-suspilnyh-grupah-na-yaki-ranishe-tak-uvazhno-nedyvylysyia-upovnovazhena-prezydenta-ukrainy-z-pytan-bezbaryernosti>.
5. Інклюзивна політика. URL: <https://www.kmu.gov.ua/diyalnist/inklyuzivna-politika>.
6. Інклюзивність будівель і споруд. Основні положення ДБН В.2.2-4-:2018. URL: <https://dreamdim.ua/wp-content/uploads/2019/03/DBN-V2240-2018.pdf>.
7. Інформаційно-методичні рекомендації з адаптації культурних об'єктів до потреб людей з інвалідністю/ А. Петрикін, П. Поліщук, К. Зарічний, Т. Жимолоснова; за заг. ред. к. н. д. у. О. Шершньової. — Рівне, 2020. — 56 с.
8. Інформація про проведення управителями об'єктів обстеження та оцінки ступеня безбар'єрності об'єктів фізичного оточення і послуг для осіб з інвалідністю. Рівне, 2021 С. 7.
9. Ковтонюк Ю. Забезпечення прав громадян з обмеженими фізичними можливостями в громадському і культурному житті *Актуальність проблеми вітчизняної економіки, підприємства та управління на сучасному етапі*. Тернопіль, 2019. С. 141-143.
10. Конвенція про права осіб з інвалідністю. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995>.
11. Концепція інклюзивного туристичного маршруту із забезпеченням доступності/безбар'єрності культурно-історичних пам'яток та затверджених туристичних об'єктів у м. Рівне. Львів, Україна січень 2023-березень 2023. С. 16 с. 28.
12. Національна стратегія зі створення безбар'єрного простору в Україні. [URL: <https://www.msp.gov.ua/content/bezbarearnist.html>].
13. Проектно-кошторисна документація «Реставрація пам'ятки архітектури національного значення «Гімназія 1839 р.» (охоронний № 599/Н) м. Рівне по вул. Драгоманова, 19 (Обласний краєзнавчий музей) (Коригування). Робоча документація. Том 7 книга 1. Архітектурні рішення. Елементи доступності для МГН 8603-21-3Д МГН. Рівне, 2021 р.
14. Рівненський обласний краєзнавчий музей. URL: <https://travels.in.ua/uk-UA/object/653/rivnenskyu-oblasnyy-kraeyznachyuy-muzei>.
15. Як займатися доступним туризмом. Посібник. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2021. 210 с.

Яна ТИМОШЕНКО

НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ЧЕСЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ — НЕЩОДАВНІЙ ДОСВІД РЕЕКСПОЗИЦІЇ ТА РЕВІТАЛІЗАЦІЇ

Незважаючи на те, що зараз в Україні більшість музеїв зачинені через воєнний стан, їх експозиції демонтовані, а деякі, на жаль, пошкоджені внаслідок воєнних дій, фахівці-музейники живуть планами на майбутнє і вже думають про те, що із закінченням війни та перемогою України, музеї будуть потребувати значних ремонтно-реставраційних робіт будівель, у яких вони розташовані, відновлення експозицій, а в більшості — суттєвої ревіталізації та реекспозиції відповідно до вимог часу.

У цьому контексті нещодавній досвід неймовірно масштабної реконструкції, реставрації та реекспозиції головної будівлі, а в реальності — двох будівель, поєднаних тунелем, одного із найбільших в Європі музеїв — Національного музею Чеської Республіки (*Národní muzeum*) може бути українським колегам цікавим і корисним.

Зараз *Národní muzeum* вражає гарним, навіть парадним, станом не тільки відреставрованої, а й модернізованої будівлі новими інтерактивними сучасними експозиціями, широким використанням сучасних технічних засобів. Але ще декілька років тому, до реконструкції 2015-2018 років, музей знаходився у вкрай сумному стані.

Його історія заснування, розквіту, радянської уніфікації, занепаду і доведення до аварійності до-

сить подібні до історії музеїв в Україні. Безумовно, зі своїми цікавими національними особливостями.

Národní muzeum як установа був заснований чеськими аристократами-патріотами у 1818 році — в період, коли чеський народ не мав власної державності, тому музей мав стати символом, історичною, природознавчою та культурною скарбницею чеської нації. Цим символом, до речі, він є і донині: біля *Národní muzeum* на Вацлавській площі відбуваються всі важливі мітинги та події, навіть нещодавно новобраний президент Чеської Республіки дав перше інтерв'ю у прямому ефірі чеського телебачення саме з парадної зали-пантеону музею, а з ганку подякував своїм виборцям, які вийшли на площу його привітати. До речі, в Чеській Республіці тільки один музей має статус національного, що підкреслює його унікальність та значимість для всієї нації. Сьогодні *Národní muzeum* — це комплекс з близька десятків музеїв в Празі та за її межами, але основна колекція експонується, як і сто років тому, в головній історичній будівлі.

Цей, найстаріший музейний інститут Богемії спочатку носив назву «Патріотичний музей», з 1848 року — «Чеський музей», в 1854-1919 роках — «Музей Королівства Богемія». Очіником його історичного відділу впродовж майже трьох десяти-

літь був «батько чеської історіографії» Франтішек Палацький. Але перші понад сімдесят років музей не мав власної будівлі. Головна, або як її часто називають — історична, будівля музею у вигляді палацу в стилі неоренесанс була побудована тільки у 1891 році чеським архітектором Йозефом Шульцем, проєкт якого переміг на відкритому архітектурному конкурсі (рис. 1).

Упродовж 120 років існування головний дім Національного музею жодного разу не мав капітальної реставрації, відбувались тільки косметичні ремонти після бурхливих воєнних подій, які залишали свій відбиток на будівлі. Так, у кінці війни, 7 травня 1945 року, в музей влучила авіабомба, яка, на щастя, не вибухнула, але значно пошкодила центральне крило з навчальними кабінетами та зоологічними колекціями (рис. 2). У серпні 1968 року фронтальний фасад будівлі був пошкоджений пострілами з танків військ країн Варшавського договору, зокрема радянської армії. Як зазначено на сайті музею: «Радянські солдати навмисно і безглуздо сильно пошкодили головний фасад, стріляючи з танків та кулеметів. Кулі спричинили багато отворів у колонах та стінах з пісковика, пошкодили кам'яні статуї та рельєфи, а також стіни в залі засідань та у кабінеті директора, завдали шкоди деяким фондам» [7].

І це були не всі злочини по відношенню до музею. У 1970-ті роки, під час будівництва станції метро під музеєм, була сильно порушена статика будівлі: під час підземних вибухових робіт ліва західна вежа будівлі відкололась, великі тріщини утворились на багатьох стінах музею (вони були усунуті в 1980-ті, але не дуже успішно). В кінці 1970-х років ще одне недбале будівництво поруч із музеєм мало не менш загрозливий та руйнівний вплив на будівлю, ніж будівництво метро — прокладання так званої північно-південної шосейної магістралі, яка пролягає через центр Праги й оточує з двох боків *Národní muzeum*. І хоча урочистості з відкриття магістралі відбулись в центральній залі-пантеоні музею, але її шкоду музей відчуває щодня, страждаючи від зайвого шуму, небезпечного пилу та постійної вібрації.

Все це призвело до аварійного стану головної музейної будівлі, яка з 1962 року мала статус національної культурної пам'ятки (реєстраційний номер ÚSKP 11727/1-1198, частина Празького пам'ятного заповідника (ЮНЕСКО). І хоча будівля потребувала термінового порятунку — десятки років з капітальною реставрацією зволікали, власне через великі площі музею та дуже високу вартість робіт. Про прикрий стан споруди говорить, наприклад, така подія: у 2006 році від однієї зі скульптур центральної скульптурної композиції «Генії», розміщеної на фасаді, відкололась рука і зі значної висоти упала біля одного з відвідувачів. На щастя, тоді обійшлося без жертв. І тільки у 2011 році будівлю закрили на реставрацію, яка мала закінчитись у 2016 році, але реально роз-



Рис. 1. *Národní muzeum*. 1900-ті рр.



Рис. 2. Музей після II Світової війни

почалась у 2015-му і тривала до 2018-го. Але і тоді не до кінця відреставрований музей був урочисто відкритий до своєї 200-ї річниці заснування й до 100-ліття незалежності Республіки [2]. Вже після відкриття, впродовж 2019-2022 років, закінчувались деякі реставраційні роботи та монтаж постійних експозицій, а створення деяких триває й досі.

Реставратори-будівельники стверджують, що це була одна з найбільших і найскладніших реконструкцій у сучасній чеській історії. Генеральним проектувальником роботи виступала чеська компанія «VPÚ DECO PRAHA», головний архітектор: інженер архітектор Зденек Жілка, керівник будівництва Ян Кучера.



