

Міністерство культури України  
Управління культури Закарпатської ОДА  
Закарпатський музей народної архітектури та побуту

---

Повітова Рада Сату Маре  
Повітовий музей Сату Маре

**ДОСЛІДЖЕННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, ВІДТВОРЕННЯ  
ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

Науковий збірник Закарпатського музею  
народної архітектури та побуту  
*Випуск 2*

---

**CERCETAREA, CONSERVAREA  
ȘI POPULARIZAREA PATRIMONIULUI CULTURAL**

Publicația științifică al Muzeului Arhitecturii  
și Civilizației Populare din Transcarpatia  
*Ediția 2*

---

**RESEARCH, PRESERVATION, RESTORATION  
AND PROMOTION OF CULTURAL HERITAGE**

Scientific herald of Transcarpathian regional museum  
of folk architecture and life  
*Second edition*

Ужгород  
Видавництво Олександри Гаркуші  
2 0 1 5

УДК 069 (06)

ББК ч 77 я 43

Д 70

Науковий збірник публікується в рамках реалізації проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє. HUSKROUA 1101/139”, що запроваджений у ході Програми прикордонного співробітництва Угорщина-Словаччина-Румунія-Україна ENPI – CBC – 2007-2013 ([www.huskroua-cbc-net](http://www.huskroua-cbc-net)). Проект фінансується Європейським Союзом. Закарпатський музей народної архітектури та побуту бере участь у проекті у ролі партнера Повітового музею Сату Маре.

У науковому збірнику вміщено статті та повідомлення учасників науково-практичних семінарів, що відбулись в рамках реалізації проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє”, а також Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 40-річчю Закарпатського музею народної архітектури та побуту, яка відбулась 25-27 червня 2010 р. У публікаціях порушуються питання дослідження, збереження, відтворення та популяризації культурної спадщини, різні аспекти духовної та матеріальної культури.

### **Редакційна колегія:**

*Андял Габрієла Василівна*, директор Закарпатського музею народної архітектури та побуту, заслужений працівник культури України;  
*Лівіу Марта*, генеральний директор Повітового музею Сату Маре, доктор археології;

*Коцан Василь Васильович*, кандидат історичних наук, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту, доцент кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет” (голова редколегії);

*Ірина-Люба Горват*, науковий співробітник, завідувачка відділу мистецтва Повітового музею Сату Маре, доктор історії;

*Полак Сільвія Іванівна*, заступник директора з наукової роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту;

*Зейкан Оксана Василівна*, вчений секретар Закарпатського музею народної архітектури та побуту;

*Приймич Михайло Васильович*, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Закарпатського художнього інституту.

### **Рецензенти:**

*Тиводар Михайло Петрович*, доктор історичних наук, професор кафедри історії стародавнього світу та середніх віків ДВНЗ “Ужгородський національний університет”;  
*Віраг Паула-Каталіна*, науковий співробітник Повітового музею Сату Маре, доктор історії.

### **У разі передруку посилання на науковий збірник обов’язкове.**

*Рекомендовано до друку науково-методичною радою  
Закарпатського музею народної архітектури та побуту  
(протокол № 3 від 04 лютого 2015р.)*

© Андял Г.В., Коцан В.В., упорядкування, 2015

© Закарпатський музей народної архітектури та побуту, 2015

© Видавництво Олександри Гаркуші, 2015

ISBN 978-617-531-126-4

## ПЕРЕДМОВА

Як часто в житті ми чуємо слово “культура”. Цей вагомий термін увібрив у себе всі духовні й матеріальні надбання, створені людиною протягом усієї історії. Самобутня національна культура українського народу є невід’ємною частиною світової культури. Своїм корінням вона сягає в сиву давнину.

Культурна спадщина українського народу у наш час має велике значення, адже саме вона відображає реальне життя людини протягом багатьох століть розвитку суспільства. Світогляд людей, їхні думки, почуття і моральний вигляд, побут і вірування поступово формують систему духовних цінностей, які в подальшому й служать естетичному формуванню особистості.

Світовий досвід та практика сьогодення свідчать, що занепад культури, байдужість до духовного розвитку нації, зневага до культурної спадщини призводять до непоправних утрат у всіх сферах суспільного життя – економічній, політичній, соціальній. Завадити цьому можуть музеї, які займають важливе місце у збереженні та дослідженні культурної спадщини. Вітчизняні музеї є осередками активної науково-дослідницької і просвітницької діяльності. Вони виховують високі почуття патріотизму, відповідальності за долю країни. На просвітницько-науковому рівні мовою експонатів та пам’яток музейні заклади розповідають про історію минулого та сучасні досягнення. Завдяки діяльності музейних працівників ніколи не переривається зв’язок поколінь, наше відчуття причетності до історії.

Серед великої кількості музеїв України вагоме місце посідають етнографічні, в тому числі й Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Колектив музею працює над створенням позитивного іміджу, конкурентоспроможності закладу. Маючи багаж напрацювань минулих років, музей сподівається на хороші перспективи на подальшу інтеграцію в музейну спільноту краю, країни та світу в цілому. Сучасний стан економічного, суспільно-політичного, соціального та культурного розвитку суспільства зумовлює необхідність трансформаційних змін в моделях і технологіях діяльності закладів культури. В контексті цих процесів характерні зрушення спостерігаються і в роботі ужгородського скансену, який все виразніше перетворюється із суто скарбниці мистецької, етнографічної, історичної та культурної спадщини краю на центр науково-дослідної, соціально-культурної, в тому числі освітньо-виховної, діяльності.

Перед вами другий випуск Наукового збірника Закарпатського музею народної архітектури та побуту під назвою “Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини”. Даний збірник публікується в рамках реалізації проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє. HUSKROUA 1101/139”, що запроваджений у ході Програми прикордонного співробітництва Угорщина–Словаччина–Румунія–Україна ENPI – CBC – 2007–2013. Закарпатський музей народної архітектури та побуту бере участь у проекті у ролі партнера Повітового музею Сату Маре (Румунія).

Даний проект для Закарпатського музею народної архітектури та побуту є першим досвідом участі у Міжнародних грантових програмах. Завдяки йому колективу музею вдалось втілити в життя цілу низку важливих завдань. У рамках проекту проводилися реставраційні та хіміко-консерваційні роботи на музейному об’єкті – хаті з с. Середнє Водяне Рахівського району, проведено два наукові семінари на тему “Методи дослідження та збереження культурної спадщини” (30 жовтня 2013 р. – Сату Маре, 27 листопада 2013 р. – Ужгород), два свята традиційного народного ткацтва (“Мистецтво народного ткацтва: від нитки до сорочки” (24 червня 2014 р. – Сату Маре), “Ткани скарби” (27 червня 2014 р. – Ужгород)), створено мультимедійну кімнату та візуальний тур по музею для людей з обмеженими фізичними можливостями, підготовлено до друку каталог традиційних видовбаних та бондарних виробів із фондової колекції Закарпатського музею народної архітектури та побуту, проведено дві фотовиставки. Завершенням проекту стало проведення наукової-практичної конференції та видання наукового збірника.

У збірнику вміщено статті та повідомлення учасників науково-практичних семінарів, що відбулись в рамках реалізації проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє”, а також Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 40-річчю Закарпатського музею народної архітектури та побуту, яка відбулась 25–27 червня 2010 р. У публікаціях порушуються питання дослідження, збереження, відтворення та популяризації культурної спадщини, різні аспекти духовної та матеріальної культури транскордонного регіону.

Сподіваємось, що запропонований вашій увазі другий випуск наукового збірника нашого музею стане в нагоді всім, хто цікавиться традиційною народною культурою, розвитком музейної справи. Матеріали збірника покликані допомогти у справі збереження, відродження та подальшого розвитку культурної спадщини.

**Василь Коцан**

**АНДЯЛ Г.В.**

(Ужгород)

## **ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ**

**УДК 069.02 : 39 (477-87)**

У статті йдеться про шлях становлення, розвитку та сьогодення Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Автор детально характеризує етап створення та перші роки існування музею, згадає людей, що стояли у витоків музею. Окремо подається матеріал про формування музейної експозиції та фондової колекції ужгородського скансену. Чималу увагу автор приділив сьогоденню музею, характеризуючи при цьому науково-дослідну, пошуково-збиральницьку, фондову, культурно-освітню роботу закладу. Результатом багаторічної праці наукових співробітників музею стала участь у чималій кількості цікавих проектів, у тому числі й міжнародних.

**Ключові слова:** скансен, експозиція, фондова колекція, музейний співробітник.

Скансен – це розповсюджена форма етнографічних музеїв, у яких проводиться комплексна реконструкція минулого, історичні артефакти якого є не просто окремими експонатами, а утворюють взаємозв'язаний комплекс. Таким чином, відвідувачі дістають можливість побувати в реконструйованому населеному пункті минулого, отримуючи загальне уявлення про історію, культуру та побут відповідної країни або місцевості.

Основна мета і завдання при створенні та функціонуванні музеїв під відкритим небом полягає у збереженні найцікавіших автентичних пам'яток архітектури; створенні умов для вільного доступу до цих будівель широких верств населення, підвищення їхнього культурного рівня; показі у комплексі національної народної культури та архітектури, предметів побуту, знярядь праці, ужиткового мистецтва; допомозі відродження народних ремесел і проведенню фольклорних свят; вирішенні наукових проблем, пов'язаних з пошуком, збором, вивченням та реставрацією експонатів.

Закарпатський музей народної архітектури та побуту – один із перших музеїв-скансенів в Україні. Звичайно, ні музей, ні етнографічна наука в цілому на Закарпатті не виникли на пустому місці. Так, наприкінці 1934 року в Мукачеві було організовано Етнографічне Товариство Підкарпатської Русі. Його основним завданням була науково-дослідницька робота, зокрема збір матеріалів для створення в Мукачеві етнографічного музею. Більша частина

експонатів даного музею перейшла в спадок Народному музею Закарпатської України в Ужгороді, створеному в 1945 року. У 1946 р. музею надано статус республіканського значення II категорії. На виконання цієї постанови музей у 1947 році переміщено до Ужгородського замку, де відтоді й діє Закарпатський краєзнавчий музей.

Рішенням № 444 Виконавчого комітету Закарпатської обласної Ради депутатів трудящих від 12 жовтня 1965 року при Закарпатському краєзнавчому музеї було створено відділ народного зодчества та етнографії. Метою роботи відділу було відображення минулого закарпатського села, його традицій, матеріальної та духовної культури селян краю. Для реалізації цього завдання згідно з вищезгаданим Рішенням було створено спеціальну комісію, яка мала до 15 листопада 1965 року представити облвиконкому структуру та проекти пропозицій по створенню відділу народного зодчества та етнографії. До складу комісії були включені чиновники різних рівнів, науковці, архітектори, художники. Для проведення практичної роботи зі збору необхідних матеріалів були створені окремі групи, які направлялись в різні регіони краю для роботи на місцях. Одними із перших досліджувались Рахівський, Міжгірський, Тячівський, Хустський, Свалявський, Перечинський райони. Для зручності та допомоги в роботі залучались голови райвиконкомів, керівники підприємств, голови колгоспів [9; 10].

Щодо вибору місця розташування відділу народного зодчества та етнографії були різні міркування. Так, у 60-х роках ХХ ст. науковцями краю пропонувалось звести музей за містом, в районі Горянської ротонди, де наявна чимала територія і відповідний ландшафт. Але музей почали будувати на Замковій горі. Для відвідувачів музей було відкрито 27 червня 1970 року. Таким був законодавчий шлях створення музею. Сам же процес створення в Ужгороді музею народної архітектури та побуту був надзвичайно важким.

У перші роки існування музею велось вдосконалення постійно діючої експозиції під відкритим небом, масове накопичення фондової колекції музею, її класифікація та систематизація. Важливою ділянкою роботи музеїв є побудова експозиції. Процес формування експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту розпочався з 1965 року. Фахівці різних рівнів та науковці музею розпланували встановлення експонатів за географічним принципом. Виняток становить лише Шелестівська церква. Як експонат, перевезений з Мукачівського району, вона мала б бути розміщена в низині, біля Мукачівської хати. Але з іншого боку, як головний, домінуючий об'єкт "старого села", що планувалось як дійсне закарпатське село, церква повинна бути на підвищенні, близько від центру села.

Однією з перших, у 1967 році, до музею була перевезена так звана “довга хижка” з с. Гусний Великоберезнянського району. 1967 року учасники експедицій звернули увагу й на такий тип народного будівництва як гуцульські “садиби-гражди”. У селах Стебному і Лазещина Рахівського району вченими виявлено і досліджено кілька хат з граждами. У музеї було зроблено копію колишньої хати з граждою із с. Стебний, побудованої у 40-х роках XIX ст. Ще одним об’єктом, перевезеним і встановленим на території експозиції закарпатського скансену у 1967 році, був водяний млин із с. Колочава Міжгірського району. Значно пізніше, вже у 2002 році, силами працівників, музею у млині було здійснено механізацію його зовнішніх елементів: проведено воду та водопровід і встановлено двигун, що підводив воду на колесо млина і забезпечував його обертання [11, с. 53; 22, с. 22-23; 23, с. 92-93; 24, с. 4].

Багатим на здобутки для музею був 1969 рік. У цьому році до музею було перевезено об’єкти, що репрезентують традиційне народне будівництво долинян Закарпаття. Це хати з сіл Оріховиця Ужгородського, Довге Іршавського, Ракошино Мукачівського, Стеблівка Хустського, Тибава Свалявського та Бедевля Тячівського районів. 1969 року експозиція музею поповнилась й бойківськими хатами з сіл Гукливей Воловецького та Рекіти Міжгірського районів, румунською хатою з с. Середнє Водяне Рахівського району та кузницею з села Дубове Тячівського району. Характерними особливостями бойківських хат були курні печі та комори з окремим входом з галереї. Румунська хата виділялась пишністю та насиченим колоритом в оздобленні екстер’єру та інтер’єру. Кузня характеризує рівень розвитку ковальського ремесла на Закарпатті кінця XIX – початку XX ст.

У 1969 р. проводились і роботи по облаштуванню раніше завезених об’єктів. Біля хати з с. Рекіти Міжгірського району встановлено критий об’єкт, висота якого міняється в залежності від кількості сіна у ньому. На подвір’ї хати з с. Ракошино Мукачівського району встановлено двоповерховий кіш-комору із с. Руське Мукачівського району для зберігання, просушування та лущення кукурудзи. Біля підніжжя горба, на якому встановлена хата із с. Стеблівки Хустського району, розміщено стару пасіку [18, с. 12; 19, с. 12; 25, с. 13; 26, с. 12; 27, с. 12].

На кінець 1969 року майже всі із запланованих архітектурних об’єктів опинились на Замковій горі. У 1969 році музей народної архітектури та побуту став самостійною одиницею. Керували ним Попович І.І. (директор) та Драгун В.І. (заст. директора з наукової роботи). Відкриття ж музею, як уже зазначалось вище, відбулось 27 червня 1970 р.

Після офіційного відкриття музею робота по доповненню та вдосконаленню його експозиції не припинялась. Так, у 1970 р. музей поповнили угорська

хата з с. Вишково Хустського району та валило з с. Пилипець Міжгірського району [14, с. 21]. У 1973–1974 роках в музеї “оселились” ще дві унікальні пам’ятки народного будівництва – хата з селища Ясіня (присілок Кевелів) Рахівського району та Шелестівська церква. У 1977 році музей поповнився корчмою з с. Верхній Бистрий Міжгірського району. У 1982 р. у музеї була перевезена школа з с. Синевирська Поляна Міжгірського району. З малих архітектурних форм культового призначення, що експонуються в музеї, у 1982 р. була перевезена придорожня дерев’яна каплиця ХІХ ст. з с. Новоселиця Міжгірського району, а у 2002 році – дзвіниця з с. Вільховатий Рахівського району. Гармонійним доповненням до експозиції музею виступають господарські споруди (хліви, курятники, голуб’ятник, колодязі), а також гончарна піч та “рупа”.

Робота музейних працівників не обмежується науково-дослідницьким та збиральницьким напрямками. Зібрані під час експедицій експонати потребують не тільки наукового дослідження, а й, що найголовніше, вмілого їх зберігання. Саме тому в усіх етнографічних музеях існують воістину скарбниці народного мистецтва – фондіві колекції. Фондова колекція Закарпатського скансену, так само як і експозиція, формувалась роками, не перестає зростати й сьогодні.

Збиральницька робота охоплювала низинні, передгірські та гірські райони краю. Хто не мав справу з пошуковою роботою, той не може собі уявити, яку радість і душевне задоволення отримує шукач від знайденої старовинної миски, глечика, дерев’яної ложки, колиски, одягу, вишивки та деталей інтер’єру селянських хат. Робота зі збору експонатів показує, як багато важить людський фактор, енергія, наполегливість і воля, коли йдеться про збереження пам’яток історичного минулого краю. Багаторічна, кропітка праця музейних працівників повернула до життя не одну пам’ятку, не один експонат.

Робота по накопиченню фондів музею велась досить плідно протягом усіх років існування музею. За перші півроку існування було зібрано понад 3 тисячі експонатів. Різна кількість цікавих предметів знаходилась працівниками музею у 70–80-х роках (1977 р. – 564 експонати, 1978 р. – 794, 1984 р. – 231 і т.д.) [13, с. 21]. Звичайно, в останні два десятиліття кількість закуплених за рік експонатів менша, але фондова-закупівельна робота не перестає бути одним із головних напрямів діяльності музею. Порівнюючи початок 2000-х років й останні роки, спостерігаємо тенденцію до збільшення фондово-закупівельної спроможності музею. Сподіваємось, що і в майбутньому ця тенденція спостерігатиметься й фондова колекція музею й надалі поповнюватиметься автентичними взірцями традиційної народної культури та сучасного мистецтва нашого краю.



Сформовані протягом багатьох років експозиція та фондова колекція Закарпатського музею народної архітектури та побуту є безцінними джерелами для дослідження культурної спадщини Закарпаття. Науковими співробітниками музею протягом всієї його історії велось постійне удосконалення окремих експозицій під відкритим небом, проводились й проводяться різнопланові заходи, спрямовані на популяризацію традиційної народної культури краю.

1971 р. був, по суті, першим роком в роботі музею по науково-освітньому обслуговуванню відвідувачів. Уже з перших років існування музею його відвідували туристи з України, Чехословаччини, Угорщини, Польщі, Румунії, Болгарії, Югославії, Німецької Демократичної Республіки, Англії, Франції, Італії, США [3, с. 4].