Рис. 3. «Стара» та «нова» будівлі Národní muzeum

Запланована ревіталізація *Národní muzeum* стала справжнім викликом архітекторам та реставраторам, майстрам довелося поєднати на перший погляд непокєднуване: одночасно повернути будівлю до її первісного вигляду 1891 року, усунувши перебудови та спотворення радянських часів, а також здійснити комплексну реконструкцію для перетворення будівлі неоренесансу в сучасну функціональну споруду, що відповідає технічним і соціальним вимогам XXI століття [3]. Реставраційні роботи проводилися під ретельним наглядом фахівців Інституту національної спадщини. Загальна реконструкція всієї будівлі включала реставрацію понад 17 тис м² розписів, понад 150 скульптур, відновлено сотні м² покриття внутрішніх та зовнішніх стін, відновлення кольору будівлі, реставрація 495 великогабаритних вікон, 233 дверей, укладання 1300 км нових кабелів електромереж, встановлення 6 нових пасажирських та 6 вантажних ліфтів тощо. Вся споруда була обладнана сучасними технологічними системами, зали музею отримали новий скляний дах, було облаштовано унікальний оглядовий майданчик під куполом на Вацлавську площу та старе місто в куполі зі скляною підлогою, а Історична будівля була з'єднана підземним тунелем-коридором з прилеглою Новою будівлею *Národní muzeum*. (Це так званий «новий» корпус музею — колишня будівля Федеральних зборів Чехословаччини — парламенту, побудована в 1936-1937 роках і у 2006 році передана *Národní muzeum*) (рис. 3).

Завдяки реконструкції виставковий простір музею було розширено приблизно на 30%. Великогабаритні експонати під час реставрації будівлі винести не вдалось, тому 15-ти метровий скелет кита-смуґача, мамонта та жирафи залишались, але кожен у власному захисному коробі. Загалом реконструкція історичної будівлі *Národní muzeum* коштувала 1,8 мільярда чеських крон без ПДВ (це близько 3 мільярдів грн). Більш докладно

про реставрацію можна побачити в документальному фільмі [1].

З 2019 року практично кожні півроку відкривались нові постійні експозиції музею, а також паралельно тривала виставкова робота. На зараз вже відкриті дві природознавчі, мінералогічна, дві історичні експозиції (одна з історичних присвячена XX століттю та експонується в «новій» будівлі музею) та Дитячий музей. Планується створення ще двох постійних музейних експозицій: антропологічної та про добу античності.

Кожна з постійних експозицій займає декілька музейних залів з оригінальним концептуальним дизайнерським рішенням, всі максимально інтерактивні й розраховані як на дорослу, так і на дитячу аудиторію. В експозиціях застосовані сучасні мультимедійні технології. Кожна містить відеомапінґ, «анімовані» зображення експонатів, які згодом відвідувачі можуть побачити в експозиції, десятки інтерактивних екранів. У багатьох залах представлені широкоформатні відеоролики, які розповідають про епоху. А також використовуються світлові та звукові ефекти, відповідні тематиці кожної зали задля створення оригінальної атмосфери для відвідувачів. Усюди багато інтерактивних екранів, тактильних експонатів, квестів та ігор. Наприклад, можна заглянути прямо в пашу збільшеної голови гадюки, спробувати, яку силу потрібно, щоб закрити гігантський панцир мушлі або провести багатоніжку по вузьких підземних ходах; спробувати на вагу середньовічний меч або булаву, приміряти шолом або дослідити різноманітні щити за їх гербами.

В експозиції, присвяченій XX століттю є вражаючий «ліфт часу» — окрема кругла кімната з унікальною аудіовізуальною коловою трансляцією фільму про ключові події XX століття. «Ліфт часу» має 4-D формат трансляції з вібрацією підлоги та звуковими ефектами. У відвідувачів створюється враження перебування у ліфті часу, який проходить крізь все XX століття. А для маленьких відвідувачів



Рис. 4. Мультимедійна виставка в підземному тунелі



Рис. 5. Експозиція Дитячого музею

передбачена дитяча ігрова кімната, де вони можуть побачити й погратись іграшками різного періоду або у перші комп'ютерні ігри. Хоча в цій кімнаті дорослих завжди не менше, ніж дітей, адже це іграшки їх дитинства.

Практично кожна із тимчасових виставок, які експонуються в музеї, і після демонтажу залишаються на сайті музею у вигляді онлайн-виставки. А також існує цікавий подкаст «Таємниці Національного музею», в якому фахівці музею не тільки розповідають про знакові музейні експонати, у тому числі фондові, а й про роботу музейних співробітників по створенню експозиції, реставрації та інші з серії «за лаштунки» [8]. А також існує «Віртуальний музей для дітей» з онлайн-активностями для різного віку [9].

Останньою експозицією, відкритою в липні 2023 року, є Дитячий музей (рис. 5). Він розрахований на дітей віком від 4 років у супроводі дорослих. Ця експозиція розповідає про навколишній світ із позицій творчого, образного виміру пізнання, через нові контексти відомих речей та явищ, даруючи радість і захоплення від відкриття нового. Замість традиційної подачі матеріалу з натуралістичного та історичного ракурсів, виставка представляє десять тематичних блоків, у яких поєднуються погляди на природу, людей та результати їхньої діяльності. Це *розвиток* — від личинки до метелика, від хвоща до чорного вугілля; *житло* — як живуть тварини і люди; *захист* — від снарядів до броні; *органи чуття* — сприйняття у людини та інших тварин; *розповідь* — історії, які закладені в природі та здійснені посередництвом технологій; *крихкість* — від чарівності ніжних крилець комах до рідкісної кераміки; *помилка* — відхилення від норм і правил як джерело унікальності; *рух* — політ птахів, міграція зграй, а також потік даних; *яскравість* — тимчасовий і постійний блиск явищ природи та людини; *гра* — універсальний принцип в історії та тваринному світі [10].

Цікаво, що в музейних залах практично відсутні гіди-екскурсоводи. Але час від часу, переважно у вихідні дні, музей організовує авторські екскурсії для тих, хто більше хоче дізнатись. Замість екскурсів, відвідувачам пропонується скористатись аудіогідами через безкоштовний мобільний застосунок «*Národní muzeum* в кишені». Крім аудіогідів по постійних експозиціях є аудіогіди й по виставках, існує ознайомча театралізована аудіо-екскурсія по історичній будівлі музею, а також екскурсія-квест та екскурсія для родин із дітьми. Через мобільний застосунок можна дізнатись і про знакові експонати *Národní muzeum*, здійснити віртуальну подорож експозиціями, зручно придбати квитки та легко орієнтуватись у просторі величезного музейного комплексу. Всього в двох головних будівлях встановлено понад 1000 Bluetooth-маячків, завдяки чому застосунок здатний точно розпізнати, де знаходиться відвідувач і спрямувати його в будь-яке місце: на виставку, у кафе, магазин, гардероб тощо [11].

Мобільний застосунок має крім чеської, ще англійську та українську версії. Ініціатором створення української версії мобільного застосунку та запису аудіогідів виступив сам музей у 2022 році після початку повномасштабної війни в Україні. Здійснення проекту відбувалось за підтримки першої леді України Олени Зеленської та посольства України в Чеській Республіці із залученням фахівців з України [4]. Українські аудіогіди не є простим перекладом чеських, вони адаптовані для відвідувачів з України, містять історію взаємин чеського та українського народів у різні історичні часи. Цей мобільний застосунок отримав престижну світову премію Red Dot Design Award-2022. Вже зараз «Національний музей в кишені» можна завантажити через Play Market і віртуально відвідати музей [15].

А також через мобільний застосунок можна «оживити» легендарний експонат музею — 15-метрового кита-смуґача (фінвала) завдяки ефекту

доповненої реальності. Відвідувачі безпосередньо у своєму мобільному телефоні можуть побачити, який справжній вигляд мав один із найбільших китів у світі. Поява океану, кита та інших дрібних мешканців водної стихії прямо над головами відвідувачів, безумовно, неймовірно вражає і дітей, і дорослих, які мають можливість сфотографуватись в цьому віртуальному підводному світі з віртуальним гігантським китом [5].

Сполучний підземний 56-ти метровий тунель між будівлями виконує не тільки утилітарну функцію. У 2019 році в ньому відкрилась вражаюча мультимедійна виставка «Миттєвості історії». (рис. 4) На обидві стіни тунелю площею близька 270 м² транслюється мультимедійна проекція. Для її створення використано 38 лазерних проекторів із дзеркальними лінзами та з надмалою проекційною відстанню, а для потужного об'ємного звуку — унікальний 32-канальний звуковий комплекс, який при загальній потужності 12 кВт може створити акустичний тиск понад 130 дБ.

Цей мультимедійний проект з його роздільною здатністю являє собою найбільшу безперервну проекцію в Європі, а за деякими параметрами є винятковим і у світовому масштабі [12].