В умовах радянської дійсності та войовничого атеїзму про гіркі сторінки історії України, про охорону етнічної історії, про роль і значення християнської моралі у родинному вихованні дітей, про автентичність традиційних свят і обрядів і відтворення цих тем у музеї, м'яко кажучи, згадувати було небезпечно. І все ж багато тем, які заборонялось досліджувати і популяризувати, музейними співробітниками опрацьовувались. У тематиці навчально-освітніх програм з учнівською та студентською молоддю по етнографії та краєзнавству ці теми були провідними.

Велике бажання зберегти історичну пам'ять про культурну спадщину предків об'єднало відомих людей краю. Окремо хотілось би згадати науковців, завдяки яким йшов процес відбору музейних об'єктів, планувалось їх розташування в експозиції музею, формувались інтер'єри, накопичувалась науково-дослідницька база, вишукувались унікальні речі, які поповнювали фондові зібрання музею. Це, насамперед, П.М. Федака, М.П. Тиводар, С.І. Пеняк, М. Мазюта, П. Сова та інші. Саме вони заклали фундамент, на основі якого працівники музею різних поколінь формували потенціал закладу. Під їх редакцією виходили перші наукові публікації, зокрема путівник по музею.

У 70-80-х рр. науковою роботою колективу керувала людина, віддана справі збереження і відродження національних традицій українського народу, матеріальної і духовної культури Закарпаття – нині доктор історичних наук, Павло Михайлович Федака. Він обстежив сотні пам'яток народної архітектури, зібрав для музею понад 3,5 тисячі етнографічних експонатів, організував перевезення і встановлення в ньому цінних житлових, господарських, виробничо-технічних і культових споруд, був автором інтер'єрів та екстер'єрів 15 пам'яток народного будівництва, встановлених в експозиції музею, ініціатором та організатором створення локальних етнографічних музеїв під відкритим небом, зокрема на первісних місцях пам'яток (водяних млинів, хат, садиб, дерев'яних церков та ін.). У 70–80-х роках ХХ ст. був науковим кон-

сультантом створення експозицій регіону Карпат у Державному музеї народної архітектури та побуту України в Києві та Львівському музеї народної архітектури та побуту. П.М. Федака ґрунтовно дослідив типи і варіанти народного житла Закарпаття, типи двору, внутрішнє планування та інтер'єр, архітектурні та конструктивні особливості будівель, залежність між формами сім'ї і житла, історію виникнення та особливості типів і форм сільських поселень, спільні риси народного будівництва краю з народним будівництвом інших регіонів України та європейських країн.

Важкою та наполегливою, але водночас душевно приємною була робота першого покоління працівників музею: М.І. Пеняк-Найпавер, Г.В. Андял, О. Кішко, М. Данилич, О. Годам та ін. М.І. Пеняк-Найпавер – нині старший науковий співробітник відділу фондів, працює у музеї з перших днів його заснування. Працювала вона на найбільш складній ділянці музейного будівництва – головним хранителем фондів. Ця робота передбачає, насамперед, надійне збереження, наукову класифікацію і систематизацію всіх новоодержаних у музеї пам'яток.

Чималий внесок у розвиток музею внесла старший науковий працівник відділу експозиції Ольга Годам. Ольга Іванівна – учасниця багатьох експедицій та відряджень, завдяки яким музей поповнився цінними експонатами, тим самим збережено тисячі пам'яток матеріальної культури та духовного життя людей нашого краю. Ольга Годам спеціалізувалась в галузі історії іконографії.

Добрим і теплим словом слід згадати Івана Михайловича Барчі та Ярослава Мироновича Байрака, які були керівниками музею понад 20 років. Вони допомагали молодому поколінню працівників поповнювати свої знання, вчили їх розумітися у багатівіковій, культурно-побутовій та духовно-мистецькій спадщині нашого народу. Ярослав Байрак довгі роки був заступником директора музею по науковій роботі. Завдяки його праці музейні колекції збагатились однією з кращих і найбагатших в Україні збіркою старовинної вишивки, творами народного різьбярства та малярства, іконами закарпатської традиційної школи живопису, перевезено в музей одні із найскладніших будівель музейної експозиції – школу та корчму, а також інші пам'ятки народного будівництва. Спеціалізувався Я.М. Байрак в галузі дослідження народних промислів та ремесел, теорії народного мистецтва. Був дописувачем журналів “Народна творчість та етнографія”, “Советская этнография” та місцевої періодику.

Звичайно, що не лише згадані особи брали участь у розбудові музею. Кожен працівник як першого покоління, так і наступних вклав частку своєї праці, терпіння, наполегливості у формуванні того потенціалу, яким на даний

момент володіє музеєм. На сьогодні у структурі музею діють п'ять відділів: експозиційної і науково-дослідної роботи, масової науково-освітньої роботи, відділ фондів, реставраційний та господарський відділи. Відповідно до специфіки роботи відділів розподілена і робота між науковими співробітниками музею. Звичайно, що кожен відділ має свою специфіку роботи. Однак всі вони доповнюють один одного.

В умовах незалежності нашої держави охорона та збереження пам'яток народного мистецтва отримала загальнодержавне визнання. Об'єктивний аналіз стану пам'яток визначав пріоритети щодо культурного будівництва та розвитку музеїв і музейної справи. Здобуття Україною незалежності у 1991 році активізувало на якісно вищому рівні роботу усіх відділів музею. З початком фінансування та зміцненням матеріально-технічної бази музею з'явилися нові можливості та визначилися нові напрями роботи, її нові форми, методика їх проведення. Нарешті прийшов той час, коли можна працювати не оглядаючись, не боячись говорити правду про минуле, відтворювати в експозиції всю красу традиційної спадщини, відкрити фонди і розгорнути виставкову діяльність з широким показом музейних колекцій [10, с. 4-5].

Концепція і стратегія розвитку кожного музею будується на основі експозиційної діяльності, наукового рівня експозиції. Кінець 80-х – 90-ті рр. XX ст. були критичним часом для музеїв України. В Ужгородському скансені, на відміну від інших музеїв, не втрачено жодної пам'ятки народного будівництва. Більше того, результативним наслідком пошуково-збиральницької та науково-дослідної роботи музейних співробітників стала знахідка унікальної пам'ятки сакральної архітектури у селі Вільховатий Рахівського району – шестигранна гуцульська дзвіниця кінця XIX ст. Вона була відреставрована музейними реставраторами, перевезена і встановлена у музеї у 2002 р.

Хотілось би відмітити розширення діапазону збиральницької роботи. За останні роки музеєм було організовано чимало відряджень наукових співробітників у різні райони краю, для дослідження на місцях традиційної культури наших предків. Більша увага була приділена віддаленим від обласного центру районам – це Іршавський, Хустський, Тячівський, Міжгірський, Рахівський, Великоберезнянський. У 2009 р. була організована й проведена у два етапи науково-дослідна експедиція у Рахівський район, в якій взяли участь заступник директора по науковій роботі, наукові співробітники відділу експозиції, а також працівники Петербурзького етнографічного музею. Під час експедиції досліджувались різні ділянки матеріальної та духовної культури краю. У 2010 р. наукові співробітники відділу експозиції (Коцан В.В. та Сологуб-Коцан Т.Я.) провели польове дослідження традиційного народного вбрання та одягової вишивки лемків Великоберезнянщини (села Ужок,

Волосянка, Ставне, Верховина Бистра, Лубня, Загорб, Стужича). Результати досліджень були опубліковані у вигляді наукових статей у фахових виданнях.

У 2005 та 2010 рр. музей відмічав 35- та 40-річчя від дня відкриття. У рамках святкування були проведені науково-практичні конференції з проблем розвитку музейної справи. Як з доповідями, так і з тематичними експозиціями музей бере участь у щорічних міжнародних конференціях, що організовуються в місті Ужгород Центром культур національних меншин Закарпаття, генеральними консульствами Угорської, Словацької та Чеської Республік. З другої половини 2000-х рр. наукові співробітники музею є постійними учасниками багатьох всеукраїнських та міжнародних конференцій, семінарів, круглих столів. Серед них можемо виділити: “Науковий і мистецький світ Федора Потушняка” (до 100-річчя від дня народження видатного українського письменника і вченого – Ужгород, 2010); “Актуальні проблеми дослідження, охорони, збереження та популяризації пам’яток народної культури України” (Київ, 2011); “Румунсько-українські відносини: історія і сучасність” (Сагу Маре, Румунія, 2011); “Феномен українського художнього деревообробництва” (Яворів, 2012); “Україна в етнокультурному вимірі століть” (Київ, 2012); “Словаки на Закарпатській Україні: історія, культура, звичаї та традиції” (Ужгород, 2012), “Музеї просто неба – сучасні інтерпретації традиційної культури та перспективи етнографічних досліджень” (Київ, 2012).

Результати власних наукових зацікавлень у 2014 р. наукові співробітники музею представляли на двох міжнародних конференціях: “Чехи в Україні: збереження та відродження культурної спадщини. На прикладі Закарпатської області” (Ужгород) та “1914–2014. Від війни імперій до діалогу культур (культурна спадщина: трактування, збереження, спільна відповідальність)” (Львів).

Крім участі в конференціях наукові співробітники музею публікують наукові та науково-популярні статті у Науковому віснику УжНУ (Серія. Історія), Народознавчих зошитах (Львів), міжнародних журналах “Русин”, “Дукля”, місцевій періодичній пресі. У 2005 р. було випущено збірник наукових праць “Закарпатському музею народної архітектури та побуту – 35 років”. Пізніше видано кольоровий фотоальбом “Закарпатський музей народної архітектури та побуту”. Важливою подією у науковому житті музею стало видання у 2012 р. монографії завідувача відділу експозиції Коцана В.В. “Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини: XIX – перша половина XX ст.”. На загально-міській акції “Книга на Миколая – 2012” дане видання було визнане кращим у номінації “Презентаційне видання”.

Однією із форм науково-методичної роботи музею в останні роки стала методична та практична допомога сільським етнографічним музеям у фор-

муванні експозиції, веденні облікової документації, паспортизації експонатів. Так, керівництво та наукові співробітники музею надавали консультації при формуванні експозиції (її документального оформлення) музею “Старе село” у с. Колочава Міжгірського району. Зав. відділу експозиції Коцан В.В. брав безпосередню участь у формуванні експозиції, паспортизації експонатів, організації ведення облікової документації приватного регіонального “Музею етнографії сіл пониззя р. Тересні” в селищі Буштино Тячівського району. Працівники відділу експозиції на базі музейного об’єкта – хати із с. Стеблівка Хустського надавали консультації організаторам етнографічного музею при школі №1 у м. Хуст.

Чимала робота проводиться працівниками відділу фондів. За останні роки проведено інвентаризацію усіх фондів приміщень. Ведеться опрацювання фондів колекцій з метою їх систематизації та наукового обґрунтування з чітким веденням обліку місць придбання і побутування експонатів. Висвітлення цього питання дає змогу визначити стан наявних експонатів і продовжити планомірний пошук і придбання нових поповнень фондів. Створюються топографічні каталоги на музейні предмети різних груп. Експонати взято на електронний облік. У зв’язку з реконструкцією адмінбудівлі були вивільнені окремі приміщення, у яких розміщено експонати груп “Дерево” і “Метал”.

Цікавим напрямом діяльності музею є науково-освітня робота, до якої крім працівників відповідного відділу залучаються й інші відділи. Кожного року на базі музею за участю учнів шкіл міста проводяться традиційні масові заходи до Різдва Христового, Стрітіння, Шевченківських днів, Великодня, свята першої борозни, Дня захисту дітей, Дня незалежності України, Дня знань, Святого Миколая. Більшість із цих заходів є своєрідними театралізованими дійствами із використанням народного вбрання, предметів побуту.

Музей підтримує тісні контакти із фольклорними ансамблями етнографічного спрямування з різних районів області. Вони є постійними учасниками масових заходів, фестивалів, святкування Міжнародного дня музеїв. Однією із форм різнопланової співпраці музею та фольклорних ансамблів є відтворення на базі фондової колекції та музейної експозиції традиційної обрядовості краю (свята річного календарного циклу, обряди вінчання, хрестин тощо). Так, на основі вивчення весільної обрядовості, зокрема звичаїв та обрядів, пов’язаних із весільним вбранням, наукові співробітники музею спільно з учасниками фольклорного ансамблю “Лемківчанка” (с. Зарічево Перечинського району) здійснили спробу відтворення давнього весільного обряду.

Однією із форм музейної діяльності є різнопланова виставкова робота, яка спрямовується на висвітлення скарбів фондів зібрань музею. Виставки формуються за тематичним чи етнографічним принципом. У виставкових

залах музею та поза музеєм було організовано чимало як міні-виставок, так і широкомасштабних виставок. Так, у рамках святкування 40-річчя музею з 25 червня до 20 липня 2010 р. у великому виставковому залі музею діяла виставка “Традиційне народне вбрання Закарпаття XIX – першої половини XX ст.”. На виставці були представлені всі локальні одягові комплекси Закарпаття. Вдалим доповненням до виставки були стенди, закомпоновані зірцями одягової вишивки із колекції Марії Грицак, що зберігається у фондах музею.

Дослідження наукових співробітників музею дають змогу через виставкову роботу фрагментарно відтворювати традиції проведення свят річного календарного циклу (Різдва, Стрітєння, Великодня, Покрови тощо). Останніми роками доброю традицією стали щорічні виставки, присвячені одному із найбільших релігійних свят – Великодню. Тематико-експозиційний план виставок щороку доповнюється, удосконалюється [21, с. 12].

У 2011 р. науковими співробітниками музею спільно із громадськими об'єднаннями міста Ужгород (Закарпатське крайове товариство “Провіта” та Закарпатське крайове товариство “Червона калина”), інтернет-виданням “Закарпаття он-лайн” та прес-центром “Закарпаття” була організована акція “Твоя вишиванка”. Її основною метою була спроба популяризації традицій народного мистецтва вишивки Закарпаття, залучення до цього якомога більшої кількості людей, зокрема молоді. У рамках даної акції проходила виставка “Українська вишиванка: традиції та сучасність”. Вона репрезентувала традиційну народну сорочку Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. Чоловічі та жіночі сорочки українців Закарпаття із фондової колекції музею та з приватних колекцій були згруповані згідно з етнографічним районуванням краю [15, с. 1-2].

Чимала кількість цікавих різноманітних заходів була проведена науковими співробітниками музею й у 2014 році. 8 травня 2014 р. у виставковому залі музею відбулась презентація книги “И. Сильвай. Избранные произведения”, упорядником якої є Наталія Гаттас (м. Нью-Йорк, США). У книзі подана стаття завідувача відділу експозиції Коцана В.В. про колекцію робіт І.А. та С.І. Сільваїв у фондовій збірці музею. Саме ця колекція стала основою виставки “Творча спадщина Івана Антоновича та Сіона Івановича Сільваїв (різьба по дереву, живопис, писемні твори)”. Роботи з колекції вражають багатством мотивів декору на різних за призначенням виробках, розмаїттям народно-побутових сюжетів, використанням алегоричних явищ та предметів, філософськи обумовленою символікою.

27 червня 2014 р. у рамках реалізації міжнародного грантового проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє” у музеї було проведено Свято ткацтва “Ткані скарби”. Розпочиналось свято з відкриття ви-

ставки із фондової колекції музею “Ткацьке ремесло на Закарпатті: історія та сьогодення”. На базі виставки відбулась лекція-презентація “Традиції ткацтва на Закарпатті: від обробки сировини до готового виробу”. Відвідувачі музею змогли “зануритися” у важкі будні наших предків, наглядно спостерігати за одним із найдавніших домашніх промислів закарпатців – ткацтвом. Протягом дня на території музею відбувались майстер-класи по ткацтву, які проводили за діючими ткацькими верстатами ткалі з Берегівського району. Також відвідувачі мали змогу навчитися виготовляти ткані прикраси із бісеру. Цьому цікавому заняттю навчали Марія Купар (м. Ужгород) та Ольга Ловга (м. Іршава). Впродовж дня на території “Старого села” діяла ярмарка-продаж виробів закарпатських майстрів, виступали фольклорні колективи, кожен відвідувач зміг покуштувати страви закарпатської кухні.

23 жовтня 2014 р. в Ужгородському скансені розповідали та показували традиційне народне вбрання українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. Чи не вперше в місті молоді люди одягли на себе не дорогий дизайнерський одяг, а безцінний спадок предків – оригінальні, автентичні народні костюми. Усі відвідувачі музею та гості акції мали змогу поринути у різнобарвний світ народного вбрання гуцулів, бойків, лемків і долинян. Сама акція під назвою “Невичерпність традицій” складалась з трьох частин: урочистого відкриття виставки та презентації акції, лекції-презентації та показу народних костюмів. Вагомість акції високо оцінили всі присутні. На їх думку, такі події є новим кроком у розвитку музею та переходом до традиційних європейських практик навчання у музеях. Вони покликані допомогти нинішньому поколінню українців краще пізнати свої корені, автентичність життя й різноманіття побуту наших предків. Звичайно, родзинкою акції став довгоочікуваний показ традиційних народних костюмів Закарпаття. Переповнений зал, впевненість та розкутість молодих людей (моделей) надали акції святковості та невимушеної родинної атмосфери. Акція отримала чималий розголос у ЗМІ та інтернет-ресурсах.

Важливим фактором діяльності музейного закладу в сучасних умовах, які характеризуються посиленням міжнародної інтеграції, втягненням країн, окремих їх регіонів, міст, а то й сіл в європейські і світові економічні та культурні зв'язки, туристичні маршрути, стають міжнародні контакти та співпраця між музеями різних рівнів та форм власності. Як показує практика, міжнародна співпраця Закарпатського музею народної архітектури та побуту останніми роками стає дедалі показовішим фактором розвитку музею, його інтеграції до світових практик музейної діяльності. Нинішні міжнародні зв'язки музею є результатом багаторічної роботи.



У другій половині 70-х рр. ХХ ст. робляться перші спроби міжнародної співпраці у галузі музейної справи. У радянський період ця співпраця в основному базувалась на виставковій діяльності. Однією із перших закордонних виставок, організованих у виставкових залах Закарпатського музею народної архітектури та побуту була фотовиставка угорського інтуриста “Ібус” (1976 р.). На виставці були представлені фотороботи кількох професійних фотографів Угорщини [4, с. 6].

Наприкінці 70-х – на початку 80-х рр. ХХ ст. популярним стало святкування Днів культури окремих народів та етносів. Свою роль в організації та проведенні цих заходів відігравав й ужгородський скансен. З 1979 до 1983 р. на базі музею успішно проходили Дні культури Північної Осетії. В рамках їх проведення у виставковому залі музею були побудовані дві виставки. У 1979 р. діяла виставка “Північна Осетія в братній сім’ї народів ССРСР” [5, с. 2]. Протягом 1980–1983 рр. традиційна народна культура Північної Осетії популяризувалась у рамках виставки “Народне декоративне мистецтво Якутії і Осетії”.

У цей же період на Закарпатті відмічались й Дні культури Східнославацького краю Чехословаччини. У 1979 р. в музеї була побудована виставка “Сучасна скульптура Східнославацького краю ЧССР”. З 1980 р. через обмін виставками зароджуються міжнародні зв’язки між Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту та Музеєм української культури у Свиднику. Згодом співпраця двох музеїв проходила як у культурно-освітній, так і в науково-дослідній сферах музейної справи.

На початку 80-х рр. ХХ ст. зароджуються міжнародні зв’язки Закарпатського музею народної архітектури та побуту з музейними установами Саболч-Сагмарської області (Угорщина) та повіту Сату Маре (Румунія). Основною формою співпраці був обмін виставками, які демонстрували характерні особливості традиційної народної культури транскордонного регіону.

На зламі 80–90-х рр. ХХ ст. інтенсивність міжнародної співпраці Закарпатського музею народної архітектури та побуту знижується практично до мінімуму. І лише з середини 90-х років. міжнародні зв’язки відновлюються. Нові можливості перед музеями відкрили політичні зміни, які відбулись в Україні та за кордоном. Було значно спрощено процедуру взаємних контактів, деполітизовано їх тематику, надано музеям можливість вільного вибору партнерів, форм та методів спільної діяльності.

У середині 90-х років зароджується співпраця Закарпатського музею народної архітектури та побуту з генеральними консульствами Угорщини, Словаччини, Польщі, Румунії. Поряд з виставковою роботою, яка і надалі залишається провідною, наукові співробітники музею беруть участь у між-



народних науково-практичних конференціях, семінарах, круглих столах, фестивалях тощо.

Плідною була і залишається співпраця музею з Генеральним консульством Угорської Республіки в м. Ужгород. Так, за його сприяння у квітні 1994 р. у м. Кішварда (Угорщина) була проведена виставка “Традиційне ручне перебірне ткацтво Берегівського району”. На виставці були представлені роботи К. Антоник, І. Дерцені, О. Баков. З 16 до 31 серпня 1996 р. в м. Ужгород успішно проходила пересувна тематична виставка “1100 років у Європі”. У 1997 р. чималий розголос отримала пересувна нумізматична виставка “Монети років визвольної війни під проводом Ференца Ракоці II”.

За сприяння генерального консульства Словацької Республіки у 1996 р. в музеї була організована та проведена виставка творів художньої вишивки “Росяне намисто України” Христини Герзанич з м. Кошіце.

З другої половини 90-х років з персональними комплексними виставками на Закарпаття приїжджають митці Вірменії, Азербайджану, Литви, Німеччини, США. Так, у 1996 р. з успіхом пройшли виставки: творів народного майстра живопису Вірменської Республіки Мальвіни Балог, “Кустарні художні вироби американських індіанців”, вишитих ікон Дмитра Блажейовського.

На початку 2000-х рр. на Закарпатті створюються громадські організації, професійні товариства угорців, словаків, румунів краю. Одним із провідних напрямів їх роботи стала популяризація народного мистецтва прикордонних регіонів. Донині проводяться щорічні виставки творів живопису та декоративно-прикладного мистецтва Товариства угорських митців ім. Імре Ревеса.

З 2006 р. музей став постійним учасником міжнародного круглого столу “Розвиток гуманітарного співробітництва в українсько-словацькому прикордонному регіоні: реалії, проблеми, перспективи”.

Значимую подією у культурному житті Ужгорода у 2008 р. став “Шостий Міжнародний МітОст-Фестиваль культури та мовного обміну”. У проведеному на базі Закарпатського музею народної архітектури та побуту триденному фестивалі взяло участь понад 250 учасників з 20 країн Східної, Центральної та Південно-Східної Європи. Для гостей фестивалю була представлена широка культурна програма з виставками, літературними вечорами, лекціями, концертами, театральними дійствами з України, Німеччини, Чехії, Польщі, Румунії, Угорщини, Росії, Білорусі [1, с. 6].

У 2010 р. Закарпатський музей народної архітектури та побуту став співорганізатором кількох міжнародних фотовиставок. Серед них виділяємо виставку фотографій Магдалени Шаблатурової “Закарпаття очима словацької вчительки” та виставку фотографій і мікрофотографій Діоніса Дугаса та Ладіслава Цупера. 15 липня 2010 р. в рамках міжнародного суспільно-значимо-

го проекту “Естафета позитивних змін” у музеї було організовано Міжнародну пересувну фотовиставку “Ми всі одна велика сім’я” [2, с. 6].

З 2009 р. наукові співробітники музею друкують статті про традиційний народний одяг та одягову вишивку, народне будівництво у наукових періодичних виданнях Словаччини, Румунії, Молдови. Важливою та престижною для закладу була участь музейних працівників у роботі Перших міжнародних наукових читань “Історія українського традиційного млинарства”, що відбулись на базі Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького. Для дискусії була запропонована доповідь на тему “Традиційні водяні млини на Закарпатті XIX–XX ст.”. Крім того, наукові співробітники музею за останні роки взяли участь у роботі міжнародних конференцій в Ужгороді, Києві, Сату Маре (Румунія).

У 2013 р. Закарпатський музей народної архітектури та побуту став одним із співорганізаторів регулярних заходів в Україні та Угорщині, що проводились з метою відзначення визначних дат, днів культури України та Угорщини. У рамках щорічних урочистостей з нагоди Днів української культури в Угорщині 23 лютого 2013 р. у м. Атань (Угорщина) було організовано концерт тріо бандуристок Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, відкрито етнографічну виставку Закарпатського музею народної архітектури та побуту та продемонстровано етнографічну колекцію Центру української культури і документації та Посольства України в Угорщині. 23 травня 2013 р. Посольство спільно з Українським самоврядуванням м. Сегед та Почесним консульством України в Сегеді відкрило у приміщенні Центру національностей виставку “Український духовний та матеріальний світ кінця XIX – початку XX століття” з фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Багаторічна міжнародна співпраця музею, зокрема з Повітовим музеєм Сату Маре, втілилась у Міжнародному грантовому проекті “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє. HUSKROUA 1101/139”. Проект реалізується в рамках Міжнародної програми прикордонного співробітництва Угорщина–Словаччина–Румунія–Україна 2007–2013. У рамках проекту проводяться реставраційні та хіміко-консерваційні роботи на музейному об’єкті – хаті з с. Середнє Водяне Рахівського району, проведено два наукові семінари на тему “Методи дослідження та збереження культурної спадщини”, два свята традиційного народного ткацтва (“Мистецтво народного ткацтва: від нитки до сорочки” (Сату Маре), “Ткані скарби” (Ужгород)), створено мультимедійну кімнату та візуальний тур по музею для людей з обмеженими фізичними можливостями, видано каталоги про традиційні видовбані та бондарні вироби, традиційну одягову вишивку, творчу спадщину родини

Сільваїв у фондовій колекції Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

У вересні-жовтні 2014 р. музей став учасником ще одного міжнародного грантового проекту “Карпатський туристичний шлях 2. HUSKROUA 1001/013”. У рамках реалізації проекту в музеї було запроваджено інноваційний підхід до обслуговування відвідувачів. У музеї запрацювала система Info Not-Spot, яка надає можливість кожному відвідувачу за допомогою власних гаджетів підключитися до інтернету (WI-FI) та, зчитавши QR-код, отримати інформацію про музейні об’єкти та народну культуру Закарпаття в цілому. Система була розроблена і втілена в життя “Агентством регіонального розвитку та транскордонного співробітництва Закарпаття”.

Отже, сьогодні колектив музею, крокуючи до свого 45-річчя, працює над створенням позитивного іміджу, конкурентоспроможності закладу. Маючи багаж напрацювань минулих років, музей сподівається на хороші перспективи на подальшу інтеграцію в музейну спільноту краю, країни та світу в цілому. Сучасний стан економічного, суспільно-політичного, соціального та культурного розвитку суспільства зумовлює необхідність трансформаційних змін в моделях і технологіях діяльності всіх закладів культури. У контексті цих процесів характерні зрушення спостерігаються і в роботі музеїв, які все виразніше перетворюються із суто скарбниць мистецької, етнографічної, історичної та культурної спадщини людства на центри соціально-культурної, в тому числі освітньо-виховної, діяльності.

### *Література*

1. Звіт відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 2008 рік / В. Коцан. – Ужгород, 2008. – 10 с.
2. Звіт відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 2010 рік / В. Коцан. – Ужгород, 2010. – 10 с.
3. Звіт про роботу Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 1971 рік / В. Шеба. – Ужгород, 1971. – 10 с.
4. Звіт про роботу Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 1976 рік / І. Барчі. – Ужгород, 1976. – 12 с.
5. Звіт про роботу Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 1979 рік / І. Барчі. – Ужгород, 1979. – 10 с.
6. Коцан В.В. Тематико-експозиційний план до виставки “Перечинські візерунки: жіноче народне вбрання” / В.В. Коцан // Архів відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту.
7. Коцан В.В. Тематико-експозиційний план до виставки “Традиційна народна вишивка та ручне перебірне ткацтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст.” / В.В. Коцан // Архів відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

8. Коцан В.В. Тематико-експозиційний план до виставки “Традиційне народне вбрання Закарпаття XIX – першої половини XX ст.” / В.В. Коцан // Архів відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

9. Рішення № 444 Виконавчого комітету Закарпатської обласної Ради депутатів трудящих від 12 жовтня 1965 року “Про створення при Закарпатському державному краєзнавчому музеї відділу народного здочства та етнографії”.

10. Андял Г.В. Сторінки історії музею / Г.В. Андял // Закарпатському музею народної архітектури та побуту – 35 років: Збірник наукових праць. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2005. – 106 с.

11. Байрак Я.М. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Путівник / Я.М. Байрак, П.М. Федака. – Ужгород: Карпати, 1986. – 128 с.

12. Байрак Я.М. Свято єднання і взаєморозуміння культур народів світу в ім'я миру і прогресу / Я.М. Байрак // Новини Закарпаття. – 1990. – 9 травня. – С. 12.

13. Грицюк Н.А. Історія створення Закарпатського музею народної архітектури та побуту: сьогодення і перспективи розвитку : реферат / Н.А. Грицюк // Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. – Ужгород : ЗМНАП, 2010. – 32 с.

14. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Путівник по музею в Ужгороді / [Упорядн. М.П. Тиводар]. – Ужгород : Карпати, 1972. – 48 с.

15. Коцан В.В. Традиційний народний одяг Закарпаття: традиції та популяризація / В.В. Коцан // Закарпаття он-лайн. – 2011. – 3 березня. – 5 с.

16. Панкулич В.В. Історія музейної справи на Закарпатті / В.В. Панкулич // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія. Історія. – Вип. 22. – Ужгород, 2009. – С. 128-134.

17. Потильчак О.В. Історичний розвиток музейної справи / О.В. Потильчак. – К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2007. – 57 с.

18. Садиба села Довгого: [Музей-скансен] // Ужгород. – 2003. – 8 березня. – С. 12.

19. Садиба с. Стеблівки: [Музей просто неба] // Ужгород. – 2003. – 15 березня. – С. 12.

20. Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України. Становлення та розвиток / Г.А. Скрипник. – К. : Наукова думка, 1989. – 304 с.

21. Сологуб-Коцан Т.Я. Великодній настій у Закарпатському музеї народної архітектури та побуту / Т.Я. Сологуб-Коцан // Ужгород. – 2011. – 23 квітня. – С. 12.

22. Федака П.М. Залежність між формами сім'ї і народного житла в Українських Карпатах (друга половина XIX – початок XX ст.) / П.М. Федака // Народна творчість та етнографія. – 1987. – № 1. – С. 18-24.

23. Федака П.М. Народне житло українців Закарпаття XVIII – XX ст. / П.М. Федака. – Ужгород: Гражда, 2005. – 352 с.

24. Федака П.М. Пам'ять / П.М. Федака // Закарпатська правда. – 1988. – 20 лютого. – С. 4.

25. Хата Бедевлі: музей просто неба [експонат музею архітектури та побуту] // Ужгород. – 2003. – 22 березня. – С. 13.

26. Хата з с. Ракошина: [Музей-скансен] // Ужгород. – 2003. – 1 березня. – С. 12.

27. Хата Тибави: [Музей просто неба] // Ужгород. – 2003. – 29 березня. – С. 12.

## TRECUTUL ȘI PREZENTUL MUZEULUI ARHITECTURII ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE DIN TRANSCARPATIA

*Andea G.V. (Ujgorod)*

### Rezumatul

În articol este vorba de calea creșterii, dezvoltării și prezentul muzeului Arhitecturii și Civilizației Populare din Transcarpatia. Autorul descrie în detalii etapa de creare și primii ani ai muzeului, își amintește oameni, care au stat la bazele muzeului. Separat sunt date materialele despre formarea expozițiilor de muzeu și colecția de fonduri a skansen-lui de la Ujgorod. Atenție deosebită este acordată prezentului muzeului, analizând cercetarea științifică, căutarea și colectarea, fondurile, munca cultural-educatională al instituției. Rezultatul muncii cercetătorilor muzeului a devenit participarea la un număr mare de proiecte interesante, inclusiv și internaționale.

**Cuvinte cheie:** skansen, expunere, colecția de fonduri, colaborator de muzeu.

## THE HISTORY AND THE PRESENT OF TRANSCARPATHIAN MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE

*Angyal G.V. (Uzhhorod)*

### Summary

The article deals with the history and the present days of Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Life. The author describes the stages of the development of the museum and mentions the people who contributed to its foundation. The detailed material about the formation of exhibitions and museum collections is provided. Considerable attention is paid to the present life of the museum which includes scientific research, looking for new artifacts, their classification, cultural and educational aspects as well as the participation of the museum researchers in many international projects.

**Key words:** open air museum, exhibitions, museum collection, museum worker.

ГОРВАТ І.-Л.  
(Сату Маре)

## РОЛЬ ПОВІТОВОГО МУЗЕЮ САТУ МАРЕ У РОЗВИТКУ ТРАНСКОРДОННОГО СПІВРОБІТНИЦТВА

УДК 069.02 : 39 (498)

У даній статті йдеться про роль Повітового музею Сату Маре у вивченні, збереженні та популяризації культурної спадщини транскордонного регіону. Автором піднімається питання важливості традиційної народної культури у вихованні підростаючого покоління. Крім того, наводиться коротка історична довідка про Повітовий музей Сату Маре, описуються його структура, головні цілі та завдання, перераховуються партнери музею. У другій частині статті перераховано декілька реалізованих та запроваджуваних проєктів та їх результати, що спрямовані на популяризацію культурної спадщини.

**Ключові слова:** музей, транскордонне співробітництво, культурна спадщина, проєкт, результати.

Одним із провідних державних культурних закладів Румунії є **Повітовий Музей Сату Маре**, який підпорядковується і фінансується Повітовою Радою Сату Маре.

**Короткий опис історії становлення та розвитку організації:** перші музейні колекції були зібрані ще при реформатському лицейі із заснуванням гуртка Колчей у 1890 році. В 1905 році заснований Міський музей Сату Маре. У 1958 році художник Аурел Поп засновує районний та міський музей, який знаходився в будинку, де тепер Художній музей. У цьому приміщенні він працював до 1984 року, коли перейшов до теперішнього будинку, збудованого у 1936 році. В 1992 році були відкриті основні виставкові відділи (етнографічний, історичний та археологічний), а в 2002 році – модернізована археологічна виставка, яка здобула Національну премію Міністерства культури та культурів. Етнографічна та історична виставки були значно модернізовані у 2007 році.

**Структура організації Повітового музею Сату Маре:**

1) Історичний музей: а) виставки: археологічна, історична, етнографічна, реставраційна лабораторія; загальна бібліотека (70 тис. прим.) та французька бібліотека (20 тис. прим.);

2) Художній музей;

3) Меморіальне ательє “Аурел Поп”;

4) Меморіальна хата Др. Васіле Лукачу (село Апа);

- 5) Меморіальний комплекс Оді Ендре (село Оді Ендре);
- 6) Селянська хата (село Калінешті Оаш);
- 7) Традиційна хата – село Камарзана;
- 8) Угорський музей імені Шіпош Ласло (село Богданд);
- 9) Селянське господарство етнографічної зони Кодру (село Кілія);
- 10) Археологічний заповідник (дакійські печі, село Медіешу Ауріт);
- 11) Етнографічний музей-скансен (село Маріуш);
- 12) Меморіальне ательє “Паул Ердеш”;
- 13) Музей села Турц;
- 14) Традиційна хата – село Чертезе;
- 15) Міський музей Ташнад: історична та етнографічна виставки;
- 16) Хата-музей – м. Ташнад;
- 17) Музей Моців (село Скарішоара Ноуа);
- 18) Музей села Орашу Ноу;
- 19) Міський музей Карей – виставки, організовані в рамках європейського проекту Castellum;
- 20) Меморіальна хата “Алоісіе Тиуту” (село Валя Вінулуй);
- 21) Швабський музей (село Петрешті);
- 22) Археологічний заповідник (бронза X – XI ст., село Лазурі);
- 23) Археологічний заповідник Бобалд (неоліт XVI ст., село Бобалд).

Головними **цілями та завданнями** діяльності музею (довгостроковими та короткостроковими) є:

- систематичне збирання, збереження та реставрація предметів матеріальної культури, в першу чергу в повіті Сату Маре та прилеглих регіонах країни і сусідніх держав;
- виставкова та інформаційна робота з метою пізнання цінностей матеріальних та духовних надбань людської культури;
- встановлення та здійснення співпраці з вищими закладами освіти, музейними установами та науково-дослідними інституціями в галузі дослідження культурної спадщини як наукового та освітнього потенціалу в транскордонному та міжнародному контексті.