Зміст виставки складається з трьох мультимедійних проекцій: моменти зародження міста, моменти історії XX століття, моменти повсякденного життя міста. Якщо в двох останніх використані документальні відеокадри, то перша частина — вражаюча анімація. Глядачі фільму можуть побачити буквально по роках (з часів палеозойських морів на самому початку всесвіту до сьогодення), як змінювалась місцевість, на якій зараз розташовано музей. Анімаційний фільм — результат плідної співпраці істориків, архівістів, дизайнерів та аніматорів. Задля створення цього анімаційного фільму здійснена велика робота істориків, які досліджували по роках, який вигляд мали в різні роки будівлі на Вацлавській площі, коли були побудовані, коли змінювали свій вигляд або були зруйновані. Одна секунда проекції — це один реальний рік. Наприклад: у 1860-1939 роках зазнали змін 66 будинків, у 1939-2019 роках лише 14. А ще у фільмі висвітлюється, коли й які дерева росли на площі, які були ліхтарі, коли з'явилась і якою була реклама, транспорт тощо.

Це далеко не всі інтерактивні мультимедійні технології, використані в музеї зараз, і крім цього планується застосування й інших в нових експозиціях. Враховуючи це, зрозуміло, що музейний комплекс, в якому працюють більше 500 співробіт-

ників і більше 2000 технічного персоналу, потребує потужний ІТ відділ. Музей має окремий відділ діджиталізації та інформаційних систем з трьома секторами. В ньому працюють 23 фахівця у сфері ІТ, очолюється відділ окремим директором по ІТ. (В цілому комплекс *Národní muzeum* очолює генеральний директор, з 2002 року — це д-р Міхал Лукеш, при якому і було здійснено реставрацію та масштабне переформатування Національного музею.)

Окремо варто зазначити, що *Národní muzeum* багато здійснює для того, щоб дійсно бути безбар'єрним та інклюзивним. Обидві головні будівлі музею адаптовані під потреби людей з інвалідністю від ліфтів, експозицій до туалетів. А також музей постійно працює над усуненням комунікаційних бар'єрів. Існують віртуальні тури, відео екскурсії, подкасти, тактильні моделі та постійно діюча виставка «Традиційна народна культура на дотик» для людей із вадами слуху та зору, як для дорослих, так і для дітей [13]. А щоб маленькі відвідувачі музею не втомились під час мандрівки дійсно великими залами експозицій, музей пропонує навіть складні візочки.

Таким чином, *Národní muzeum* має нещодавній унікальний досвід величезної роботи з ревіталізації музейних будівель та експозицій, і цим досвідом він активно ділиться. Наприклад, під час створення нових експозицій та виставок відбувалась відеофіксація процесу монтажу, а потім, на основі цих записів, були змонтовані фільми. Вони є цікавими й корисними як для фахівців, так і для широкого загалу глядачів. Наприклад, тут можна побачити, як монтувалась велика природознавча експозиція «Чудеса еволюції» [6]. А також про здійснені роботи та нові експозиції можна знайти інформацію на зручному сайті музею, який теж є доволі новим [14].

Národní muzeum здійснює активну міжнародну співпрацю з різних напрямків музейної роботи, а нещодавно музейні фахівці допомагали у відновленні та реставрації після семирічної війни Національному музею Сирії.

Зараз розкішний фасад історичної будівлі Національного музею Чеської Республіки, музею, який є символом і душею чеського народу, прикрашає великий український прапор, який був там розташований більше року тому — у перший день повномасштабного вторгнення росії в Україну на знак підтримки українського народу. А також разом з ІКОМ Чехії *Národní muzeum* впродовж року здійснював гуманітарну допомогу музеям в Україні.

Джерела та література:

1. Česká televize URL: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10527811849-navrat-geniu-rekonstrukce-narodniho-muzea/> — Документальний фільм. Повернення геніїв: реконструкція Національного музею (чеськ.)
2. iDNES.cz. URL: https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/narodni-muzeum-slavnostni-otevreni-historicka-budova-ceskoslovenska-vystava.A181027_122135_domaci_amu — Ефектно відкрився Національний музей. (чеськ.)

3. Klingorová Irena. Rekonstrukce historické budovy Národního muzea v Praze. *Stavebnictví: časopis* — 2018. № 10 URL: <https://www.casopisstavebnictvi.cz/clanky-rekonstrukce-historicke-budovy-narodniho-muzea-v-praze.html> — Реконструкція історичної будови Національного музею в Празі. (чеськ.)
4. Офіційний YouTube канал @Narodnimuzeum. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pG-tqnpcklw> — Відеозапис привітання Олени Зеленської з нагоди запуску українського додатку Національного музею (укр.)
5. Офіційний YouTube канал @Narodnimuzeum. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_xagm2GaNWY&t=47s — Кит-смуґач в доповненій реальності. Виставка «Чудеса еволюції» в Музейному комплексі Національного музею (чеськ.)
6. Офіційний YouTube канал @Narodnimuzeum. URL: www.youtube.com/watch?v=o9VAo94gO_0 — Нова експозиція: Чудеса еволюції (чеськ.)
7. Офіційний сайт Národní muzeum URL: <https://www.nm.cz/o-nas/historie/historicka-budova> — Історична будівля (чеськ., англ.)
8. Офіційний сайт Národní muzeum URL: <https://www.nm.cz/virtualne-do-muzea/podcast-tajemstvi-narodniho-muzea> — Подкаст «Таємниці Національного музею» (чеськ., англ.)
9. Офіційний сайт Národní muzeum URL: <https://www.nm.cz/virtualne-do-muzea/narodni-muzeum-pro-deti> — Національний музей для дітей (чеськ., англ.)
10. Офіційний сайт Národní muzeum URL: https://www.nm.cz/program/pro-rodiny-s-detmi/detske-muzeum?fbclid=IwAR3OuIHJYDRPy7t-KPw2Zylk_kPkD7LiIbicmt6cy4Pk6tjg3DjFSK8uH0 — Дитячий музей (чеськ., англ.)
11. Офіційний сайт Národní muzeum URL: <https://www.nm.cz/narodni-muzeum-v-kapse> — Національний музей у кишені (чеськ., англ.)
12. Офіційний сайт Národní muzeum URL: <https://www.nm.cz/program/expozice/momenty-dejin> — Моменти історії: Унікальна експозиція у сполучному коридорі між Історичним та Новим корпусами Національного музею (чеськ., англ.)
13. Офіційний сайт Národní muzeum URL: <https://www.nm.cz/virtualne-do-muzea/virtualne-do-muzea-bez-barier> — Практично до музею без бар'єрів (чеськ., англ.)
14. Офіційний сайт Národní muzeum [URL: <https://www.nm.cz>]
15. Режим доступу: <https://play.google.com/store/apps/details?id=cz.nm.app&hl=uk&gl=US> — Національний музей у кишені (укр.)

Ірина СКАКАЛЬСЬКА,
Андрій ЛЕВЧУК

ПУБЛІЧНА ІСТОРІЯ: ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ЧЕРЕЗ ІНТЕРАКТИВНІ МЕТОДИ В МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЯХ

У наш час кожен українець має знати історію своєї країни, велику роль у популяризації минулщини відіграє публічна історія. Розуміння подій минулого має важливе значення для формування свідомого та активного громадянина, який може захищати від ворога Батьківщину, приймати обґрунтовані рішення у наш час. Осмислення історії та культурної спадщини є важливою складовою сучасної освіти. Музеї виступають ключовими носіями історичної інформації і є своєрідним майданчиком для презентації публічної історії. Оскільки популярною у європейському музейному просторі є анімація історичного минулого у публічному просторі (документальні та художні фільми, різноманітні свята, фестивалі, презентація національної кухні тощо).

Сучасні технології і методи навчання дозволяють залучати молодь до активного вивчення історії, стимулюючи їхню цікавість. Вивчення історії через інтерактивні методи сприяє розвитку різних компетентностей, таких як критичне мислення, аналітичні здібності, творчість, комунікативні навички тощо. Музеї стають місцями культурної інтеграції, де різні групи населення можуть об'єднатися через спільний інтерес до історії. Підхід до розгляду музею крізь призму публічної історії є логічним. Дослідження цієї теми може допомогти вдосконалити методики музейної роботи та сприяти більш ефективному формуванню світогляду та компетентностей особистості через публічну історію, сприяючи таким чином освіті та культурній інтеграції в сучасному суспільстві, особливо в період воєнного стану в Україні.

Метою публікації є дослідження та аналіз впливу потенціалу публічної історії на виховання і розвиток компетентностей особистості, зокрема критичного мислення, аналітичних навичок, відкритість до нових ідей, комунікативних вмінь тощо, через використання інтерактивних методів в музейних експозиціях. Ми розглядаємо музеї як особливий простір для навчання та розвитку особистості через відкриття та вивчення публічної історії.

Завдання дослідження: 1) дослідження можливостей, які пропонує публічна історія для виховання молоді і формування у них компетентностей необхідних у сучасному світі. 2) аналіз різних інтерактивних методів, які можуть бути застосовані у музейних експозиціях для залучення відвідувачів та активізації освітнього процесу. 3) розгляд впливу інтерактивних методів на розвиток різних компетентностей.

Публічна історія в музеї — це представлення історичних подій, явищ і культурних аспектів через виставки, експозиції та інші форми музейної діяльності, доступні для громадськості. Вагоме значення має музейна експозиція для виховання патріотизму у молоді і розвитку компетентностей (критичного мислення, аналітичних навичок, культурної грамотності та спроможності приймати обґрунтовані рішення). Деякі музеї створюють інтерактивні експонати і виставки, які дозволяють відвідувачам взаємодіяти з історією, виконувати завдання та досліджувати теми самостійно.

Публічна історія є історією, яка має важливий вплив на життя сучасного суспільства. Вона включає події, які сталися у минулому столітті та впливають на нашу епоху. Вивчення публічної історії допомагає глибше зрозуміти сучасний світ, його виклики та можливості, також по-іншому сприймати історичні факти.

Проблематика публічної історії знайшла відображення у низці праць зарубіжних та українських дослідників. Можемо стверджувати, що публічна історія — це історія для людей (для публіки). Інша назва — це «прикладна історія», яка прагне привернути увагу людей до сприйняття історії та заохочує їх ставити під сумнів власні та чужі усталені образи минулого [4, с. 54].

Публічна історія дозволяє розповідати широкому загалу історію, використовуючи й інтерактивні методи, які передбачають взаємодію між лектором та слухачами. Як зазначає доктор Т. Каувін, що з Public History ми можемо зробити історію живою, інтерактивною. Тобто емоційне відтворення подій краще сприймається суспільством. Це в свою чергу розширює спектр можливостей для історії та істориків. У цьому контексті необхідно відтворювати історичне минуле, спілкуючись із слухачами. Коли відвідувачі приходять у музей, то їх не завжди влаштовує пасивне сприйняття інформації. Вони прагнуть бути «включеними» у процес вивчення історії.

Історики у сфері публічної історії вивчають уже існуючі репрезентації історичного минулого в публічному просторі, навколо яких вибудовуються образи минулого в культурі і мистецтві, наприклад, опері, театральних постановках, кінематографі, музиці, живописі, масовій літературі або комп'ютерних іграх, традиційних святах і знакових історичних подіях тощо [3, с. 107]. Також прикладом можуть бути інтерактивні заходи в музеї.

Сьогодні суспільство діджиталізоване, тому важливо в інформаційному просторі подавати

український контент на історичну тематику. Цікавим прикладом є робота історичної лабораторії Сіднейського технологічного університету (UTS HistoryLab). Це — місце, де історики та заклади культури можуть експериментувати з методами використання цифрових технологій для аналізу й викладення історій про минуле. Інструменти публічної історії є одним із найважливіших ресурсів «м'якої сили» у суспільстві [3, с. 110]. Зразком такої лабораторії є Центр краєзнавства і туризму в Кременецькій обласній гуманітарно-педагогічній академії ім. Тараса Шевченка.

Однією з важливих компетентностей, яка може бути сформована потенціалом публічної історії із залученням музейного простору є громадянська компетентність (як здатність особистості бути відповідальною та брати повноцінну участь у громадському та соціальному житті на основі розуміння соціальних, економічних, правових та політичних концепцій, ставлення з повагою до прав інших осіб, а також розуміння глобальних змін та стало-го розвитку світової спільноти). Сформованість громадянської компетентності передбачає здатність молоді критично мислити й оцінювати здобуту інформацію, розв'язувати проблеми та приймати відповідальні рішення.

Суттєвий вплив на формування громадянської та культурної (прагнення до розвитку й вираження власних ідей, почуттів засобами культури й мистецтва) компетентностей молодих людей має соціальний, культурний, інтелектуальний та творчий досвід українського народу, накопичений у процесі історичного розвитку нашої країни. Як науково-дослідні й культурно-освітні заклади, саме музеї, мають важливе значення для поширення цього досвіду й відіграють неоціненну роль у вихованні національно-свідомої світоглядної позиції майбутнього покоління відповідальних громадян України. Концепт публічної історії як тлумачення або показ історичних знань популярними методами й засобами дозволяє музеям поширювати свої надбання та суттєво впливати на виховання молоді. Задля залучення учнів до надбань національної та світової культурної спадщини краєзнавчі, художні й історичні музеї організовують і проводять виставки, експозиції, тематичні вечори, круглі-столи, дискусії й диспути, гастрономічні фестивалі, спрямовані на презентацію витворів мистецтва українських художників, популяризацію своєрідної й унікальної народної культури, відродження національних традицій.

Відвідування різноманітних заходів, котрі організовуються й проводяться музеями, сприяє підвищенню освітнього рівня молоді, а також формуванню їхнього світогляду, ціннісних життєвих настанов та особистісних якостей зокрема, а найголовніше — розвитку умінь і навичок їхньої свідомої громадянської поведінки. Отже, музеї відіграють

важливу роль у вихованні молодого покоління відповідальних громадян України [2], також це є неоцінним внеском під час війни, адже ця молодь буде згодом відбудовувати країну.

Музеї виступають важливими освітніми і культурними центрами, де інструментами публічної історії може бути передана відвідувачам інформація про минуле. Використання інтерактивних методів, таких як віртуальна реальність, аудіогіди, відкриття для дотику експонатів та інше, дозволяє зробити музейні експозиції більш доступними та цікавими для глядачів будь-якого віку.

Зазначимо, що музейна експозиція — це цілеспрямована, науково обґрунтована демонстрація музейних предметів, які композиційно організовані, коментовані, технічно та художньо оформлені, вони утворюють специфічний музейний образ природних та суспільних явищ, дозволяють відчувати «дух епохи». Експозиція формується для візитера, музейні предмети використовуються в просвітницьких цілях, а також для емоційного впливу на відвідувача.

У цьому контексті вирізняється музейна інтерактивність, що передбачає активну участь музейної аудиторії в процесі музейної комунікації, з метою набуття особистого досвіду для кращого освоєння музейного простору, включення відвідувачів музею в активну, творчу діяльність з предметами, колекціями експозицій, через різні культурно-освітні форми. У процесі цієї взаємодії активізуються різні канали сприйняття людини, такі як візуальні, тактильні, вербальні тощо. На наш погляд, використання технології інтерактивності в музеї дає змогу: виявити організаторські здібності молоді (орієнтація цієї технології на самостійність і активність при взаємодії з музейним простором); розвинути творчі здібності здобувача освіти (стаючи активним учасником інтерактивних форм культурно-освітньої діяльності музею, здобувачі освіти виступають у ролі творців, тим самим вчаться створювати та вигадувати щось нове, що сприяє розвитку креативного мислення); удосконалювати комунікативні здібності (технологія інтерактивності дає можливість включитися в діалог, що відбувається між здобувачем освіти, співробітником музею чи музейним предметом, а також сприяє оволодінню основами взаємодії з колективом, досягненню взаєморозуміння у колективі тощо); розвинути емпатійний хист (музейна інтерактивність активізує різні канали сприйняття, що безпосередньо впливає на емоції та почуття молоді, саме через ситуації співпереживання, співчуття до різних історичних фактів і подій, долі людей у них формується емпатія) [7, с. 315]. Все це в комплексі має колосальне значення для виховання особистості молодих людей.

Популярними є віртуальні екскурсії або 3D моделі на екрані в музеї окремих експонатів тощо. Онлайн-доступність: доступ до цифрових проєктів можна отримати з будь-якого місця, де є підклю-

чення до Інтернету, що робить історичний вміст доступним для глобальної аудиторії [8].

Інтерактивне заняття «Прабабусина скриня» — один із освітніх заходів для учнів. Керівник музею чи музейний працівник пропонує дітям дізнатися, який одяг носили на в певному регіоні сто років тому. Для того, щоб більш яскраво це уявити, серед групи учнів обираються хлопчик і дівчинка, яким музейний працівник/вчитель пропонує одягнутися в старовинний український одяг. Для такого перевтілення у музеї наявні демонстраційні комплекти — сучасні зразки українського народного одягу і головних уборів. Усі елементи костюма послідовно вдягаються на обраних з групи школярів «моделей» — починаючи від сорочки та закінчуючи головними уборами. Упродовж заняття відбувається активне спілкування з дітьми на кшталт: «Як ви вважаєте, чому в деяких випадках одяг носився одягнутий навиворіт?» На практиці учні дуже емоційно сприймають таке перевтілення своїх однолітків та можливість порівняти свій сучасний одяг із вбранням часів їхніх прабабусь. При цьому здійснюється реалізація принципу культуровідповідності, що передбачає органічну єдність патріотичного виховання з історією та культурою народу, його мовою, народними традиціями та звичаями, які забезпечують духовну єдність, наступність і спадкоємність поколінь [7, с. 318].