Вирішуючи названі проблеми **Повітовий музей Сату Маре тісно співпрацює** з Ужгородським національним університетом, Музеєм села (м. Бухарест), Інститутом археології та історії мистецтва (м. Клуж-Напока), Інститутом франкології Академії наук Румунії, Музеєм історії та мистецтва (м. Залеу), Музеєм мистецтва (м. Тімішоара), Національним музеєм історії Трансільванії (м. Клуж-Напока), Музеєм Церії Крішурілор (м. Орадя), Німецьким демократичним форумом Румунії, Державним архівом Закарпатської області (м. Ужгород), Закарпатським художнім інститутом (м. Ужгород), Закарпат-

ським музеєм народної архітектури та побуту (м. Ужгород), Спілкою румунів Закарпаття “Дачія”, Івано-Франківським краєзнавчим музеєм, Інститутом культури та цивілізації дунайських швабів (м. Тюбінген, Німеччина), Фондацією Центрального музею дунайських швабів в м. Улм (Німеччина), Німецьким інститутом археології в м. Франкфурт-на-Майні, Угорським національним музеєм ім. Шандора Петефі (м. Будапешт), Музеєм літератури (м. Будапешт), Музеєм ім. Йоша Андраша (м. Ніредьгаза, Угорщина), Дирекцією музеїв області Саболч-Сатмар-Берег (Угорщина), Національним музеєм Словаччини, Союзом українців Румунії та ін.

**Основними видами діяльності** музею є науково-дослідницька, реставраційна, екскурсійна, фондування та збереження предметів матеріальної культури.

Останніми роками Повітовий Музей Сату Маре значно розширив свої багатокультурні проекти з різними закладами України та Угорщини. Під час роботи над попередніми проектами у галузі історії, археології та етнографії почали виникати перші ідеї європейських проектів. Таким чином, музей розробив та запровадив декілька проектів в рамках Європейської Програми PHARE “CROSS-BORDER – BORDER COOPERATION” та у рамках Європейської Програми прикордонного співробітництва ЄСП Угорщина–Словаччина–Румунія–Україна 2007–2013. Наведемо тільки декілька прикладів проектів. Всього на сьогодні музеєм реалізовано 13 європейських проектів.

1. **“Дослідження та перетворення в корисне міжнародної культурної спадщини”**. Цей проект реалізовувався у період з 1 до 12 січня 2007 року.

Результати проекту: Польові дослідження протягом 246 днів за участю спеціалістів Румунії та Угорщини, поповнення наукового архіву Повітового музею фотокопіями, документами, картами сіл, зображеннями пам’яток. Були опубліковані збірники “Середньовічна релігійна архітектура Трансільванії” (236 ст., 500 примірників), каталог-путівник “Релігійна архітектура Сату Маре” (182 ст., 500 примірників), каталог археологічної колекції (222 ст., 500 примірників), організовані наукова конференція “Середньовічна релігійна архітектура Трансільванії”, робочий семінар “Археологічні дослідження в долині Сомеш”, інформаційні семінари для представників місцевої адміністрації, веб-сторінка проекту.

2. **“Міжнародні дослідження та перетворення у корисне спільної культурної спадщини повіту Сату Маре та Закарпатської області”**. Цей проект реалізовувався у період з 1 до 12 січня 2007 року.

Результати проекту: Археологічні дослідження за допомогою детектора металів та бібліографічне дослідження, географічне картографування археологічних сторінок (сайтів) у 23 селах, які знаходяться по обидві сторони кордону, зроблено 37 карток археологічних сайтів, 175 фотографій, 5 карт, було



проведено інвентаризацію та фотокопіювання історичної, етнографічної та архівної спадщини. Досліджено 64 села в Румунії та Закарпатті, зроблено 64 карти сіл, 97 зображень пам'яток, 2816 фотографій, 54 карти господарств, 10 000 фотокопій документів Державного архіву Закарпатської області України. Організовано і проведено міжнародну конференцію та видано збірник під назвою “Румунсько-українські відносини. Історія та сучасність”, видано збірник документів “Мукачівська греко-католицька єпархія. Документи” (100 документів видані вперше, 5 – видані частково), проведено інформаційні семінари про культурну спадщину. Мета – інформування органів місцевої та церковної адміністрацій про цінності спадщини. Видання інформаційних бюлетенів на українській, румунській та угорській мовах – це історичні дані про регіон, пам'ятки, археологічні сайти, традиційну архітектуру. Реалізовано СД-законодавство щодо культурної спадщини. На найголовніших пам'ятках повіту Сагу Маре поставлені мармурові дошки з надписом “Проект фінансований Євросоюзом за сприяння програми ФАРЕ СБС 2004 р.”. За час впровадження проекту збагатилося майно Повітового музею – закуплено 340 музейних експонатів, відкрито 2 шкільні музеї (в селах Бочікау та Турц), створена веб-сторінка на 3-х мовах – румунській, українській та угорській, видано СД на тему “Культурна спадщина Угочі. Пам'ятки, етнографічні цінності та історичні сайти (сторінки) у міжнародному контексті” на 3-х мовах.

**3. “Міжнародна культурна спадщина на користь місцевої ідентичності”.** Цей проект реалізовувався у період з 31 серпня 2007 року до 31 серпня 2008 року.

Результати проекту: Діяльність складалася зі збирання картографічних джерел, проведення археологічних досліджень, топографічних вимірювань, аерофотозйомки (фотографування за допомогою літака), складання електронних баз даних. Результатом цієї діяльності є археологічний довідник музею, польові історико-етнографічні дослідження, розшук нових колекцій, дослідження в архівах, фотокопіювання, видання Каталогу цінностей майна-виставок Музею, видання СД з топографією середньовіччя, проведення наукової конференції з представленням результатів, видання 6-ти культурних путівників для розповсюдження культурної спадщини, організовано літній табір для дітей із малозабезпечених сімей, проведено виставки природних цінностей та їх збереження, поповнення веб-сторінки.

**4. “Культурна спадщина як науковий та освітній потенціал в міжнародному контексті”.** Цей проект реалізовувався у період з 26 жовтня 2007 року до 25 жовтня 2008 року.

Результати проекту: Діяльність виявилася у вивченні археологічної, історичної та етнографічної спадщини, дослідженні в архівах, польових дослі-

дженнях, виданні музейного збірника “Студії та повідомлення” про здобуті результати, проведення Міжнародної наукової конференції, на якій були представлені результати досліджень у галузі історії, археології та етнографії, археологічної діяльності в Сату Маре та Закарпатті. Поряд з цим – відкриття сільського музею в селі Турц, видання навчального СД для учнів, видання брошури “Політ в історію” з аерофотозйомками археологічних пам’яток, проведення інформаційних семінарів, на яких представлено законодавство щодо історичних пам’яток.

**5. “Вивчення, дослідження та збереження прикордонної культурної спадщини”** – період реалізації проекту з 01.04.2011 до 30.09.2012 р.

Заходи, запроваджені Повітовим музеєм Сату Маре (бенефіціар) та факультетом міжнародних відносин Закарпатського державного університету (партнер) на основі архівних та польових досліджень, досягли таких результатів:

1.a. Вивчення фонду “Мукачівська греко-католицька єпархія” в Державному архіві Закарпатської області (м. Берегово, Україна).

1.b. Видання збірника “Історія Мукачівської греко-католицької єпархії. Документи”. Тираж – 1000 примірників.

2. Визначення (ідентифікація) прикордонної історичної та літературної спадщини Закарпатської області.

2.a. Вивчення колекції рукописів бібліотеки Ужгородського національного університету.

2.b. Фотовиставка “Арк в часі” (Слов’янські та румунські рукописи, які зберігаються в бібліотеці Ужгородського національного університету).

2.c. Каталог “Слов’янські та румунські рукописи, які зберігаються в бібліотеці Ужгородського національного університету”. Тираж – 1000 примірників.

3. Визначення прикордонної духовної спадщини – легенди та фольклор.

3.a. Збірник та DVD-диск “Легенди та фольклор – духовна прикордонна спадщина”. Тираж – по 1000 примірників.

4. Визначення (ідентифікація) прикордонної культурної спадщини музеїв України (Закарпатська область) та Румунії (повіти Марамуреш, Сату Маре).

4.a. Каталог “Музеї та прикордонна спадщина” та DVD-каталог. Тираж – по 2000 примірників.

4.b. Фотовиставка та аудіозаписи прикордонної культурної спадщини.

**6. “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє”.** Реалізацію проекту між Повітовим музеєм Сату Маре (Румунія) (бенефіціар) та Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту (м. Ужгород, Україна) (партнер) було розпочато 1 серпня 2013 р. Результати проекту є такими:

- альбом традиційних народних костюмів повіту Сату Маре та Закарпатської області;
- антропологічні фільми на DVD-дисках про збереження традиційної культурної спадщини транскордонного регіону;
- каталог колекції ікон Повітового музею Сату Маре;
- каталог колекції кераміки Повітового музею Сату Маре;
- каталог традиційних видовбаних та бондарних виробів з фондової колекції Закарпатського музею народної архітектури та побуту;
- створення мультимедійної кімнати в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту;
- розробка візуального путівника по Закарпатському музею народної архітектури та побуту для людей з обмеженими фізичними можливостями;
- реставрація румунської традиційної хати в експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту;
- наукова публікація щодо кладовища дакійців у с. Мала Копаня Хустського району Закарпатської області;
- наукове видання археологічної монографії про неолітичні поселення Халмео;
- розробка трьох популяризаційних археологічних публікацій;
- проведення двох науково-практичних семінарів на тему “Методи дослідження та збереження культурної спадщини”;
- проведення двох свят традиційного народного ткацтва;
- дві фотовиставки про традиційні народні костюми та збереженість культурної спадщини в досліджуваному регіоні;
- проведення двох заключних симпозіумів (конференцій);
- закупівля різноманітного обладнання;
- розробка рекламної продукції та веб-сторінки.

За допомогою цих програм створюються можливості для розвитку міжнародного українсько-угорсько-румунського співробітництва між спеціалістами у галузі вивчення культурної спадщини, створюється краще середовище для взаємного обміну знаннями та розвитку контактів, розвивається мобільність в європросторі для студентів та викладачів.

Румунські і українські спеціалісти та студенти мають можливість брати участь у проектах, які допомагають розвивати міжнародні зв'язки, дають можливість студентам знайомитися з цінностями сусідніх країн, писати курсові та дипломні роботи, вивчати спільну історію, зберігати спільну культурну спадщину. За допомогою статей та веб-сторінок інформація про культурну спадщину доступна ще більш широкому колу читачів.

## ROLUL MUZEUL JUDEȚEAN SATU MARE IN DEZVOLTAREA COOPERĂRII TRASFRONTALIERE

*Horvat I.-L. (Satu Mare, România)*

### Rezumat

În acest articol se descrie rolul Muzeului Județean Satu Mare în studiul, conservarea și promovarea patrimoniului cultural al regiunii transfrontaliere. Autorul a abordat importanța culturii populare tradiționale în educarea tinerei generații. În plus, este o scurtă istorie a Muzeului Județean Satu Mare, este descrisă structura lui, principalele scopuri și obiective, sunt enumerați partenerii muzeului. În partea a doua a articolului sunt enumerate câteva proiecte implementate și rezultatele lor, care vizează promovarea patrimoniului cultural.

**Cuvinte cheie:** muzeu, cooperarea transfrontalieră, patrimoniu cultural, rezultatele proiectului.

## THE ROLE OF SATU MARE COUNTY MUSEUM IN CROSS-BORDER COOPERATION

*Horvath I.-L. (Satu Mare, Romania)*

### Summary

The article deals with the role of Satu Mare county museum in the research, preservation and promotion of cultural heritage of the cross-border region. The author highlights the importance of traditional folk culture in the educational process of younger generations. The information about the museum's history, its structure, main goals and partners is provided. The second part of the article deals with the realized as well as on-going projects aimed at the promotion of cultural heritage.

**Keywords:** museum, cross-border cooperation, cultural heritage, project results.

ЛІХТЕЙ І.М.

(Ужгород)

**РОЛЬ ІВАНА КОЛОМІЙЦЯ У СТАНОВЛЕННІ  
ЗАКАРПАТСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ****УДК 069.02 : 908 (477.87) (092)**

У статті розглядається діяльність першого директора Закарпатського краєзнавчого музею в Ужгороді, кандидата історичних наук Івана Гавриловича Коломійця. На момент свого приїзду в Ужгород він устиг попрацювати на партійній і викладацькій роботі, був репресований і мав за плечима фронтові дороги Великої Вітчизняної війни. Відомо, що І.Г. Коломієць був обізнаний з музейною роботою: якийсь період працював спочатку заступником, а відтак і директором Дніпропетровського історичного музею. І хоча І.Г. Коломієць очолював Закарпатський краєзнавчий музей усього лише рік (грудень 1945 – листопад 1946), він відіграв важливу роль у його становленні. В діяльності І.Г. Коломійця на посаді директора цього закладу усе ще залишається чимало нез'ясованих моментів, які потребують детального вивчення.

**Ключові слова:** музей, експонат, музейна колекція, фонди, Мукачівський музей ім. Т. Легоцького, Закарпатський краєзнавчий музей.

Іван Гаврилович Коломієць (1903–1962) – досить суперечлива постать не лише в історичній науці Закарпаття, але і в музейній справі краю. Якщо про Івана Коломійця як історика маємо низку публікацій [9, с. 59–64; 10, с. 116–119; 12, с. 96–103; 13, с. 142–144; 14, с. 92–103; 16, с. 93–94; 18, с. 212; 19, с. 9–10; 22, с. 257–259], то його музейницька діяльність досі не знайшла належного висвітлення в краєзнавчій літературі. Як відомо, І.Г. Коломієць прибув на Закарпаття десь наприкінці 1945 р. На цей час він устиг попрацювати на партійній і викладацькій роботі, був репресований і мав за плечима фронтові дороги Великої Вітчизняної війни.

Як стверджують окремі дослідники, Іван Гаврилович Коломієць народився 29 червня 1903 р. [9, с. 59]. Ця дата, ймовірно, наведена за старим стилем, бо в особовому листку з обліку кадрів та в автобіографії вченого (обидва документи датуються 27 липня 1947 р. і зберігаються в архіві Ужгородського національного університету) вказано, що він з'явився на світ у м. Нікольськ-Уссурійський в липні 1903 р. Щоправда, в дипломі про вищу освіту читаємо, що Іван Гаврилович Коломієць народився “1 дня липня місяця 1903 року” [11, арк. 4, 8, 10]. Це дає підстави дослідникам вказувати на різні дати його народження – 1 липня, 1 або 29 червня 1903 р. [13, с. 142; 22, с. 257]. Щодо місця народження, то офіційна назва вказаного Іваном Коломійцем міста

змінювалася кілька разів. З 1898 до 1926 р. воно офіційно називалося Нікольськ (втім, паралельно часто вживалася і назва Нікольськ-Уссурійський), з 1926 до 1935 р. – Нікольськ-Уссурійський, з 1935 до 1957 р. – Ворошилов, з 1957 р. й донині – Уссурійськ. Тепер як адміністративно-територіальна одиниця воно входить до складу Приморського краю Російської Федерації. Тому немає нічого дивного, коли одні дослідники пишуть, що І.Г. Коломієць народився в м. Нікольськ [13, с. 142], а інші вказують на Нікольськ-Уссурійський [10, с. 116; 22, с. 257], бо це різні назви одного й того ж міста.

У Південно-Уссурійському окрузі, до якого до революції належало місто Нікольськ-Уссурійський, станом на 1897 р. налічувалося 124830 жителів. Крім інших національностей (росіян – понад 40 тисяч, корейців – 22380, китайців – 21328, поляків – 2442, японців – 1529, євреїв – 1152), тут мешкало чимало українців – 31 413 осіб [24, с. 285]. Отже, за чисельністю українці були тут другою після росіян громадою. Батьки І.Г. Коломійця теж мали українське коріння. Вони, як він зауважував, були селянами-бідняками, переселенцями із села Дмитрівки, що на Чернігівщині. Тому в особовому листку з обліку кадрів у графі “національність” Іван Гаврилович зазначив, що він – українець. З автобіографії довідуємося також, що його батько упродовж 20 років служив на залізничі стрілочником та кондуктором і помер у 1931 р., а мати була домогосподаркою [11, арк. 4, 8]. Втім, деякі дослідники стверджують, що батьки І. Коломійця займалися торгівлею і родина жила в достатку. Тому нібито з приходом на початку 20-х років ХХ ст. на Далекий Схід більшовиків “майно купця Коломійця-старшого, звичайно ж, було експропрійовано, а сам він змушений був емігрувати у сусідній Китай” [9, с. 59].

Як випливає з автобіографії, свій трудовий шлях Іван Гаврилович розпочав у юнацькому віці після закінчення в 1920 р. Нікольськ-Уссурійського 4-класного училища. Упродовж 1920–1923 рр. він трудився наймитом у с. Ново-Нікольськ і кочегаром у млині м. Нікольськ. Відтак І. Коломієць перебрався в Україну й у 1923–1925 рр. працював кочегаром мартенівської печі Київського машинобудівного заводу “Більшовик”. З серпня 1925 до листопада 1929 р. він служив у лавах Червоної Армії, де пройшов шлях від червоноармійця до політрука роти і був звільнений у запас через хворобу. У грудні 1926 р., тобто під час перебування на військовій службі, став членом ВКП(б) [11, арк. 7, 8].

Все це офіційна версія перших років трудової біографії Івана Коломійця, написаної ним самим. Постає, однак, запитання, що спонукало І. Коломійця у 1923 р. покинути Далекий Схід і переїхати в Україну: прагнення повернутися на батьківщину своїх батьків чи щось інше. На такі роздуми наштовхує також згадка тодішнього студента-історика В. Лемака про “купця Коломійця-старшого”. Залишити цю інформацію поза увагою також не можна, адже,

як відомо, на початку 90-х років XX ст. В. Лемак разом з товаришем їздив у Томськ, де тоді мешкала 73-річна Поліна Іванівна Коломієць, вдова Івана Гавриловича у його другому шлюбі, яка під час зустрічі, можливо, й розповіла правдиву історію про батька свого чоловіка, яку той довгий час був змушений приховувати. Адже якби І.Г. Коломієць в умовах сталінського тоталітарного режиму, постійного цькування й пошуку ворогів народу вказав на свою приналежність до родини купця, то це, зрозуміло, могло б йому неабияк зашкодити. Якщо взяти все це до уваги, то напрашується думка, а чи була не для того І. Коломієць і перебирається в Україну, аби замести сліди, пов'язані з родинним походженням, і розпочати все з чистого аркуша. Поки що це питання залишається відкритим.

У 1928 р., тобто ще під час служби у війську, Іван Гаврилович одружується із Фрідною Львівною Левітан. У цьому шлюбі в подружньої пари з'явилося двоє дітей [9, с. 59].

Після демобілізації І.Г. Коломієць знаходився на профспілковій і партійній роботі: протягом листопада 1929 – жовтня 1930 р. працював завідувачем кадрами Дніпропетровської облпрофради, відтак півроку обіймав посаду заступника голови Ближедівського райвиконкому Харківської області, а з травня до вересня 1931 р. був інструктором Дніпропетровського міськкому КП(б)У. У вересні 1931 р. І.Г. Коломієць, закінчивши підготовчі курси, став студентом Дніпропетровського інституту інженерів транспорту. Однак невдовзі перевівся на історичний факультет Дніпропетровського державного університету (тепер Дніпропетровський національний університет ім. Олеса Гончара), який закінчив у червні 1935 р., отримавши кваліфікацію викладача історії. Упродовж 1933–1935 рр., паралельно з навчанням в університеті, він викладав історію на робітфаці Дніпропетровського будівельного інституту [11, арк. 4, 8, 10].

Слід дещо прояснити питання переведення І.Г. Коломієця в Дніпропетровський державний університет. В офіційних документах він пише, що відразу, тобто у вересні 1931 р., став студентом Дніпропетровського державного університету. Проте у дипломі, виданому І.Г. Коломієцю [11, арк. 10], відзначено, що в університет його було переведено з Дніпропетровського інституту інженерів транспорту. Як відомо, з утвердженням в Україні радянської влади у 1920 р. університети, згідно із системою наркома освіти Г. Гринька, було реформовано: медичні факультети перетворено на медичні інститути, юридичні – приєднано до інститутів народного господарства, а історико-філологічні й фізико-математичні факультети перетворено на факультети професійної освіти інститутів народної освіти. Отже, університети в радянській Україні (УСРР) взагалі було ліквідовано, а на їхній основі створювалися галузеві навчальні заклади, зокрема інститути народної

освіти. І тільки в 1933 р. в УСРР було відновлено діяльність чотирьох університетів: Харківського, Київського, Одеського, Дніпропетровського. Тому І.Г. Коломієць міг стати студентом Дніпропетровського університету не раніше 1933 р. Отже, ще одна неточність у матеріалах особової справи, заповнених І.Г. Коломіємцем.

Цікаво, що в дипломі І.Г. Коломієця серед предметів, які йому довелося вивчати, крім гуманітарних, є низка природничих дисциплін – математика, фізика, хімія, технологія металів, фізична основа електротехніки, теорія змінного струму, теоретична механіка. Їх він склав на “добре” й “задовільно”. Натомість більшість предметів гуманітарного профілю (політекономію, теорію радянського господарства, українську мову, історію СРСР, німецьку мову, англійську мову, польську мову, всесвітню історію, історію України, історію Комінтерну, історіографію, історію ВКП(б), методику історії, всесвітню літературу, діамат, істмат) І.Г. Коломієць опанував на “відмінно”. На “відмінно” захистив і дипломну роботу на тему: “Аграрно-революційний рух в Японії” [11, арк. 10].

Після закінчення університету І.Г. Коломієць у вересні 1935 р. вступив в аспірантуру при Дніпропетровському державному університеті. Однак, його аспірантські студії тривали трохи більше року. Уже в жовтні 1936 р. йому довелося перервати навчання на другому курсі аспірантури через відсутність викладачів з історичного циклу дисциплін. Під час навчання в аспірантурі він також працював секретарем парткому університету і паралельно викладав всесвітню історію (новий час) у Дніпропетровському педагогічному інституті [11, арк. 4, 8].

Невідомо коли, бо в особовій справі про це нічого не сказано, але, як стверджують дослідники, у 1937 р. І.Г. Коломієць був хибно звинувачений у шпигунській діяльності на користь іноземної розвідки й репресований. Покарання відбував в одному з концтаборів на Уралі, де захворів на сухоти. Лише дивом Іван Гаврилович зумів вижити й у 1939 р. був звільнений завдяки клопотанню друзів [9, с. 60]. Сам же І.Г. Коломієць вказував на те, що протягом жовтня 1936 – вересня 1939 рр. працював заступником та директором Дніпропетровського історичного музею (зауважимо, що з 1902 до 1933 року музей очолював видатний український історик, академік Дмитро Яворницький (1855–1940), ім’я якого було присвоєно музею в 1940 році), а відтак до серпня 1941 р. обіймав посаду старшого викладача кафедри основ марксизму-ленінізму Дніпропетровського гірничого інституту [11, арк. 4, 8].

Пояснення, чому в автобіографії І.Г. Коломієць не вказав про те, що був репресований, знаходимо у відомого вченого-історика Андрія Пушкаша. Слід відзначити, що А.І. Пушкаш закінчив заочне відділення історичного факультету в 1952 р., тобто належав до його першого випуску [17, с.



236], і очевидно, ситуація навколо І.Г. Коломійця була тоді на слуху. Він, зокрема, пише: “Иван Гаврилович Коломиец, оказавшись политическим репрессированным, в годы Второй мировой войны попросился на фронт и был реабилитирован. Кандидат исторических наук – после демобилизации работал в Ужгородском историческом музее. В начале 1946 года был открыт Ужгородский университет, и Коломиец перешёл туда на работу, где преподавал всеобщую историю нового времени. Одновременно в соавторстве в газете “Закарпатская Украина” опубликовал ряд острых полемических статей и нажил себе недругов. Те и подняли вопрос, что он в своей автобиографии не писал о вышеназванных сюжетах. Защищаясь, Коломиец ссылался на реабилитацию, которая давала ему на это право” [19, с. 9].

У лютому 1941 р. на засіданні Вченої ради Московського державного інституту історії, філософії та літератури ім. М.Г. Чернишевського Іван Гаврилович захистив дисертацію на тему “Селянська реформа 1861 р. на Катеринославщині” й отримав науковий ступінь кандидата історичних наук. Крім того, упродовж 1940–1941 рр. в обласній дніпропетровській газеті “Звезда” він опублікував низку статей: “Крестьянское революционное движение на Екатеринославщине в период 1861 – 1863 гг.”, “9 января 1905 г.”, “IV съезд ВКП(б)”, “Первая русская революция” та ін. [11, арк. 8, 9, 11].

Із серпня 1941 р. до листопада 1945 р. І.Г. Коломієць перебував у рядах діючої Червоної Армії. Він брав активну участь у боях на Донбасі, служив інструктором політвідділу дивізії, замполітом шпиталю, комісаром полка, був нагороджений бойовими орденами Червоної Зірки (1943) і Вітчизняної війни II ступеня (1945) та медалями “За оборону Кавказу”, “За оборону і взяття Кенігсберга”, “За перемогу над Німеччиною у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.” [11, арк. 4, 5, 8].

Демобілізувавшись у званні майора, Іван Гаврилович одержав направлення на Закарпаття й у грудні 1945 р. обійняв посаду директора Народного Музею Закарпатської України [11, арк. 4, 9]. Цей музей було створено в Ужгороді постановою Народної Ради Закарпатської України (НРЗУ) від 20 червня 1945 р. І.Г. Коломієць став його першим директором. Ще однією постановою НРЗУ за № 2422 від 23 червня 1945 р. для музею було відведено частину будівлі колишнього жупанату Ужанського комітату (м. Ужгород, вул. Горького, 3, нині – площа Жупанатська). Музей передбачалося розмістити в 17 кімнатах, з яких 10 відводилося під експозицію. Та, очевидно, передана під музей будівля жупанату була в занедбаному стані, позаяк Ужгородський міський народний комітет мав її відремонтувати і перевезти сюди “музейні речі та експонати з колишньої будови Общества ім. А. Духновича в Ужгороді (сучасна Православна набережна, 21)” [23, с. 3].

Як свідчить у своїх спогадах очевидець тих подій, тодішній науковий співробітник музею Володимир Гошовський (прийнятий на роботу в музей 30 січня 1946 р.), це “були зали першого і другого поверху правого крила колишнього “жупанату”... На першому поверсі були розташовані канцелярія, службові приміщення, фонди, бібліотека, на другому – експозиції” [4, с. 71]. Колись тут постійно діяла етнографічна виставка Ужгородського земського музею, організована у 1935–1937 рр. відомим чеським народознавцем Амалією Кожміною (1876–1951).

До речі, В. Гошовський так описує портрет і тогочасний побут Івана Гавриловича: “Коломієць був високою, худорлявою людиною з малою (пропорційно до фігури) головою на довгій шії. Коли говорив, ніколи не дивився у вічі, а кудись у далину над головою співбесідника. Він був по-військовому строгою людиною, безапеляційною, безкомпромісною, я б навіть сказав – жорстокою й нелюдяною. Він увесь час, на протязі цілого року ходив у військовій формі та шинелі (без погонів) і тільки тоді, коли влаштувався в університет як видатний спеціаліст по історії Закарпаття, вперше одягнув костюм. І в той же час, як не дивно, він любив малих дітей. Спочатку мешкав у музеї і провадив аскетичний спосіб життя: був самотнім. Сам собі готував скромну їжу, спав на вузькому залізному ліжку, прикритому шинелею, жінок в його товаристві я не бачив. Згодом приїхала до нього його дружина з хлопчиком, як дві краплини подібним до батька, але вони довго разом не прожили: через деякий час розвелись, Іван Гаврилович одружився зі своєю студенткою і разом з нею переїхав у Томськ...” [4, с. 71].

Звідки Іван Коломієць був родом, де вчився і працював до війни, – ніхто з працівників музею не знав. “Все це було засекречено, – пише В. Гошовський, – як військова таємниця. Української мови він зовсім не знав: не знав жодної мови, крім російської, яка була офіційною мовою для всіх працівників музею. Коли ж довідався, що деякі музейні працівники розмовляють між собою по-українському, він зібрав всіх та прочитав лекцію про небезпеку українського буржуазного націоналізму, про антинауковість історичної концепції Михайла Грушевського та необхідність класового підходу до оцінок фактів історії та культури” [4, с. 71].

Власне, колекції Ужгородського земського музею, а також зібрання музею товариства “Просвіта”, Общества ім. А. Духновича і Ужгородської гімназії на перших порах і склали основу музею. Існування згаданих установ не вписувалося в нову радянську дійсність, тому їх було ліквідовано, а експонати передано Народному музею. З Мукачева до Ужгорода належало також перевезти все надбання музею ім. Тиводара Легоцького. Цей музей мав унікальні експонати, основну частину яких зібрав зачинатель музейної справи нашого краю Тиводар Легоцький (1830–1915). У свій час найбільше

зусиль для створення згаданого музею доклав ідейний сподвижник Т. Легоцького, викладач Мукачівської гімназії Йосип Янкович, який став його незмінним директором. Наприкінці 1945 р. музей ім. Т. Легоцького мав три відділи: археологічний, історичний і краєзнавчий, завідувачами яких були К.І. Стрипський, Е.І. Керекеш та Ю.Й. Янкович [20, с. 12, 18].

У своїх спогадах В. Гошовський, зокрема, пише: “На початку 1946 року був ліквідований історико-археологічний (з 1929 року – державний) музей Теодора Легоцького в Мукачеві. Ліквідував цю цінну колекцію Легоцького (1830–1915) і його послідовників (Янковича та братів Затлукал) уже згадуваний І. Коломієць. Експонати були перевезені до Ужгорода так, що їх паспорти ґрунтовно перемішалися, внаслідок чого всі експонати втратили свою наукову вартість” [4, с. 74].

Слід, однак, зауважити, що доля музею ім. Т. Легоцького була вирішена ще до того, як І. Коломієць приїхав на Закарпаття. Про це, зокрема, свідчать архівні матеріали, оприлюднені відомим краєзнавцем Л. Філіпом. З них випливає, що зібрання музею мали бути перевезені до Мукачева до Ужгорода ще в травні-червні 1945 року [23, с. 3]. На думку іншого дослідника історії створення й діяльності Мукачівського музею ім. Т. Легоцького – Валерія Разгулова, нову владу не влаштував його директор Йосип Янкович. Тому 20 листопада 1945 р. з’явився наказ за підписом керівника відділу позашкільної освіти Зозуляка, згідно з яким Й. Янковича було звільнено з посади директора музею ім. Т. Легоцького. Ключі, а також усе майно цього закладу він мав передати згідно з інвентарним описом А.І. Смужаниці [20, с. 17–18].

Однак Мукачівський історико-археологічний музей на цьому не припинив своєї діяльності. Про це, зокрема, свідчать замітки, опубліковані в 1947 р. у засобах масової інформації за підписом його нового директора І. Жупана. В одній із них під назвою “Експонати давньої старовини (В Мукачівському історико-археологічному музеї)” читаємо, що археологічний відділ цього закладу має багато оригінальних експонатів кам’яного і бронзового віків: бронзові сокири, бронзовий серп з руків’ям, браслети тощо. При цьому наголошується, що Мукачівський історико-археологічний музей поповнюється новими цінними історичними предметами і проводить кропітку роботу над реорганізацією археологічного та історико-краєзнавчого відділів [5, с. 5]. Інша публікація повідомляє, що в Мукачівському музеї відкрилися нові відділи – “Підпільники Закарпаття в боротьбі за звільнення області від іноземних окупантів” та “Закарпатські партизани в дні Вітчизняної війни” [6, с. 5].

Забігаючи наперед, зазначимо, що на цей час І.Г. Коломійця на посаді директора Ужгородського музею вже змінив Петро Сова. Отже, наявні в нашому розпорядженні матеріали не дають підстав звинувачувати

І.Г. Коломійця у справі ліквідації колекції Т. Легоцького. Хоча не виключено, що за директорування І.Г. Коломійця в Ужгород було доправлено лише матеріали, зібрані Т. Легоцьким, а Мукачівський музей продовжував функціонувати без них. У такому разі, єдине, чим можна дорікнути Іванові Коломійцю, так це ненауковою організацією перевезення експонатів. Адже В. Гошовський стверджує, що згодом завідувачу відділу історії та археології Ужгородського музею Костянтинові Берняковичу довелося докласти чималих зусиль, аби на підставі статей Т. Легоцького “відновити паспортизацію об’єктів” [4, с. 74]. В усякому разі справа, пов’язана з ліквідацією колекції Т. Легоцького, ще чекає на дослідників.

Достеменно відомо тільки те, що остаточно Мукачівський музей ім. Т. Легоцького було ліквідовано аж на початку 1950 р. З цього приводу 24 січня 1950 р. Рада Міністрів УРСР навіть прийняла спеціальну постанову № 161, згідно з якою експонати музею ім. Т. Легоцького було передано в новостворений музей в Ужгороді [20, с. 18; 23, с. 3].

У 1946 р. Ужгородський музей придбав цінну археологічну колекцію, яка належала братам Й. та Е. Затлукалам. Щоправда, вона, як згадує В. Гошовський, потрапила у фонди музею “разом з відповідними паспортами” [4, с. 74]. Тут постає запитання, чому ж колекція братів Й. та Е. Затлукалів опинилася в музеї належно впорядкованою, а колекція Т. Легоцького – ні. Це знову ж таки нашттовує на сумніви з приводу немوزهєного підходу І. Коломійця щодо згаданої колекції Т. Легоцького.

У першому кварталі 1946 р. до музею було перевезено також історичні цінності з маєтку родини барона Перені із Севлюша (Виноградова) [23, с. 3]. Втім, В. Гошовський зауважує, що предметів для музею в маєтку Перені виявилось небагато – “кілька художніх меблів з минулого століття, бібліотека на іноземних мовах (*переважно белетристика, але було і кілька антикварних видань*), нотні рукописи XIX століття невідомих авторів, бронзовий орел...” [4, с. 74].

Із Виноградова на роботу в музей за рекомендацією місцевого культосвітнього діяча було прийнято колишнього анархо-комуніста пана Габлика, який на початку 30-х років XX ст., рятуючись від переслідувань чеської жандармерії, емігрував до Італії і жив там якийсь час з того, що займався фотографуванням. Як не дивно, І. Коломієць не побоявся взяти на роботу Габлика, котрий нібито міг прислужитися музею “як професійний фотограф зарубіжного вишколу”. З цього приводу В. Гошовський зауважує, що “у Коломійця було все ж таки людяне серце” [4, с. 74]. Панові Габлику було виділено посаду сторожа музею, а його старшій доньці Анні-Марії, яка мала десь 14 років, – прибиральниці. Однак, як фотограф Габлик так і не проявився і через рік разом з родиною переїхав у м. Жданов (нині Маріуполь) [4, с. 74–75].

Ще однією цікавою постаттю трудового колективу музею на початковому етапі його існування, завдяки якій можемо судити про діяльність І. Коломійця, був майстер-столяр Корн. Про один з епізодів його стосунків з директором музею згадує В. Гошовський: “Корн був справжній маестро своєї справи, закоханий у дерево, як у живу істоту. Коли відбирав дошки для чергової вітрини, кожну дошку ніжно гладив, любовно оглядав з усіх боків і стругав з таким почуттям нібито музикував. Одного разу Коломієць закликав Корна до себе і спитав, чому не готова вітрина, яку він давніше замовив. Корн – як завжди ввічливо – на ужгородському діалекті слов’яно-угорської мови намагався кандидату наук пояснити, що потрібні для вітрини деталі вже готові, склені і тепер сохнуть. Коломієць сердито вигукнув: *“А Вы их гвоздями!”* Корн злякано змовк, перевів дихання і тихо промовив: *“Як? Клиньями у дерево?...”* У цьому запитанні було все: і професійне табу, і любов до природи, і культура праці, і страх перед грядущим хамством” [4, с. 75].