Пізнавальним прикладом інтерактивного заняття у музеї є інтелектуальний квест. На думку провідних дослідників, існують такі типи квестів: живі (детективна гра в реальних умовах); комп'ютерні; веб-квести; освітні веб-квести та інші. Квести вживу — це виконання послідовних завдань пошукової форми в реальному часі і просторі по заздалегідь розробленому маршруту, переходячи з однієї локації на іншу, при цьому намагаючись розв'язати загадку. Зали музею придатні для проведення квесту. Відмітимо, що позитивні сторони квесту в тому, що це можливість активувати пізнавальну діяльність студентів, нестандартне подання матеріалу, підвищення мотивації, розвиток мислення в роботі з інформацією, заохочення вчитися. Завдання для квесту можуть бути різноманітними [5, с. 287]. При цьому здобувачі, пройшовши квест не лише здобудуть нові знання, але й розвинуть професійну компетентність. Підготовчий етап квесту вимагає значних затрат часу, проте результат є дієвим.

Дослідниця Е. Гупер-Грінхіл у своїй праці «Музей та освіта» розкриває силу музейної педагогіки, порушує питання про традиційну музейну культуру та пропонує зрозуміти потенціал і виклики для майбутнього музею. Авторка підкреслює, що урок в закладі освіти відрізняється від заняття в музеї, оскільки музейна установа — це середовище у якому проявляється більше емоцій, тому можемо називати музей своєрідним театром. Вчена пропонує музеям активніше співпрацювати з вчителями. Музеї сти-

мулюють успіхи у навчанні через «серйозну гру». У музеях найкраще запам'ятовується соціальний досвід і нова інформація [9, с. 2].

Барто згадати дослідження, проведені фахівцями дитячого музею з низки тем, пов'язаних із розвитком нових виставок. Таке дослідження спрямоване на краще розуміння того, як діти думають і вивчають науку. Дитячий музей Індіанополіса — у співпраці з кафедрою педагогічної психології університету Вісконсін, Медісон — провів дослідження розробки Science Works, наукової галереї для дітей шести-десяти років та їхніх сімей. Розроблено теоретичну базу на основі серії досліджень з дітьми різного віку. Відповідно до цього виявилось важливим те, що галерея заохочувала відвідувачам брати участь у наукових заходах, використовувати навички та стратегії наукового мислення та розуміти ключові наукові концепції. Під час іншого дослідницького проекту, виконаного у музеї, ідеї з дослідження внутрішньої мотивації були використані для розробки експонатів, які мотивували відвідувачів і, як наслідок, вони виготовляли макет для представлення певних експонатів вже самостійно під час майстер-класів. Дослідження виявило шість компонентів експозиції, які створюють внутрішню мотиваційний досвід відвідувача: цікавість, впевненість, виклик, контроль, гра та спілкування [10, с. 21]. Цей досвід можуть використовувати будь-які вітчизняні музеї.

Провідні музеї світу онлайн дозволяють використовувати їхній інформаційний потенціал. Наприклад, для ілюстрації до вивчення теми з історії студенти ознайомлюються з Музеєм американської революції (США)¹, який пропонує пізнавальний тур експозицією, коли глядачу рекомендовано теми для ознайомлення (історичні особи, зброя, побут і т. ін.) й один клік і ви у вирі історичних подій, віртуально ходите залами (розглядаєте портрети й ілюстрації, предмети експозиції, збільшуєте їх на весь екран, працюєте з документами, виявляєте символи свої емоції). Для того, щоб віртуально побувати у середньовічному місті є можливість відвідати цифрову реконструкцію Флоренції (Італія)². Відвідувачам запропоновано карту міста, обираєте вуличку й об'єкт для ознайомлення; пізнавальним є блог музею, де можна залишити фідбек. Така віртуальна мандрівка є кращим пізнанням життя середньовічного міста і прикладом успішного використання методів публічної історії в музеї.

Важливо, щоб музейні працівники не лише співпрацювали з освітніми закладами, але самі вміли вирішувати інтегративні та комунікативні завдання, постійно були готові до змін, інноваційної активності, пошуку нетрадиційних схем під

¹ Сайт музею американської революції: URL: <https://museumvirtualtour.org/>

² Сайт музею: URL: <https://florenceasitwas.wlu.edu/architecture/bigallo.html>

час вирішення завдань збереження, презентації та інтерпретації музейних колекцій. Розвиток інноваційної активності є важливим для того, щоб музей залишався актуальним та привабливим для відвідувачів. Це може включати в себе впровадження нових технологій для покращення експозицій, створення віртуальних турів або інтерактивних виставок, а також розробку програм та заходів для різних цільових груп аудиторії. Уміння обережно та ефективно відходити від шаблону і розвивати власний підхід допомагає музейним працівникам створювати унікальні та привабливі пропозиції для відвідувачів. Це може бути пов'язано з розробкою нестандартних програм, організацією несподіваних заходів або створенням неочікуваних зв'язків між різними артефактами у колекції.

Загалом, творча практика сучасних музейних працівників вимагає гнучкості, креативності та здатності адаптуватися до змін у світі культури та інноваційних технологій. Підвищення кваліфікації, участь у семінарах і тренінгах дозволяє музейним працівникам бути в тренді. Вони виступають як посередники між колекціями та громадою, сприяючи об'єднанню людей та предметів, і таким чином, вони є необхідними агентами змін у розвитку музейного сектору у сучасному світі.

Вагоме значення для популяризації музеїв мають публічні заходи. Наприклад, культурно-мистецькі суаре знайомлять глядача з творчістю та кращими творами митців, що виставляються у музеї, дають можливість дізнатися про формування цих творчих особистостей та їхні нелегкі стежки до слави художників сучасності. Майстер-класи — це спеціальний напрям в освітній програмі музею, спрямований на розвиток знань про мистецтво у молодого покоління людей. Кураторами майстер-класів є відомі українські художники, що працюють у різних жанрах³ [5, с. 301].

Вагоме значення мають форми навчання в музеї, як зазначає дослідник Караманов О. В., що важливим є врахування «мови музейної експозиції», що є носієм особливого виду соціокультурної інформації, інструментом пізнання й регулятором поведінки особистості в музейному просторі. Зокрема, естетична «мова експозиції» передбачає створення всіх можливостей для захоплення людиною мистецтвом, реалізацію внутрішньої гармонії та позитивного резонансу.

Театральна «мова експозиції» створює «подію в музеї» за допомогою предметного «ансамблю» місць інсценізованих подій та дає змогу брати в них участь через реконструкцію. Відвідувачі стають свідками історичних подій — битв, дипломатичних зустрічей і т.п. Асоціативна — комбінує предмети для активізації мисленнєвої діяльності. Визначено, що базовими формами музейно-педагогічної

діяльності в умовах взаємодії з учнівською та студентською молоддю залишаються музейний урок, музейна екскурсія, музейний семінар і музейна лекція із різноманітними різновидами [1, с. 16]. Цілком зрозуміло, щоб експозиція «заговорила» працівникам потрібно добре попрацювати, написати сценарій чи зробити додаткові реквізити або костюми для дійства.

Популяризація традиційних національних страв у музеях, фестивалях та через публічну історію може мати значний культурний та освітній вплив, особливо в контексті виховання молоді. Музеї можуть організовувати спеціальні виставки, присвячені традиційній кухні та стравам. Вони можуть демонструвати історію приготування страв, предмети, пов'язані з кулінарною традицією, проводити кулінарні майстер-класи. Наприклад, Кременецький краєзнавчий музей реалізовує задум щодо внесення «Кременецьких гречаних вареників» до переліку нематеріальної культурної спадщини України⁴. У планах музею є проєкт зі збереження та документування культурної спадщини, тому музейні працівники співпрацюватимуть з студентами ОП Середня освіта (Історія). Музейна справа Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка і спонукатимуть молодь досліджувати історію волинської кухні та записувати рецепти від старших поколінь. За допомогою таких заходів у музеї, можна сприяти популяризації та збереженню культурної спадщини через кухню, також цим привертати увагу молодого покоління до минулого свого краю.

Вивчення публічної історії через інтерактивні методи сприяє розвитку різних компетентностей особистості. По-перше, стимулює критичне мислення, оскільки відвідувачі музеїв вимушені аналізувати інформацію та робити власні висновки. По-друге, розвиває аналітичні навички, оскільки вимагає обробки великої кількості інформації її інтерпретацію. По-третє, сприяє розвитку комунікативних навичок, оскільки відвідувачі можуть обговорювати враження та висловлювати свої думки з іншими гостями. Нарешті, допомагає виробити культурну грамотність, оскільки вивчення історії дозволяє краще розуміти культурні та історичні контексти.

Не вчіть дітей полювати на динозаврів, адже частина умінь вже не актуальна, а застосовуйте нові підходи, щоб молодь з інтересом приходила в музей і вивчала історію, мистецькі надбання тощо. Використання інтерактивних методів, таких як використання сенсорних екранів, аплікацій для смартфонів та віртуальної реальності можуть зробити відвідування музею більш захопливим.