З посадою директора І.Г. Коломієць звикав досить швидко і навіть взявся інформувати громадськість про перші кроки у становленні музею. Так, 26 лютого 1946 р. в “Закарпатській правді” з’явилася його стаття “Створимо музей Закарпаття”, в якій він виклав своє бачення розвитку музею. У музеї передбачалося створити декілька відділів, експозиції яких, на думку директора, повинні відобразити “всі сторони історичного розвитку закарпатського народу з стародавніх часів і до наших днів”.

В археологічному відділі планувалося розмістити пам’ятки матеріальної культури і знаряддя праці первісного людського суспільства з території Закарпаття.

В історичному відділі передбачалося висвітлити такі теми, як “Слов’яни”, що мали спростувати твердження “наклепницької і бурхливої німецької та мадярської історіографії, що нібито слов’яни прийшли на Закарпаття тільки в XIII–XIV вв., після його захоплення мадярами”; “Київська Русь” і “Галицько-Волинське князівство”, в органічному зв’язку з якими мала бути “подана історія Закарпатської Русі, що входила до складу Київської держави (при князі Володимирі в X–XI ст.) і частково до складу Галицько-Волинського князівства (з 1281 р. до 1321 р.)”; “Закарпатська Україна під гнітом угорських пригноблувачів”, яка мала показати “тяжке національне, культурне і духовне пригноблення, якого зазнали закарпатці на протязі віків”. Тут, зокрема, належало висвітлити “такі важливі історичні етапи і події національно-визвольної боротьби, як селянські повстання (повстання в 1514 р., Гуменське повстання 1689 р., повстання Головача в XVIII ст., восьмирічна національно-визвольна війна 1708–1716 рр. і т.п.)”. У цій темі планувалося також простежити “політичні, культурні і духовні зв’язки Закарпаття з Росією і Україною, вплив Ломоносова, Державіна, Пушкіна, Лермонтова, Шевченка, Франка на закар-

патоукраїнських просвітителів”. До того ж, планувалося широко висвітлити “розвиток партизанського руху, роль КПЗУ в організації народних мас на боротьбу за визволення від фашистського рабства”.

У кращих залах музею планувалося розмістити відділ “возз’єднання Закарпатської України з Радянською Україною”. Він мав на меті показати “весь процес боротьби за возз’єднання і життя Закарпатської України під сонцем Сталінської Конституції в сім’ї радянських народів”.

Крім того, в музеї передбачалося створити етнографічний відділ, в якому належало показати “побут, народне мистецтво, фольклор Закарпаття, а також відділ краєзнавства”.

Далі І. Коломієць нарікає, що музей доводиться створювати заново, без належної фондової бази. Адже все зібране у свій час окремими поціновувачами і експонати виставок музеїв, що існували раніше, здебільшого було знищено або розграбовано. Тому музей повинен організувати збір історичних цінностей і сподівається на допомогу громадськості, окремі представники якої вже надали чималу підтримку. У цьому контексті І. Коломієць пише, що завідувач комунального відділу облвиконкому Петро Сова передав цінні археологічні знахідки, Олександр Грабар – колекції місцевої флори і фауни, а Микола Лелекач – деякі історичні документи. Однак це лише початок великої роботи, яка чекає на музей. Тому І. Коломієць закликає здавати в музей історичні цінності, археологічні знахідки, матеріали й документи про історію краю, записи народних пісень і т.д. Велика надія у цій справі покладалася на інтелігенцію – вчителів, студентів. Свою публікацію І. Коломієць підсумовує такими словами: “Є всі умови для створення прекрасного музею Закарпаття, який стане гордістю краю і послужить справі дальшого розвитку і розквіту культури нашого народу, культури національної по формі, соціалістичної по змісту” [7, с. 4].

Для створення і нормального функціонування експозиції Народного музею з республіканського бюджету на 1946 р. було виділено 451 895 крб. Крім того, 31 січня 1946 р. Закарпатський облвиконком прийняв постанову за № 50, згідно з якою “дирекції музею було надано право, в межах затвердженого бюджету, витратити кошти на придбання історичних експонатів, документів, унікальних речей та музейного обладнання” [23, с. 3].

Наприкінці березня 1946 р. газета “Закарпатская Украина” повідомляла, що Закарпатський музей готується до свого відкриття і вже розроблено тематику та експозиційний план усіх виставкових залів. На той час музей уже мав у своєму розпорядженні понад 4 тис. музейних предметів, у т. ч. – 400 археологічних (колекції кам’яних і бронзових виробів, а також давньої кераміки), 200 краєзнавчих (зразки мінералів, руд, вугілля і колекція фауни – білий фазан, хижі птахи тощо), 700 етнографічних, 500 історичних (старовинні до-

кументи, картини, фотографії, рукописні книги, стародруки, колекції монет) і понад дві з половиною тисячі зразків народної творчості. Крім того, в музеї було підбрано матеріали про Велику Вітчизняну війну та про партизанський рух на Закарпатті [1, с. 4].

Музейні фонди постійно поповнювалися. Так, упродовж другого кварталу 1946 р. музеєм було придбано і зібрано понад 800 цінних предметів, у т.ч. більш як 150 археологічних пам'яток краю доби заліза, унікальні зразки меблів XVII ст., особисті речі місцевих партизанів, зразки флори і фауни, а також близько тисячі примірників літератури з історії і краєзнавства [23, с. 3].

Одночасно велася робота з підготовки виставки “Природні багатства Закарпатської області”, яка мала презентувати вугільну, лісову, соляну і харчову промисловість, а також численні корисні копалини з надр Закарпаття [2, с. 3].

Влітку 1946 р. в житті музею сталися зміни. Постановою № 1001 Ради Міністрів УРСР та ЦК КП(б)У від 1 червня 1946 р. “Про зміну мережі музеїв системи Комітету у справах культурно-освітніх установ при Раді Міністрів УРСР” Народний музей Закарпатської області було реорганізовано в історико-краєзнавчий музей II категорії. Ця ж постанова зобов'язувала Закарпатський облвиконком (голова Туряниця І.І.) надати Ужгородському історико-краєзнавчому музею будівлю Ужгородського замку, “виконавши місцевими засобами потрібний ремонт будови та приміщень майбутнього тут музею”. Невдовзі, 16 червня 1946 р., між відділом народної освіти НРЗУ та трестом “Закарпаткомунжитлобуд” було укладено договір про терміновий ремонт приміщення музею по вул. Горького, 3, тобто будинку колишнього жупанату [23, с. 3]. Згідно зі штатним розписом, на той час у музеї передбачалося мати 17 працівників, у т.ч. – директор, 2 завідувачі відділів, 2 старші наукові співробітники, 2 наукові співробітники, 1 охоронець фондів, 1 бібліотекар, техпрацівники [23, с. 3].

Станом на кінець першого півріччя 1946 р. зібрання музею налічувало 5100 музейних предметів, з яких – 400 археологічних, 800 – краєзнавчих (природничих), 700 – етнографічних, 2700 – народного мистецтва, 500 – історичних пам'яток [23, с. 3].

Як стверджують окремі дослідники, вже влітку 1946 р. в приміщеннях колишнього будинку жупанату було відкрито першу експозицію музею, яка включала відділи історії, природи, етнографії та соціалістичного будівництва [21, с. 8; 23, с. 3]. Відомий український етнограф і музеєзнавець П. Федака відзначає, що для огляду було виставлено колекції Ужгородського земського музею та музею “Просвіти”. Він також з певною іронією коментує створення відділу соціалістичного будівництва, хронологічні рамки якого “починалися з 1917 року, хоча Закарпаття, як і вся Чехословацька республіка, а відтак Угорщина, після жовтневого перевороту в Росії соціалізму не будували, за винят-



ком короткотривалої авантюри угорських комуністів і соціалістів у 1919 році. Цей період відображався в експозиції на основі загальних матеріалів історії Росії та радянської частини України” [21, с. 8].

Цікаво, що жодна тогочасна місцева газета не відгукнулася на створення першої експозиції. Натомість преса повідомляє про відкриття наприкінці червня 1946 р. в залах музею виставки, присвяченої річниці возз’єднання Закарпатської України з Радянською Україною (йдеться про 29 червня 1945 р., коли було підписано договір між СРСР і Чехословаччиною щодо Закарпаття). Ця виставка мала продемонструвати досягнення в господарському і культурному житті Закарпаття з часу возз’єднання його з Україною. Тут було презентовано експонати з усіх промислових підприємств краю. Виставка мала 26 відділів, в яких було предстало зразки продукції Берегівського, Свалявського, Ужгородського та Великобичківського деревообробних заводів, Свалявського, Перечинського й Великобичківського хімічних заводів, а також Фрідешівського, Іршавського та Ужгородського металообробних заводів. Численні діаграми показували значне зростання числа лікарень, амбулаторій, аптек та медпунктів, освітніх установ, клубів, бібліотек тощо. Тут також було продемонстровано різноманітні вишивки з Рахівщини, гуцульські дерев’яні вироби, роботи різьбяр Василя Свида, картини художників Адальберта Ерделі, Йосипа Бокшая, Адальберта Борецького, Федора Манайла, малюнки учнів ужгородської художньої школи і т. ін. [8, с. 2; 15, с. 3].

Постає питання, чи не для цієї виставки потрібно було терміново ремонтувати приміщення колишнього жупанату. Не виключено, що саме цю виставку мав на увазі й В. Гошовський, описуючи діяльність І.Г. Коломійця на посаді директора музею та його роль у створенні першої експозиції. “Згідно з планом Коломійця, – відзначає В. Гошовський, – порожні зали музею почали заповнюватися експонатами соціалістичного будівництва на Закарпатті. Це були: вироби швейних та взуттєвих фабрик, метало- та деревообробних заводів (*центральне місце зайняла кухонна плита ужгородського заводу “Перемога”*) тощо. Коли поступали в музей нові швейні та трикотажні вироби, то старі – по акту списувались і загадково зникали, а нові – зайняли їх місце у вітринах. Історична експозиція складалась в основному з фотографій діячів компартії Закарпаття, фотокопій документів про легальну та підпільну діяльність КПЧ та КПЗУ, з цитат Сталіна та класиків. І всюди діаграми невинного росту виробництва та культури, а над ними – лозунги” [4, с. 72]. Можливо, що про згадану виставку і твердять автори, коли пишуть про створення першої експозиції музею. Та чи була це експозиція в повному розумінні слова, – сказати важко.

Ще одна виставка під назвою “Природні багатства Закарпаття” відкрилася в музеї 18 серпня 1946 р. Вона складалася з 7 розділів і в деяких аспек-



тах була близькою за змістом до попередньої. Так, у першому розділі – “Ліси Закарпаття” відвідувачі побачили зразки порід дерев, знаряддя лісового виробництва, фотографії побуту лісорубів. У наступному розділі “Лісохімічна і деревообробна промисловість” можна було ознайомитися з продукцією, яку випускають заводи і фабрики області. У розділі “Багатство земних надр” було продемонстровано зразки корисних копалин – залізної руди, вугілля, мармуру і т.п. За діаграмами, експонатами і картинами відвідувачі могли також отримати уявлення про рибні багатства, тваринний і рослинний світ, про молоду промисловість Закарпаття [3, с. 4]. Цю виставку було організовано стараннями краєзнавчого відділу музею, який очолював О.О. Грабар. Виставка мала неабиякий успіх і за неповних два місяці її відвідало 2000 осіб, “з якими було проведено 21 екскурсію” [23, с. 3].

Як відзначає Л. Філіп, І.Г. Коломієць ставив перед керівництвом краю питання про “необхідність створення в Ужгороді музейного історичного містечка на базі Ужгородського замку, а на прилеглий до нього території – етнографічного музею, ботанічного саду, а в замку розмістити історичний музей” [23, с. 3].

Поки музесознавці займалися впорядкуванням експозицій, їх директор активно готував статті до крайових періодичних видань. Згідно зі свідченням В. Гошовського, помічником у цій справі І.Г. Коломійцю служив юрист і колишній нотаріус (на той час науковий співробітник музею) М.М. Стрипський, котрий володів щонайменше чотирма іноземними мовами: грецькою, латиною, німецькою та угорською або чеською. “Для монолінгви Коломійця, – продовжує далі В. Гошовський, – що замість мов знав добре історичний матеріалізм, Стрипський був справжнім подарунком Фортуни: останній знаходив потрібну для історії Закарпаття літературу, читав її та перекладав, а перший записував, перероблював і підливав сказане марксистським соусом. Досліджуючи історію цим методом, Коломієць випередив своїх колег-істориків, а буржуазних істориків – викрив і морально знищив...” [4, с. 73].

Уже влітку 1946 р. на сторінках крайової преси з’являються перші публікації Івана Гавриловича на закарпатську тематику. Активізація “дослідницької” діяльності, а також нестача кадрів із науковими ступенями та процеси радянської країни, ймовірно, посприяли І.Г. Коломійцю перейти з 1 вересня 1946 р. на викладацьку роботу в Ужгородський державний університет, тож на цьому його музейницька діяльність на Закарпатті завершилася. Щоправда, директором музею він працював до листопада 1946 року, тобто паралельно з викладанням в університеті [11, арк. 4, 8].

Отже, Іван Гаврилович Коломієць відіграв важливу роль у становленні Закарпатського краєзнавчого музею, однак у його діяльності на посаді директора цього культурно-освітнього закладу залишається ще чимало нез’ясованих моментів, які потребують всебічного вивчення.

*Література*

1. В Закарпатском музее // Закарпатская Украина. – Ужгород, 1946. – № 40. – Среда, 27 марта. – С. 4.
2. Выставка “Природные богатства Закарпатья” // Закарпатская Украина. – Ужгород, 1946. – № 80. – Четверг, 16 мая. – С. 3.
3. Выставка природных богатств Закарпатья // Закарпатская Украина. – Ужгород, 1946. – № 162. – Вторник, 20 августа. – С. 4.
4. Гошовський В. Були колись літа... / В. Гошовський // Тиса. – Ужгород: Поличка “Карпатського краю”, 1992. – № 1–2. – С. 66–84.
5. Жупан І. Експонати древньої старини (В Мукачевському історико-археологічному музеї) / І. Жупан // Закарпатська Україна. – Ужгород, 1947. – № 75 (501). – Воскресень, 30 марта. – С. 5.
6. Жупан І. Нові відділи в Мукачевському музеї / І. Жупан // Закарпатська Україна. – Ужгород, 1947. – № 282 (768). – Среда, 3 декабря. – С. 5.
7. Коломієць І.Г. Створимо музей Закарпаття / І.Г. Коломієць // Закарпатська правда. – Ужгород, 1946. – № 41 (241). – Вівторок, 26 лютого. – С. 4.
8. Кудимов Н. Год достижений (По залам областної виставки) / Н. Кудимов // Закарпатська Україна. – Ужгород, 1946. – № 119. – Воскресень, 30 июня. – С. 2.
9. Лемак В. Іван Коломієць / В. Лемак // Педагоги-науковці / Упоряд. і передм. В.В. Туряниці. – Ужгород, 1997. – Частина І. – С. 59–64.
10. Ліхтей І. 100-річчя з дня народження Івана Гавриловича Коломієця, історика (1903 – 1962) / І. Ліхтей // Календар краєзнавчих пам’ятних дат на 2003 рік: Рекомендований бібліографічний посібник. – Ужгород: Вид-во В. Падяка, 2002. – С. 116–119.
11. Личное дело Коломийца Ивана Гавриловича. Начато 1.IX.1947 г. Окончено 8.IX.1948 г. На 21 листах // Архів Ужгородського національного університету.
12. Науменко Ф. Іван Гаврилович Коломієць – історик українського Закарпаття / Ф. Науменко // Жовтень і українська культура. Збірник матеріалів з міжнародного симпозіуму = Október a ukrajínská kultúra: Zborník materiálov z medzinárodného sympózia. – Пряшів, КСУТ, 1968. – С. 96–103.
13. Олашин М.В. Коломієць Іван Гаврилович / М.В. Олашин // Олашин М.В. Історичний факультет Ужгородського національного університету: Біобібліографічний довідник. – Ужгород: Гражда, 2010. – С. 142–144.
14. О.Р. [Рудловчак О.]. Видатний дослідник історії Закарпаття / О.Р. Рудловчак // Дукля. – 1963. – № 1. – С. 92–103.
15. Оцебера П. Виставка наших досягнень / П. Оцебера, Ю. Рошко // Закарпатська правда. – Ужгород, 1946. – № 133 (333). – Субота, 6 липня. – С. 3.
16. Павленко Г.В. Коломієць Іван Гаврилович / Г.В. Павленко. Діячі історії, науки і культури Закарпаття: Малий енциклопедичний словник. – Видання друге, доповнене і перероблене. – Ужгород: ВАТ “Патент”, 1999. – С. 93–94.
17. Петрецький В.В. Випускники заочного відділення історичного факультету / В.В. Петрецький, А.М. Печора, М.Ю. Токар // Під покровительством музи Кліо: Історичному факультету Ужгородського національного університету – 60 років

/ Упоряд.: Олашин М.В., Остапець Ю.О., Токар М.Ю., Фенич В.І. – Ужгород: Поліграфцентр “Ліра”, 2005. – С. 236–268.

18. Поп И. Коломиец Иван Гаврилович // И. Поп. Энциклопедия Подкарпатской Руси. – Ужгород: Изд-во В. Падяка, 2001. – С. 212.

19. Пушкаш А. Цивилизация или варварство: Закарпатье 1918–1945 / Андрей Пушкаш; Институт славяноведения РАН. – М.: Издательство “Европа”, 2006. – 564 с.

20. Разгулов В. Музей Легоцкого / В. Разгулов. – Ужгород, 1997. – 64 с.

21. Федака П. Закарпатський краєзнавчий музей на відтинку своєї півстолітньої історії / П. Федака // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. – Ужгород, 1996. – Вип. II. – С. 5–22.

22. Фенич В.І. “Покровський закарпатської історіографії”. Місце і роль Івана Гавриловича Коломійця у вивченні історії Закарпаття (1903–1962 рр.) / В.І. Фенич // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Історія. – Ужгород, 2008. – С. 257–259.

23. Філіп Л. З історії Закарпатського краєзнавчого музею / Л.Філіп // Вісті тижня-центр. – Ужгород, 2010. – № 22 (247). – 12 червня. – С. 3–5.

24. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – С.-Петербург: Типография Акц. Общ. Брокгауз-Ефронъ, 1906. – Дополнительный томъ II. Кошбухъ-Прусикъ / Подъ редакціей К.К. Арсеньева и проф. В.Т. Шевякова. – 491 с.

## ROLUL LUI IVAN KOLOMIYETS A ÎN CREAREA MUZEULUI DE ISTORIE DIN TRANSCARPATIA

*Lihteii I.M. (Ujgorod)*

### Rezumat

În articolul se descrie activitatea primului director al Muzeului de istorie din Transcarpatia or. Ujgorod, Ph.D. Ivan Gavrilovic Kolomiets. La momentul sosirii sale la Ujgorod deja a lucrat la predat și a fost dascăl, a fost repreat și a avut în spate drumurile celui de al doilea război mondial . Se știe, că I.G. Kolomiets a cunoscut munca de muzeu: o perioadă a lucrat adjunct, pe urmă ajunge director Muzeului de istorie din Dnipropetrovsk. Deși I.G.Kolomiets a condus muzeul din Transcarpatia doar un an (decembrie 1945 – noiembrie 1946), el a avut un rol esențial în formarea sa. În activitatea lui I.G. Kolomiets în postul de director al acestei instituții, sunt încă multe momente neclare, care necesită studiu detaliat .

**Cuvinte cheie:** muzeu, exponat, colecție de muzeu, fonduri, Muzeul de la Mucacevo în numele lui T.Lehotskyi, muzeu de istorie din Transcarpatia.

## THE ROLE OF IVAN KOLOMIETS IN THE FOUNDATION OF TRANSCARPATHIAN REGIONAL MUSEUM

*Likhтей І.М. (Uzhhorod)*

### Summary

The article depicts the professional work of the first head of the Transcarpathian Regional Museum in Uzhhorod, Ivan Gavrilovic Kolomiets, Ph.D. Before his arrival in Uzhhorod, I. Kolomiets had served in the army during the WWII, worked as a teacher, was a member of the party, and even got arrested. I. G. Kolomiets was known for his professionalism. He started his museum career as a vice – head, later as the head of Dnipropetrovsk History Museum. Although I.G. Kolomiets was the director of Transcarpathian Regional Museum just for one year (December 1945 – November 1946), he greatly contributed to its formation. The professional biography of the first head of the regional museum needs further profound research.

**Keywords:** museum, exhibit, museum collection, foundation, Mukachevo Museum of T. Lehotsky, Transcarpathian Regional Museum.

**МІЩАНИН В.В.**

*(Ужгород)*

## **МУЗЕЙ ЛІСУ І СПЛАВУ**

**УДК 069.02 : 630 (477.87)**

У повідомленні йдеться про один із унікальних зразків традиційних технічних споруд на Закарпатті – греблю на р. Чорна Тиса (Музей лісу і сплаву). Автором наводяться відомості про будівництво греблі, описується процес сплаву лісу по швидкоплинній річці.

**Ключові слова:** гребля, бокораші, транспортування, музей лісу і сплаву.

*Серед тиші дрімучого лісу  
Віковічну зберіг він славу  
Унікальний і неповторний  
Дивовижний Музей лісосплаву...*

Унікальний і неповторний... Саме таким є Музей лісу й сплаву, що знаходиться на території НПП “Синевир”. Вій єдиний в Європі. Зайве говорити про цінність унікального музею. Його значення особливе, він є візиткою природно-заповідної установи, пам’яткою народного зодчества, плідної праці, досвіду і життєвої мудрості народу.

Збудована гребля була ще в XIX ст. Будівництво її було розпочато в 1868 р. за проектом австрійського інженера Клаузе. Документи свідчать, що під час зведення греблі від спалахів епідемії тифу загинуло багато людей, які брали участь у її спорудженні. Будівельники з Італії, Німеччини та Австрії, які померли в цей період в кількості 25 чол., поховані на цвинтарі біля греблі. Щоб не розповсюджувалась хвороба, померлих ховали в вапняному розчині. Всього на будівництві працювало більше сотні людей.

Гребля являє собою складний комплекс будівельних конструкцій, технічних вузлів і механізмів. Підпирають греблю дві основні опори, збудовані, як і сама гребля, за принципом “скрині” – коробки з горизонтально викладених колод, засипаних камінням. Опори виконували подвійну функцію: підпирали греблю і направляли бокори в потрібному напрямку. На будівництво греблі пішло два роки.

Береги річки укріплювали опорами, так званими “ціброванками”. Такі “ціброванки” були споруджені уздовж усієї Чорної Ріки та Теремлі, аж до Колочави – у всіх місцях же ріка робить повороти, розмиває береги. Дане укріплення робилося для того, щоб у цих місцях звузити русло річки, що є необхідним при сплаві.

Гребля призначалася для сплаву лісу, тобто для транспортування заготовленої деревини по річці. Як саме?...

Перед греблею у водозбірнику формувалися бокори. Але перед тим, як бокор буде готовий для спуску, необхідно було провести ряд підготовчих робіт: виготовити “гужовки”, якими скріплювали колоди в плотях, витесати весла.

Двадцять майже однакових стовбурів довжиною 28–30 м скріплювали в одну ланку, у так звану “таблу”. Декілька скріплених між собою “табел” утворювали пліт-бокор. Він, на відміну від дараба (пліт з однієї таблиці), був більш безпечним, бо мав більшу вагу і добре тримався на бурхливих хвилях гірської річки.

У першу “таблу” відбирали, як правило, тонші і довші стовбури, щоб вона була легшою, ніж наступні. Для цього відбирали товстий стовбур, його називали ведучим, і розміщували у центрі. Більш тонкі стовбури прив’язували до нього по обидві сторони. Усі стовбури розміщували “комелями” назад. До першої таблиці міряли три 12-метрові весла, так, що їхня третя частина була занурена у воду.

Посередині таблиці стояла невелика переклада ( “сухар” ). На неї сплавники-бокораші прив’язували особисте спорядження, одяг, торбини з їжею.

Зв’язати бокор з окремих таблиць – справа була відповідальна. Від якості робіт залежала безпека плотарів. Коли відкривалися ворота на загаті, стрімкий потік води ніс туго зв’язану деревину вниз за течією. На греблі були основні і допоміжні ворота, призначені для спуску води з водозбірника і обумовлені необхідністю регулювання води під час сплаву.

Ставник, постійний працівник на греблі, який досконало знав усі правила і технічні умови сплаву, відкривав основні і допоміжні ворота. Він подавав сигнали бокорашам, коли саме треба було бути готовим до відправки в таку небезпечну дорогу.

Воду спускали за півгодини, годину – залежно від того, скільки бокорів буде сплаватися. Перед початком сплаву відкривали допоміжні ворота. Попередній спуск води був обов’язковим, тому що коли спускали воду одночасно з бокорами, вони випереджували потік і тоді сплав був неможливим.

На водозбірнику збиралося одночасно 4-5 бокорів. Водойма, що утворилася внаслідок загати ріки, мала довжину 1 км і ширину 60 м. Один бокор за іншим відправлявся через кожні 10–15 хвилин у залежності від величини. Менший бокор плив швидше, більший – повільніше. Проміжок між бокорами становив 1,5–2 км. Для порівняння, наприклад, відстань до Колочави – 29 км пліт пропливав приблизно за 2,5 години.

Бокори плили по Чорній Ріці до ріки Терєбля. Тут вони сповільнювали швидкість і сплавлилися до нинішнього селища Буштино, де Терєбля впадає в Тису. Кажуть, що свого часу були випадки, що бокори “фінішували” до Чорного моря для кораблебудування.

Це був небезпечний спосіб транспортування заготовленої деревини. Цей важкий і ризикований труд лежав на плечах сильних і мужніх горян. Часто траплялися трагічні випадки. Але оскільки ця праця була високооплачувана, люди, жертвуючи своїм здоров'ям і ризикуючи своїм життям, ішли на цей сплав. Не один і не два два бокораші загинули під час сплаву. Про це свідчать хрести вздовж берегів річки. Саме на тому місці, де загинув бокораш, ставили цю пам'ятку. Перший хрест був за 200 метрів від греблі.

Сплавллявся ліс аж до середини 50-х років ХХ ст. Після 1954 р. греблю не використовували за прямим призначенням. У 1973 р. після детального дослідження вона була відреставрована. Міжгірський лісокомбінат вирішив греблю перетворити у Музей лісу й сплаву, що відкрився у 1976 р. Тут можна було ознайомитися з побутом, звичаями і традиціями горян, побачити чимало цікавих експонатів – знаряддя праці, одяг, взуття, посуд тощо, дізнатися про процес розробки, спуску і сплаву деревини.

Остання реконструкція та будівництво моста проводилось у 1982 р. Та у листопаді 1998 р., через 22 роки з часу заснування, повинь, що пронеслася Чорною Рікою, зруйнувала греблю. Таким чином від Музею лісу і сплаву залишилася лише третина будівлі – наземна частина.

Хоча й була спроба відновити цей об'єкт, були здійснені відновлювальні роботи зруйнованої частини музею та моста, але через брак коштів завершення будівництва було неможливим.

У березні 2001 р. чергова повинь знову зруйнувала те, що вдалося відбудувати.

*Чорна Ріка... Її інакше не назвати*

*Була як вісник горя і бід*

*Через роки дає про себе знати*

*Змиває греблю, топить береги...*

Складається враження, що природа гнівається на людей за їхнє недбайливе ставлення до неї. І все ж, є надія на те, що Музей лісу і сплаву буде відновлено.

Врятовані від повені експонати зберігаються в окремому приміщенні, обладнаному під історико-краєзнавчий мазей в адмінбудинку НПП "Синеvir".

## MUZEUL PĂDURII ȘI TRANSPORTAREA LEMNULUI CU PLUTA

*Mischanin V.V. (Ujgorod)*

### Rezumat

În articol se descrie despre o construcție tehnică tradițională din Transcarpatia – barajul de pe râul Tisa Neagră (Muzeul de pădure și transportare cu pluta). Autorul oferă informații despre construirea de baraje, descrie modul de transportare a lemnului cu pluta pe râul repede .

**Cuvinte cheie:** baraj, bocoarăș, transportul, muzeu pădure și transportarea lemnului cu pluta.

## MUSEUM OF WOOD INDUSTRY

*Mischanyн V.V. (Uzhhorod)*

### Summary

The article deals with one of the unique samples of traditional industrial buildings in Transcarpathia – the wood dam on the river Black Tisa (Museum of Wood Industry). The author provides information about the construction of the dam. The process of wood transporting down the mountainous river is described.

**Keywords:** dam, bokorashi (wood rafters), transporting, museum of wood industry.





*Музей лісу і сплаву на Чорній Ріці. (Фото з архіву автора).*



*Музей лісу і сплаву на Чорній Ріці після повені. (Фото з архіву автора).*

ДАНИЛЕЦЬ Ю.В.

(Ужгород)

## МУЗЕЙ ПРЕП. ОЛЕКСІЯ КАРПАТОРУСЬКОГО В СЕЛІ ІЗА-КАРПУТЛАШ

УДК 069.02 : 271.2 (477.87)

У статті розглядається заснування та діяльність музею преп. Олексія Карпаторуського в с. Іза-Карпутлаш. Автор коротко виклав біографію Олексія (Кабалюка), описав експозицію музею та деякі його експонати.

**Ключові слова:** музей, Олексій Карпаторуський, монастир, експонати, особисті речі, фотографії, фотокопії документів.

Музей преп. Олексія Карпаторуського було створено в 2008 р. Ініціатива виходила від автора цих рядків, якого підтримали благочинний Свято-Миколаївського монастиря ігумен Матфей (Різак) та настоятель архімандрит Андріан (Малета). Після благословення архієпископа Хустського та Виноградівського Марка (Петровцій) керівництво монастиря виділило під музей приміщення домової церкви на честь Воздвиження Хреста Господнього. Цей храм знаходиться на другому поверсі братського корпусу та використовувався для богослужіння на початку 1990-х рр., коли ченці не мали інших культових споруд. У приміщенні було проведено косметичний ремонт, закуплено столи для експозицій.

Ім'я Олексія Карпаторуського добре відоме на Закарпатті та далеко поза його межами. Він народився 1 вересня 1877 р. в с. Ясіня (нині смт Ясіня Рахівського району Закарпатської області) в родині Івана Кабалюка та Ганни Кульчицької<sup>1</sup>. Родина Кабалюків виховувала 9 дітей, а тому після закінчення школи у рідному селі Олександр (світське ім'я) працював у домашньому господарстві. У 1897–1901 рр. проходив військову службу в м. Кошице (Словаччина). Після смерті батька Олександр успадкував значну частку господарства, але його душа тягомила до молитви. У 1903 р. відвідав монастирі в Біксаді, Сучаві та Марія-Повчі. Значний вплив на молоду людину справило знайомство з ігуменом Аркадієм у Біксадському монастирі<sup>2</sup>.

У 1905 р. Олександр Кабалюк познайомився з Олексієм Геровським, який організував поїздку Кабалюка до Києва<sup>3</sup>. Після повернення в рідне село він облаштував у себе вдома невеличку каплицю, де молився по-православному. Олександр Кабалюк поширював православ'я серед своїх земляків, часто використовуючи при цьому монастирські відпусти в монастирях у Марія-Повчі, Бороняві, Імстичеві, Мукачеві. У 1906 р. він зустрічався з митрополитом

Київським Флавіаном (Городецьким) та єпископом Житомирським Антонієм (Храповицьким), а в 1908 р. відвідав Палестину та Афон, де офіційно перейшов у православ'я<sup>4</sup>. У 1908–1910 рр. здобував богословську освіту в Свято-Онуфріївському монастирі на Холмщині. 15 серпня 1910 р. Кабалюк прийняв чернецтво з іменем Олексій.

З 1910 р. як православний священник проводить місіонерську роботу на Закарпатті. Відомо, що у м. Мукачево він охрестив 60 дітей з Великих Лучок. У 1911 р. Олексій (Кабалюк) зустрівся з сербським патріархом Лукіаном (Богдановичем), котрий призначив його помічником до православного священника в Мішкольці грека Гавриїла (Аурела) Мотина. Разом з цим священником вони повинні були обслуговувати православних сіл Великі Лучки та Іза. 10 лютого 1912 р. Олексій (Кабалюк) приїхав до Ізи, де наступного дня проводив богослужіння. Угорські жандарми взяли його під арешт і тримали доти, поки окружний суддя не дозволив Кабалюку релігійну діяльність на три дні<sup>5</sup>. За цей час він освятив молитовний будинок, охрестив близько 200 дітей, повінчав 19 подружніх пар і причастив у загальній сповіді 1300 вірників<sup>6</sup>.

Однак угорська влада почала готувати його арешт. Це змусило о. Олексія у 1912 р. виїхати до Росії, а потім до Північної Америки. У США він проводив пастирську діяльність серед своїх земляків. Наприкінці 1913 р., довідавшись про суд в Мараморош-Сиготі над православними вірниками, він повернувся додому і добровільно з'явився на суд. Суд звинуватив Кабалюка в антидержавній агітації та засудив на 4 роки і 6 місяців в'язниці та 100 крон штрафу<sup>7</sup>. Покарання ієромонах Олексій відбував у в'язницях у Дебрецені та Мараморош-Сиготі.

Після завершення Першої світової війни ієромонах Олексій повернувся на Закарпаття. У м. Хуст він відкрив молитовний дім. Згодом при ньому було започатковано інтернат для православних учнів гімназії. У 1920 р. він разом з іншими ієромонахами заснували чоловічий монастир в селі Іза, де у 1921 р. о. Олексія обрали настоятелем<sup>8</sup>. У 1921 р. він був зведений у сан ігумена, а в 1923 р. – у сан архімандрита. У 1925 р. Кабалюк очолив Духовну Консисторію, що дало йому можливість при відсутності єпископа виконувати його функції. Архімандрит Олексій сприяв відкриттю монастирів у Городилові, Домбоках, Липчі.

26-27 листопада 1944 р. архімандрит Олексій (Кабалюк) брав участь у роботі Першого з'їзду Народних Комітетів, що проходив у Мукачеві. Його було обрано делегатом від м. Хуст. 7 грудня 1944 р. побував у складі православної делегації в Москві з проханням про перехід Мукачівсько-Пряшівської єпархії під юрисдикцію Московського патріархату<sup>9</sup>. Помер 2 грудня 1947 р. у Домбокському монастирі. Звідти його тіло було перевезено до Ізького монастиря, де поховано на братському кладовищі.

Ще за життя архімандрит Олексій шанувався серед вірників та духовенства як святий, а після його смерті цей процес набув ще більшого масштабу. 13 березня 1999 р. з благословення митрополита Київського і всієї України Володимира (Сабодана) відбулося віднайдення мошей о. Олексія. Почався збір матеріалів до канонізації, яка пройшла 21 жовтня 2001 р.<sup>10</sup> Мощі сповідника перебувають у Свято-Миколаївському монастирі в с. Іза-Карпуглаш Хустського району. При монастирі побудовано храм в честь преподобного Олексія, в Ужгороді на стіні кафедрального собору в ім'я св. Кирила та Мефодія встановлено меморіальну дошку.

Експонати музею, що представлені в експозиції, умовно можна розділити на три категорії: особисті речі преп. Олексія, фотографії про життя та діяльність Олексія (Кабалюка), фотокопії документів.

Особисті речі преп. Олексія розміщені в окремому ящику під склом (“раці”). Там зберігаються шкіряний пояс архімандрита, Євангеліє, параманний хрест, підрясник, мантия, чотки. Названі експонати були виявлені в його могилі у 1999 р. Далі там розташовані: дерев'яна палиця (“поплюванець”), якою преп. Олексія били жандарми у в'язниці в Мараморош-Сиготі у 1914 р. та архімандритичий посох, котрим єпископ Дамаскін (Грданічка) нагородив о. Олексія на честь 60-річчя.

У зв'язку з тим, що архімандрит Олексій був довгий час першою особою серед православних Закарпаття, збереглася значна кількість фотографій з його зображенням. Загальна кількість виявлених фото становить 70 одиниць. У музеї представлено 7 персональних фото, що датуються 1908–1945 рр. Серед них є фото, зроблене у 1908 р. в Києві, фото з другого Мараморош-Сиготського процесу та інші.