⁴ Сьогодні на Кременеччині відбулася велика гастрономічна подія з нашими «КРЕМЕНЕЦЬКИМИ ГРЕЧАНИМИ ВАРЕНИКАМИ»: URL: <https://www.facebook.com/kremenetsmuseum>

³ Сайт музею сучасного українського мистецтва Корсаків: URL: <https://msumk.com/>

Організація майстер-класів і лекцій, де відвідувачі можуть самі створювати мистецькі предмети або дізнаватися більше про конкретні історичні події. Отже, музеї виступають як важливі центри для виховання молоді, формування компетентностей у підростаючого покоління.

Як бачимо, що культура під час війни – також зброя. Це доводиться тим, що росія, свідомо знищує осередки української культури — музеї. У перші дні вторгнення українські театри, музеї та інші заклади оговталися від шоку і там, де це було можливо, почали допомагати забезпечувати людей найнеобхіднішим, створювалися волонтерські центри. Та під час війни музи не мають мовчати, тому з через декілька місяців війни, повернулися театральні вистави, творяться нові культурні та благодійні проекти, музеї відкривають нові експозиції. Мистецтво допомагає українцям легше давати раду своїм переживанням, освоїтися в новій реальності, гуртуватися і зберігати свої культурні надбання, на яких мають виховуватись майбутні покоління патріотів.

Публічна історія в музеї важлива для збереження культурної спадщини, навчання громадськості та розуміння минулого. Музеї стають місцями, де історія оживає і стає доступною для всіх бажую-

чих дізнатися більше про світові та локальні події минулого.

Полювання на динозаврів, як символ старого та застарілого підходу, може бути замінено більш сучасними та захопливими методами і ось тоді музеї зможуть здійснити справжній стрибок в майбутнє та залучити молодь до вивчення історії, мистецтва, і культурної спадщини. Сучасні технології, інтерактивні підходи та креативні методи не тільки роблять навчання цікавішим та доступнішим, але й створюють можливості для відкриття нових горизонтів та розвитку музейної галузі.

За допомогою інноваційних підходів, музеї можуть стати центрами навчання та розвитку, де молодь буде не лише здобувати знання, але й долучатися до досліджень, створення нових ідей та впровадження технологій. Такий підхід допоможе музеям зберегти свою актуальність та значущість у сьогоденні і забезпечити молодому поколінню можливість відкривати для себе багатство культурної спадщини та історії. Інтерактивні підходи допомагають зробити музейну роботу більш доступною та захопливою для молоді, а також сприяють збереженню та презентації культурної спадщини у сучасному світі.

Джерела та література:

1. Караманов О. В. Теорія і практика педагогічної діяльності музеїв в сучасному освітньому просторі України. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук зі спеціальності 13.00.01 — загальна педагогіка та історія педагогіки, Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». м. Старобільськ, 2020.
2. Малихін О., Арістова Н. Музей як засіб формування громадянської компетентності учнів закладів загальної середньої освіти. URL: <http://surl.li/kgapd>
3. Скакальська І. Кременецька «Просвіта» міжвоєнного періоду: публічна історія. *Науковий вісник Чернівецького університету імені Юрія Федьковича: Історія*. № 1. 2023. С. 107–112. History Journal of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University. DOI <https://doi.org/10.31861/hj2023.57.107-112> [hj.chnu.edu.ua](https://doi.org/10.31861/hj2023.57.107-112)
4. Скакальська І. Життєпис Семена Жука: PUBLIC HISTORY. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Історичні науки» / редкол.: В. В. Трофимович (голов. ред.) [та ін.]. Острог: Вид-во НУ «Острозька академія», 2023. Вип. 34. С. 54–59.
5. Скакальська І. & інші. Інформаційний потенціал музеїв у процесі формування професійної компетентності студентів. *Соціум. Документ. Комунікація*. № 14. 2022. С. 285–303. DOI <https://doi.org/10.31470/2518-7600-2022-14-285-303> URL: <https://sdc-journal.com/index.php/journal/article/view/418>
6. Філіпчук Н. О. Педагогічно-просвітницька діяльність музеїв України (кінець XIX — початок XXI століття): монографія / за науковою редакцією Н. Г. Ничкало. Київ: Вид-во ТОВ «Юрка Любченка», 2020. 468 с.
7. Ціпан Т. Технології виховання в НУШ: музейна педагогіка. *Інноватика у вихованні*. Випуск 17. 2023. DOI: 10.35619/iiu.v1i17.550
8. Цифрові проекти публічної історії. 2023. URL: https://memorysavers.sucho.org/digital_projects/
9. Hooper-Greenhill E. Museum and Education. Purpose, Pedagogy, Performance. London, 2007. 250 p.
10. Hooper-Greenhill E., Mousouri T. Researching Learning in Museums and Galleries 1990–1999: A Bibliographic Review. MUSEUM STUDIES. 2000. 42 p.

**Микола ФЕДОРИШИН,
Олена ПАНАСЮК**

**ЛІТЕРАТУРНИЙ МУЗЕЙ УЛАСА САМЧУКА:
СУЧАСНА ПРАКТИКА ІННОВАЦІЙНОГО РІШЕННЯ
ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ЗАВДАНЬ**

Вся робота музейних установ спрямована на задоволення потреб відвідувачів у формуванні національної ідеології через призму пізнання історичної спадщини, а також посиленню ролі музейництва у культурному середовищі, конкуруючи з сферою масових розваг.

За останні роки нові умови в розвитку культурного середовища, що виникли внаслідок змін економічної ситуації та життєвих орієнтирів суспільства, розвитком туристичної сфери, виступили передумовою для впровадження нових форм роботи для залучення відвідувачів до музею.

Сьогодні Літературний музей Уласа Самчука є сектором комунального закладу «Рівненський обласний краєзнавчий музей» Рівненського обласної ради. Має у штаті двох працівників, які і є авторами даної статті.

Український письменник Улас Самчук актуальний сьогодні як ніколи. Адже він вперто торував шлях до Соборної України, розвінчував братерські обійми російського «брата», одвічного ворога українців, вказував українцям вектор до європейської спільноти.

У Літературному музеї Уласа Самчука щомісяця відбуваються різноманітні заходи, де можна відчувати розмаїття культури, поспілкуватися з її носіями, послухати високу поезію, отримати духовну насолоду від перегляду художніх творів мистців, зрештою, навчитися духовно та культурно збагатитись і відпочити. А школярам та студентам є можливість взяти участь у літературному та краєзнавчому конкурсах. Молодим літераторам — дебютантам музею допомагає видати їхнє твориво (Марчук Ярослав. Зелені свята. Поетична збірка, 2023).

Про заходи, які відбулися продовж цього року. Це традиційні вшанування Уласа Самчука (Свіча Пам'яті) на день народження 20 лютого та на день його смерті 8 липня (Рівне-Здолбунів-Дермань); презентації нових книг Бацмай Тамари та Марчука Ярослава, музичні проекти від Галини Швидків, вшанування Пам'яті поетки та публіцистки, діячки ОУН Олени Теліги та генерал-хорунжого армії Української Народної Республіки, уродженця м. Острога Володимира Сальського, історичного портрету «Перший прапор Сергія Лейчука» з нагоди Дня Державного Прапора України..

Але шукаємо засоби, як «оживити літературний музей» для пересічного відвідувача. Пробуємо оживити географію проживання та подорожей письменника. Музей має невелику експозиційну площу і тому там неможливо помістити всі місця перебування Уласа Самчука. Крім того, до 2023

року у експозиції були повністю відсутні світлини німецьких міст Бойтена та Бреслау, де проживав і навчався у 1927-1929 роках молодий майбутній письменник. Відсутній і Хуст на Закарпатті, де він будував українську державу під назвою «Карпатська Україна» у 1938-1939 роках. Місця у експозиції навіть для маленьких світлин вищеназваних міст немає, але вихід є — виготовили переносні планшети. Їх можна навіть брати до рук відвідувачам музею.

Одна чи дві світлини у експозиції музею з місцевостей, пов'язаних із перебуванням письменника, недостатньо для відвідувача. Вільної експозиційної площі немає, але знову нашли вихід. Створюємо фотофільми «Дермань», «Тиливка», «Кременець», «Бойтен», «Бреслау», «Прага», «Хуст», «Рівне», «У таборах переміщених осіб у Західній Німеччині. 7 таборів», «Торонто». Під час тематичної екскурсії демонструється відповідний фотофільм на екрані телевізора. (Телевізор подарували для музею рівненська родина Василя та Катерини Сичик). Відвідувач переглядає не лише місцевість, де у певний час перебував Улас Самчук, а також будинки, фото друзів та товаришів письменника. За бажанням відвідувачів, фільми можна демонструвати і під час оглядової екскурсії.

Рідкісні видання, оригінали яких у вітринах оглядають відвідувачі, зробили більш доступними. Виготовляємо копії. Це маловідома новела Уласа Самчука «Образ», соціально значимі для сьогодення статті «Нарід чи чернь» та «Так було, так буде!». А копії книжечки Б. Грінченка «Як жив український народ. Коротка історія України» навіть замовляють відвідувачі (Мирослава Правник, Дубровиця).

Поки що технічні можливості у приміщенні музею не дозволяють повноцінно використовувати Q-коди, де добре висвітлювати літературні, політичні, мистецькі портрети сучасників Уласа Самчука. Імен багато і вони маловідомі для пересічних українців. Але це тимчасові незручності, які у майбутньому можна подолати.

Варто відмітити, що навіть під час воєнного стану у країні, кількість відвідувачів та проведених екскурсій у музеї в 2023 році суттєво зросла. Тому важливо у сучасних реаліях використовувати інноваційні технології в різних форматах роботи, щоб залучити до музею ще більше відвідувачів. Бо наш музей перш за все — ідеологічний заклад. На нашу думку, відвідувачі музею після наших екскурсій — вже стовідсотково свідомі українці! А тому важливо музейну роботу весь час удосконалювати, виходити на новий сучасний рівень і успішно розвиватись.

Олеся ЯРМОЛЮК

КОНЦЕПЦІЯ ПОБУДОВИ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ ВІДДІЛУ ПРИРОДИ НА ПРИКЛАДІ ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ ЗАЛИ «РОСЛИНИ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСТІ» КЗ «РІВНЕНСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ» РОР

В умовах сучасної цивілізації велику роль в європейських країнах відіграють музеї, оскільки важливим чинником у соціальному, економічному і політичному розвитку глобалізованого суспільства являється сфера культури. Саме музеї допомагають сформувати правильне розуміння необхідності збереження різних історичних, культурних, наукових і природничих цінностей [5].

Серед найважливіших завдань природничих музеїв або відділів природи є не тільки ознайомлення відвідувачів з найцікавішими експонатами, а й формування екологічного світогляду, підвищення культурного рівня свідомості. Для виконання основних музейних функцій (популяризаційної, пізнавально-інформаційної, навчальної), побудова експозиції відділу природи має дотримуватися певних логічних, хронологічних, географічних критеріїв. Це відіграє важливу роль під час проведення тематичних екскурсій, які найкраще реалізують наукову і культурно-освітню діяльність музею.

Для реалізації освітньо-виховної функції природничих музеїв працівниками відділу природи Рівненського обласного краєзнавчого музею (далі РОКМ) розроблена нова концепція перебудови музейної експозиції «Рослинний світ Рівненської об-

ласті», яка орієнтована на формування екологічних та етичних засад щодо навколишнього природного середовища.

Особливістю рослинного покриву Рівненської області є присутність у його флористичному складі не тільки центральноевропейських, західноевропейських, східноевропейських видів, а й червонокнижних, рідкісних регіональних і таких, що знаходяться на межі зникнення. В межах області зустрічаються також багато реліктових рослин, що становлять велику наукову цінність, оскільки являються носіями інформації про розвиток органічного світу минулих геологічних епох.

При розробці тематико-експозиційного плану були враховані основні методологічні принципи музейної експозиції: історико-хронологічний, комплексно-тематичний, проблемний, а також принципи науковості, предметності, вибіркової, локальності [3, с. 116]. Для повного розкриття змісту запланованої експозиції одночасно використовували такі медоти побудови експозиції як тематичний, систематичний та ансамблевий.

На Рис. 1 представлено план-схему розміщення вітрин, що розташовані у верхньому та середньому експозиційному поясі. Кожна вітрина — це окремий тематичний комплекс, який представлений переважно гербарними зразками та об'ємним гербарієм з фондів РОКМ.

Вітрина 1–2. Реліктові рослини Рівненської області. В льодовиковий період флора нашої області характеризувалася тундровими і тайговими видами, які під час потепління розселилися на болотах і в лісах, де зберігся особливий північний мікроклімат [1, с.56]. Серед таких рослин слід відзначити різні види верб, оскільки це один із рослинних символів нашої країни. Рідкісною північною рослиною є журавлина дрібнопліда, яка відома поза межами нашого краю за свої цілющі властивості. На особливу увагу заслуговують плауни і хвощі, які являються нащадками древніх спорових рослин, що населяли Землю ще в кам'яно-вугільний період палеозойської ери. Одними з найбільш поширених рослин по всій земній кулі є осоки, серед яких є також багато реліктових видів.

Вітрина 3. Ґрунтовий покрив Рівненської області. Вітрина дає змогу ознайомитися з будовою профілю ґрунтів різних типів, які характеризують природну зональність і особливості земельного фонду Рівненської області.

Вітрина 4. Регіонально рідкісні види. Види рослин, які не занесені до Червоної книги, але є рід-

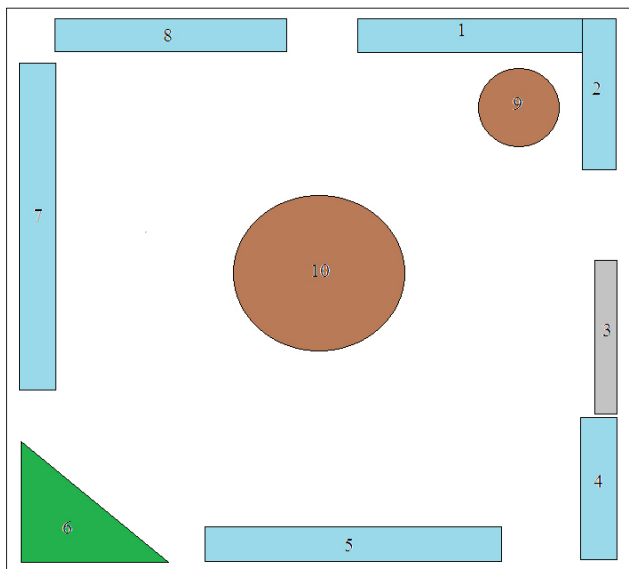


Рис. 1. План-схема розміщення експозиційних комплексів: 1-2. Реліктові рослини; 3. Ґрунтовий покрив Рівненської області; 4. Регіонально рідкісні рослини; 5. Рослини Червоної книги України; 6. Діорама «Вишнева гора»; 7. Ліси Рівненщини; 8. Природно-заповідний фонд; 9-10. Зрізи стовбурів дубів



Рис. 2. Діорама «Вишнева гора»

кісними або такими, що перебувають під загрозою зникнення на території нашого краю.

Вітрина 5. Рослини Червоної Книги України. Центральне розташування даної вітрини мусить акцентувати найбільшу увагу на тих видах рослин, що мають природоохоронний статус. У вітрині, крім гербарних зразків і об'ємного гербарію, розміщується ще й Червона книга України. Рослинний світ.

Яскравим прикладом використання ансамблевого методу побудови музейної експозиції є діорама «Вишнева гора» (цифра 6 на плані), яка знаходиться в залі «Рослинний світ» ще з моменту відкриття нашого музею, але до сьогодні не втратила своєї актуальності та зацікавленості з боку відвідувачів (Рис. 2). Діорама представляє ботанічний заказник загальнодержавного значення і дає змогу познайомити відвідувачів з об'єктами природно-заповідного фонду Рівненської області [4, с. 167].

Вітрина 7. Ліси Рівненщини. За даними Департаменту екології та природних ресурсів Рівненської облдержадміністрації лісистість Рівненської області становить 36,4% всієї території [2, с. 78]. Це високий показник, і така інформація мусить певним чином бути представленою для відвідувачів РОКМ. У вітрині знаходяться макети профілів різних типів лісів, зрізи стовбурів найбільш цікавих порід дерев, таких як, наприклад, береза темна, вільха сіра, а також колекція грибів Рівненщини (муляжі) (Рис. 3).

Вітрина 8. Природно-заповідний фонд Рівненської області. Природно-заповідний фонд (ПЗФ) нашого краю налічує 316 об'єктів державного і місцевого значення. Вітрина вміщує інформацію про структуру



Рис. 3. Вітрина «Ліси Рівненщини»

ПЗФ області, гербарні зразки з охоронних територій, фотоматеріали найбільш цікавих місцевостей. Так, наприклад, відвідувачі можуть отримати інформацію про найстаріший дуб України — Юзефінський, якому близько 1400 р. і обхват стовбура якого становить майже 9 м. Для порівняння, в експозиції представленні зрізи стовбурів дубів віком 160 і 300 років (цифри 9 і 10 на плані). Також в нижньому експозиційному поясі розміщені зрізи найбільш поширених порід дерев Рівненської області.

Важливою частиною експозиційної роботи є виставкова діяльність, яка дає можливість познайомити відвідувачів з музейними колекціями чи окремими музейними предметами, які не можуть тривалий час перебувати за межами фондів, де



Рис. 4. Гербарний зразок з колекції Й.Панека

створені спеціальні умови для їхнього зберігання. Відкриття тематичних виставок допомагає не тільки розширити інформаційний і комунікаційний простір музею, а й збільшити кількість відвідувачів. У фондах РОКМ зберігається колекція гербарних зразків Волинського губернського земства (кін. XIX ст.) та гербарій Й. Панека (поч. XX ст.). Звісно, що експонування на постійній основі гербарію, якому 150 років є досить складним і потребує певних умов (відповідної вологості, температури, освітлення та ін.). Тому, в найближчих планах відділу природи РОКМ — відкриття тимчасової виставки найстаріших гербарних зразків із фондів нашого музею (Рис. 4), а також інших тимчасових експонувань різнобічної тематики.

Сучасна музейна експозиція — це своєрідне самостійне мистецтво, де все частіше спостерігається відходження від тих стандартів і шаблонів, за якими ще не так давно проектувалися експозиційні зали. Незалежний творчий підхід у поєднанні з основними завданнями музею і держави в цілому — основа побудови сучасної експозиції.

Джерела та література:

1. Андрієнко Т.Л., Антонова Г.М., Єршов А.В. Край лісів та імливих боліт: Розповідь про природоохоронні об'єкти Рівненської області. Львів: Камінь, 1988. 86 с.
2. Доповідь про стан навколишнього природного середовища в Рівненській області у 2019 р. Рівне, 2020. 300 с.
3. Климишин О. С. Основи природничої музеології. 2017. 177 с.
4. Природно-заповідний фонд Рівненської області / Під ред. Ю. Грищенка. Рівне: Волинські обереги, 2008. 216 с.
5. Роль музеїв у культурному та соціально-економічному розвитку країни: зарубіжний досвід. Аналітична записка. 26.01.2010. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/rol-muzeiv-u-kulturnomu-ta-socialnoekonomichnomu-rozvitku>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- БІРЬОВА Ольга** (м. Харків) — кандидат історичних наук, доцент кафедри музейно-туристичної діяльності факультету культурології та соціальних комунікацій Харківської державної академії культури
- БЕЙДИК Олександр** (м. Київ) — доктор географічних наук, професор, професор кафедри географії та туризму Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького
- БУЛИГА Олександр** (м. Рівне) — директор КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР
- ВЕЛЬГІЙ Марія** (м. Збараж) — молодший науковий співробітник Національного заповідника «Замки Тернопілля»
- ВІТРЕНКО Валентин** (м. Звягель) — викладач Звягельського ліцею № 1 імені Лесі Українки, голова міськрайонного краєзнавчого осередку НСКУ
- ВОЙТЮК Олексій** (м. Рівне) — завідувач відділу археології та реставрації КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР
- ГЛАВАЦЬКА Людмила** (м. Київ) — старший науковий співробітник відділу «Поділля» Національного музею народної архітектури та побуту України
- ГОРДІЄНКО Тамара** (м. Кам'янка) — науковий співробітник історичного музею Кам'янського державного історико-культурного заповідника
- ДЕМ'ЯНЮК Олександр** (м. Луцьк) — доктор історичних наук, професор, заступник директора з науково-педагогічної діяльності Волинського інституту післядипломної педагогічної освіти
- ДЕНИСЕНКО Ольга** (м. Харків) — завідувачка відділу Харківського художнього музею, мистецтвознавець, членкиня ХО НСХУ
- ДОБРОЧИНСЬКА Валентина** (м. Рівне) — кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України Рівненського державного гуманітарного університету.
- ДОНЕЦЬ Ірина** (м. Київ) — кандидат географічних наук, доцент, доцент кафедри географії та туризму Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького
- ДУБІНЕЦЬ Павло** (с-ще Зарічне) — провідний фахівець з екологічної освіти Нобельського національного природного парку
- ДУМСЬКА Тетяна** (м. Збараж) — заступниця генерального директора НЗ «Замки Тернопілля» з наукової та культурно-просвітницької роботи
- ЖУКОВА Олена** (м. Харків) — кандидатка історичних наук, доцентка, керівниця Центру розвитку музеєзнавства і пам'яткознавства при музейному секторі ННЦ ХФТІ НАНУ, запрошена дослідниця кафедри культурної спадщини Уппсальського університету (Швеція)

- КАЗНАЧЕЄВА Людмила** (м. Рівне) — кандидат історичних наук, доцент кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету
- КОРЧАК Андрій** (м. Броди) — аспірант кафедри археології та спеціальних галузей історичної науки Львівського національного університету імені Івана Франка
- КЕПІН Дмитро** (м. Київ) — кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Відділу ретроспективної бібліографії Державної наукової установи «Книжкова палата України імені Івана Федорова»
- КОПИЛОВА Світлана** (м. Запоріжжя) — кандидат філософських наук, завідувача відділом науково-експозиційної роботи Національного заповідника «Хортиця»
- ЛАГОДИЧ Володимир** (м. Львів) — молодший науковий співробітник відділу фондів КЗ ЛОР «Львівський історичний музей», аспірант 2-го року історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, кафедра історії середніх віків та візантиністики
- ЛЕВЧУК Андрій** (м. Кременець) — директор Кременецького краєзнавчого музею, аспірант Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка
- ЛОМКО Оксана** (м. Батурин) — старший науковий співробітник відділу історії Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця»
- МАЙОРОВ Володимир** (м. Кременець) — старший науковий співробітник Кременецького краєзнавчого музею, здобувач другого вищого рівня освіти (магістерського) Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка
- МАЛЬОВАНА Неллі** (м. Хмельницький) — завідувач відділу природи КЗК «Хмельницький обласний краєзнавчий музей»
- МАРЦІЯШ ДИР Наталія** (м. Збараж) — молодша наукова співробітниця Національного заповідника «Замки Тернопілля»
- МІНЕНКО Тетяна** (м. Рівне) — завідувачка сектору мистецтв КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР
- НАУМОВ Дмитро** (м. Рівне) — завідувач відділу природи КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР
- НІКОЛЬЧЕНКО Юзеф** (м. Київ) — заслужений працівник культури України, доцент, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету (м. Київ)
- НОВОСЕЛЬСЬКИЙ Андрій** (м. Київ) — аспірант Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля (м. Київ)
- ПАНАСЮК Олена** (м. Рівне) — старший науковий співробітник сектору «Літературний музей Уласа Самчука» КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР
- ПІСЦОВА Марія** (м. Полтава) — завідувачка науково-дослідного експозиційного відділу етнографії Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського
- ПРИЩЕПА Богдан** (м. Рівне) — доктор історичних наук, доцент, професор кафедри суспільних дисциплін Національного університету водного господарства та природокористування
- САБАДАШ Юлія** (м. Київ) — доктор культурології, професорка, завідувачка кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету (м. Київ)

- СЕМЕНОВИЧ Олена** (м. Рівне) — завідувачка сектору обліку музейних цінностей КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР
- СКАКАЛЬСЬКА Ірина** (м. Кременець) — доктор історичних наук, професор, завідувачка кафедри історії та методики навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка
- СОШНІКОВ Андрій** (м. Харків) — доктор філософських наук, доцент, доцент кафедри музейно-туристичної діяльності Харківської державної академії культури
- СРІБНА Марія** (м. Київ) — кандидат історичних наук, вчений секретар Національного музею історії України
- ТИМОШЕНКО Яна** (м. Дніпро) — завідувачка науково-експозиційного відділу Дніпропетровського національного історичного музею імені Д. І. Яворницького
- ТРЕМБІЦЬКИЙ Анатолій** (м. Хмельницький) — доктор історичних наук, завідувач Хмельницьким міським відділом Центру дослідження історії Поділля при Кам'янець-Подільському національному університеті ім. Івана Огієнка
- ТЮСКА Валентина** (м. Рівне) — кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету
- ФЕДОРИШИН Микола** (м. Рівне) — культуролог, завідувач сектору «Літературний музей Уласа Самчука» КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР, член НСКУ, заслужений працівник культури України
- ФЕСЕНКО Галина** (м. Харків) — доктор філософських наук, професор кафедри історії і культурології, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова
- ЧЕРГІК Наталія** (м. Запоріжжя) — старший науковий співробітник Національного заповідника «Хортиця», відділ науково-експозиційної роботи
- ЯРЕМЧУК Оксана** (м. Рівне) — заступник директора з наукової роботи КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР
- ЯРМОЛЮК Олеся** (м. Рівне) — старша наукова співробітниця відділу природи КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР

Науково-краєзнавче видання

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
Рівненського обласного краєзнавчого музею

Збірник наукових праць

Випуск XXI

Матеріали наукової конференції
«Музейна експозиція—актуальні виклики сучасності.
Поєднання інноваційних та традиційних форм роботи»

Комп'ютерна верстка та дизайн
Віктор Луц, Ольга Морозова