Більше загальних фотографій, де архімандрит зображений з селянами, релігійними та політичними діячами. Серед них слід відзначити фото, що датується 1912 р. Воно зроблено у м. Вілкес Барре (США), де Олексій (Кабалюк) зустрічався з секретарями Товариства взаємодопомоги. Два фото показують Кабалюка з учасниками відзначення 10-ї річниці ганебного Мараморош-Сиготського процесу в 1924 р. На фото від 1928 р. архімандрит Олексій та єпископ Серафим (Іванович) з вихованцями православного інтернату в Хусті, на фото від 1932 р. він разом з єпископом Дамаскіном (Грданічка) та духовенством й мирянами єпархії під час загальних зборів. У музеї представлені дві фотографії, де о. Олексій знаходиться в оточенні своїх родичів у с. Ясіня. Одне з фото зроблено під час похорону матері Кабалюка, а інше – на весіллі його сестри. Є також кілька фото під час похорону Андрія Палканинця у Хусті та архімандрита Амфілохія в Липчі.

На фото від 1935 р. архімандрит Олексій вітає президента Чехословаччини Едварда Бенеша, на фото від 1941 р. він пожимає руку новопризначеному

адміністратору Михайлу Попову. Важливе фото ми отримали з Москви. На ньому зафіксований візит православної делегації у грудні 1944 р. до столиці СРСР. У той час архімандрит Олексій (Кабалюк), ігумен Феофан (Сабов), Петро Лінтур, секретар єпархії Іоанн Кополович, прот. Дмитро Беляков зустрічаються з майбутнім Московським патріархом Алексієм I (Симанським). Підсумком цієї поїздки стало приєднання закарпатських православних до Руської православної церкви.

Окрему групу фотографій складають світлини, зроблені під час підняття мощей у 1999 р. та під час його канонізації у 2001 р. Знаходяться в музеї також фото заснованих Кабалюком монастирів у селах Іза, Домбоки, Городилово, Липча.

У музейній колекції представлені також копії документів та вирізок з газет, які стосувалися життя та діяльності архімандрита Олексія. Наприклад, вирізка з львівської газети “Діло” повідомляє про перебіг судового процесу у 1914 р. і виступ на ньому о. Олексія. У “Почаївському Листку” від 1914 р. знаходимо біографічний нарис про Кабалюка та його фото. Є в музеї також копія з метричної книги с. Ясіня від 1877 р., де зазначено дату народження майбутнього подвижника. Документ з Державного архіву від 1924 р. показує прохання греко-католицького єпископа Антонія (Папа) про арешт Кабалюка за релігійну діяльність.

Доповнюють музейну експозицію унікальні ікони, що відображають іконопис Закарпаття попередніх століть. Керівництво монастиря продовжує роботу по виявленню матеріалів для музею.

### *Література*

<sup>1</sup>ДАЗО. Церковна книга №39. с. Ясіня Рахівський район Закарпатська область. Смерть 1971-1883. – Арк. 45.

<sup>2</sup>Данилець Ю. Олександр Іванович Кабалюк. 130-річчя від дня народження діяча православного руху на Закарпатті (1877-1947) / Ю. Данилець // Календар краєзнавчих пам’ятних дат на 2007 рік: Рек.бібліогр.посіб./Уклад.:Т.І. Васильєва; Наук.ред. В.І. Падяк; Відп. За вип. Л.З. Григаш; Вип. ред. Л.О. Ільченко. – Ужгород: Вид-во В. Падяка, 2006. – С. 335-337.

<sup>3</sup>Данилець Ю. Життя Преподобного Олексія, карпаторуського сповідника / Ю. Данилець // Живой Родник. – 2008. – №6. – С. 56.

<sup>4</sup>Рассказ архимандрита Алексия от 28 ноября 1945 г. // Василий (Пронин), архимандрит. История православной церкви на Закарпатье. – К.: Филокалия, 2005. – С. 467.

<sup>5</sup>Máramarosi Független Ujság. – 1912. – 18.02. – X. 5.

<sup>6</sup>Православие в Угорской Руси // Русская Правда. – 1912. – 1 марта. – С. 3.

<sup>7</sup>Вирок в Мараморощській розправі // Діло. – 1914. – 3 березня. – С. 6

<sup>8</sup>Пашкович С. Подкарпатська Русь / С. Пашкович // Русский голос. – Львів. – 1925. – 25 марта. – С. 3.

<sup>9</sup>Данилець Ю. Життя Преподобного Олексія, карпаторуського сповідника / Ю. Данилець // Живий Родник. – 2008. – №7. – С. 57.

<sup>10</sup>Житіє преподобного Олексія Карпаторуського, сповідника. – Хуст, 2001. – 32 с.

**MUZEUL SF. ALEXII KARPATORUS  
ÎN s. IZA – KARPUTLASH  
*Danilets Iu.V. (Ujgorod)***

**Rezumat**

În articol se descrie înființarea și funcționarea muzeului sf. Alexii Karpatorus în s. Iza – Karputlash. Autorul a dat date biografice a lui Alexii (Kabalyuk), a descris expoziția muzeului și unele dintre exponatele sale .

**Cuvinte cheie:** muzeu, Alexii Karpatorus, mănăstire, exponate, obiecte personale, fotografii, fotocopii ale documentelor.

**MUSEUM OF REVEREND ALEKSIY KARPATORUSKY  
IN IZA – KARPUTLASH VILLAGE**

*Danylets Y.V. (Uzhhorod)*

**Summary**

The article deals with the foundation as well as the functioning of the Reverend Aleksey Karpatorusky Museum in the village of Iza-Karputlash. The author gives information on the biography of Aleksey (Kabalyuk). The museum and its collection are described.

**Keywords:** museum, Aleksey Karpatorusky, monastery, exhibits, personal items, photographs, photocopies of documents.

**КУЗЬМА В.В.**

*(Ужгород)*

**СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК  
ГРОМАДСЬКИХ МУЗЕЇВ НА ЗАКАРПАТТІ  
(50–80-ті роки ХХ ст.)**

**УДК 069.02 : 39 (477.87)**

У статті розглядається питання становлення та розвитку громадських музеїв на Закарпатті. Автор наводить статистичні дані щодо діючих музеїв, вказуючи при цьому їх профіль. Важливу роль у розвитку громадських музеїв відіграв Закарпатський краєзнавчий музей. В цілому в радянський період на Закарпатті значно поширилась організація музейної справи. Практично в усіх регіонах області створювались десятки нових музеїв. По-кращується і матеріально-технічне становище музейних закладів. До музейної роботи широко залучається учнівська молодь. Але з волі комуністичних ідеологів музейний розвиток перетворювався в чергові кампанії, приурочені до круглих дат з історії КНР та СРСР. Абсолютизація класового антагонізму призвела до втрати в музейних експозиціях певного шарму і самобутності нашого краю.

**Ключові слова:** музей, громадські музеї, меморіальні музеї, музейні кімнати, експозиція.

Громадське музейне будівництво Закарпаття розпочинає свою історію ще у 50-х роках ХХ ст. Перший громадський музей був організований в с. Великий Бичків у 1957 році в приміщенні селищної бібліотеки. Музей мав дві кімнати, де було вміщено близько 400 експонатів, фотографій, цінних документів та інших ілюстрованих матеріалів, які розкривали теми: “Селище В. Бичків в період капіталізму” та “Селище В. Бичків в період радянської влади”.

Навесні 1957 року працівниками Закарпатського краєзнавчого музею було підготовлено і надруковано пам’ятку по збору музейних матеріалів та вивченню історії свого села шкільними краєзнавчими гуртками. Цю пам’ятку було надіслано у всі школи області. В результаті вчителями шкіл, переважно істориками, географами, біологами з допомогою самих учнів в селах Пилипець Міжгірського, Березники і Керецьки Свалявського районів були утворені шкільні музеї [1].

Пізніше такі музеї були відкриті в селі Макарово Мукачівського району та в селі Кушниця Іршавського району. Тут були представлені чучела звірів і птахів, колекції вишивок, народного одягу, нумізматики, філателії.

На 1960 рік в області уже працювало 23 музеї на громадських засадах в тому числі районні: Рахівський, Перечинський, Свалявський, Ужгородський



(с. Дравці), Виноградівський, Берегівський. Звичайно, в роботі цих музеїв було чимало недоліків. Окремі музеї були дуже подібними не лише за своєю структурою, а й підбором експонатів. На жаль, в них недооцінювалось значення показу етнографічного матеріалу, на який так багата є наша область. А етнографічних музейних кімнат на той час взагалі не було. Також в області не було створено жодного літературно-меморіального музею [2].

Мережа музейних закладів, які працювали на громадських засадах, з року в рік розширювалася. Уже у 1973 році в області створюється ряд меморіальних музеїв. Але, насамперед, вони присвячувались Героям Радянського Союзу – О. Борканюку (с. Ясіня Рахівського району), С. Вайді (с. Дулово, що на Тячівщині) та І. Кубинцю – національному герою Чехословаччини (с. Новоселиця Тячівського району).

На Закарпатті також діяли музеї та музейні кімнати, присвячені життю і діяльності В.І. Леніна [3].

На виконання постанови Колегії Міністерства культури Української РСР від 28 грудня 1972 року “Про поліпшення збереження і використання пам’яток культури в комуністичному вихованні трудящих” створюються та розгортають свою роботу музеї на громадських засадах в старих та культових будинках. У 1973 році в області працювало 9 музеїв, експозиція яких розміщувалась в культових будинках (в селах Стеблівка, Данилове, Крайниково, Сокирниця Хустського, Середнє Водяне, Ділове Рахівського, Чинадієво Мукачівського, Великі Ком’яти Виноградівського, Білки Іршавського районів) [4].

На виконання постанови Ради Міністрів УРСР від 06.04.1977 року виконком Закарпатської обласної Ради депутатів трудящих прийняв рішення створити і в м. Ужгород музей історії релігії та атеїзму, експозиція якого розмістилася у колишній православної церкві [5].

Відповідно до звітів, які щорічно подавали до обласного управління культури, в області на початку 70-х років нараховувалося близько 70 музеїв, що працювали на громадських засадах. Так, згідно зі звітами, на Міжгірщині нараховувалося п’ять музейних закладів, а саме: Подобовецька, Синевірська, Річківська, Репинська та Келичинська музейні кімнати.

Насправді перевіркою було з’ясовано, що дані від Міжгірського районного відділу культури про наявність музейних закладів у районі, м’яко кажучи, тільки на папері, бо окремі з них фактично не існували. Так, наприклад, експонати Подобовецького сільського музею в 1971 році було згорнуто і передано в старе приміщення восьмирічної школи, а кімнату, в якій знаходився музей, передано для фельдшерсько-акушерського пункту. Подобовецький випадок – не виняток на Міжгірщині. Майже аналогічне сталося з музейни-



ми кімнатами в селах Річка та Репинне. А музейні кімнати в селах Келечин і Синевір, що були відкриті на підставі рішень Келечинської та Синевірської сільських рад (перший – 15.03.1967 р., другий – 12.04.1968 р.) і навіть зареєстровані обласним управлінням культури, їх експозиції не відповідали найелементарнішим вимогам того, що прийнято називати музейною установою. Тут експонувалися речі домашнього вжитку, яких в першому нараховувалось 39, а в другому – 67 [6].

Подібна ситуація у роботі громадських музеїв була і на Воловеччині. Обласним управлінням культури тут було зареєстровано чотири музейні кімнати: Воловецьку музейну кімнату (1968 р.), Воловецьку картинну галерею (1969 р.), Жденіївську картинну галерею (1969 р.) та Завадську музейну кімнату (1968 р.). На час перевірки громадських музеїв у районі було виявлено, що картинної галереї в с. Жденієво немає. Завадська музейна кімната спочатку була створена у приміщенні старої школи і нараховувала близько 240 експонатів. Потім це приміщення було передано під дитячий садок. Працювала колись музейна кімната у приміщенні Воловецького райкому партії. У зв'язку з тим, що у старому приміщенні РК КПУ розмістили районну клінічну лікарню, музей було перенесено у Воловецьку середню школу. А відповідно до розпорядження Міністерства культури УРСР ті музеї, які розміщені у школах, вважаються шкільними музейними кімнатами і не беруться на облік органами культури. На 1974 рік у Воловецькому районі на 14 сільських і одну селищну Ради фактично працювала одна Воловецька картинна галерея, яка була розміщена в районному Будинку культури [7].

Справді гарною подією стає відкриття у м. Ужгород 9 лютого 1981 року меморіального музею народного художника УРСР Ф.Ф. Манайла та встановлення пам'ятної дошки з барельєфним портретом митця. Музей знаходиться в будинку, де Ф.Ф. Манайло жив і працював понад 30 років. Це двоповерхова будівля з невеликим садом. У передпокої і чотирьох кімнатах другого поверху розміщена експозиція музею. Два великі фотоілюстровані стенди, що розміщені у передпокої, знайомлять з основними темами в творчості Федора Федоровича Манайла [8].

У першій кімнаті зосереджені документальні матеріали, особисті речі, а також художні твори, які характеризують життєвий і творчий шлях художника в дорадянський час [9]. Друга кімната – меморіальна майстерня художника. Все, що оточувало митця у його повсякденному творчому житті, збережено тут до найменших дрібниць – меблі, особисті речі, знаряддя праці, ескізи, улюблені картини, навіть речі, якими Федір Манайло користувався лише під час походів по горах і долах Карпат з етюдником, складним мольбертом, стільчиком. Біля вікна – робочий стіл з численними паперами, зарисовками,

робочим інструментом, повздовж стіни – великий диван, який завжди правив художнику за робоче місце.

В експозиції – велика кількість картин, які представляють творчість художника майже за півстолітній період. Твори виконані в різний час: “Сусідки” (1936), “Сім’я” (1940), “Втеча” (1941), “Весілля” (1942), “Весна в Карпатах” (1961) та багато інших [10].

У меморіальній вітальні відбиток особистості Ф.Ф. Манайла зберігає кожна річ. Меблі, виготовлені за його власним кресленням-малюнком, улюблені картини, книжки... Значну частину вітальні займають картини. Як і за життя Ф. Манайла, у кутку біля каміна – ціла виставка робіт: “Гуцулка” (1939), “Вид церкви” (1940), “Остання з Чорноріцьких гатей” (1952), “Над Тисою” (1963), а також невеликі декоративні монотипії та акварелі, виконані на межі 60–70-х років. Яскраво доповнюють експозицію декоративні різьблені диньки. Відродженню цього давнозабутого виду народної творчості гуцулів художник присвятив два роки життя [11].

Четверта кімната знайомить відвідувачів із творчою та громадською діяльністю Ф. Манайла 60–70-х років. Серед великої кількості художніх творів митця привертає увагу турнікет, який допомагає дізнатися про ще один вид творчості Манайла – монументально-декоративний живопис, в якому одним із перших він застосував найрізноманітніші породи закарпатського каменю [12].

Велика громадська діяльність в галузі культури, вагомий внесок Ф. Манайла у розвиток образотворчого мистецтва були відзначені високими державними нагородами. Грамоти, почесні медалі представлені в експозиції [13].

Станом на 1982 рік крім державних музеїв (три державні музеї та один філіал: Закарпатський краєзнавчий музей з відділеннями в містах Мукачеві, Виноградіві, Сваляві, Хусті; меморіальний будинок-музей ім. Ф.Ф. Манайла, Закарпатський художній музей – філіал Закарпатського краєзнавчого музею, Музей народної архітектури і побуту та Ужгородський музей атеїзму) в області працювало 150 музеїв і музейних кімнат на громадських засадах. З них 38 музеїв мали окремі приміщення, 37 музейних кімнат, які були розміщені при клубних та бібліотечних закладах, а 75 – у шкільних приміщеннях [14].

На базі п’ятох громадських музейних закладів (Берегівського – інтернаціональної дружби, Великобичківського – краєзнавчого, Бабичанського – бойової слави, Тернівського – історичного та Ясінянського – краєзнавчого ім. Борканюка) у 1984 році, відповідно до постанови Міністерства культури УРСР від 19.04.1984 року, створено сектори Закарпатського краєзнавчого музею.

Відповідно до статистичної звітності, станом на 1985 рік в області уже на-

раховувалось 159 музеїв і музейних кімнат. Три музеї області – Петрівський, Солотвинський і Фанчиківський дістали почесне найменування “Народний музей”. Берегівський і Великобичківський, які носили це найменування, про що вже йшлося, стали секторами державного Закарпатського краєзнавчого музею.

За профілем громадські музейні заклади області поділялись на: історичні (125), дружби народів (8), природознавчі (7), художні (4), етнографічні (7), краєзнавчі (1), меморіальні (2), атеїстичні (2), мистецтва (2), археологічні (1). 3-поміж цих громадських музейних закладів області – 43 музеї, 4 картинні галереї і 112 музейних кімнат [15].

У 1987 році були створені та взяті на державний облік ще такі заклади: Музей чекіста при управлінні КДБ по Закарпатській області, музей Закарпатської геологорозвідувальної експедиції, музей заводу “Ужгородприлад” та зоологічний музей Ужгородського державного університету [16].

Експозиція зоологічного музею Ужгородського державного університету (нині Ужгородського національного університету) знаходиться в будівлі монастиря о.о. Василян (1912 р.; нині у ній знаходиться фізичний факультет університету). Тут експонуються близько 5500 експонатів, серед них понад 3940 екземплярів безхребетних, більше 330 риб, майже 40 амфібій, понад 80 рептилій, більше 760 птахів, близько 200 ссавців. Фонди музею нараховують десятки тисяч екземплярів комах. У них також зібрані всі представники фауни Закарпаття. Тут можна побачити ендеміків Карпат – плямисту саламандру, альпійського і карпатського тритонів та інших. Такі представники фауни Карпат, як умбра, дунайський лосось, стерлядь, ескулапова змія, філін, сичик-горобець, чорний лелека та інші занесені до Червоної книги.

У музеї зберігається найчисельніша в Україні колекція хижих птахів і сов. Вона була зібрана упродовж 50 років відомим закарпатським орнітологом А.А. Грабарем і є однією з найкращих у нашій країні і в Центральній Європі. Увагу привертають чучела благородного оленя, бурого ведмеда, дикого кабана, вовка, рисі, лисиць та багатьох інших представників тваринного світу Закарпаття. Серед експонатів чимало й екзотів фауни – корали, головоногі молюски, краби, тропічні жуки і метелики, африканський страус, колібрі, фламінго, кенгуру, дикий собака дінго та інші [17].

У Закарпатській області залишилась багата традиція народних промислів та ремесел. Збереглися і виробничі споруди – свідки технічного рівня минулих епох (деякі з них і досі діючі). Так, музеєфіковано діючі пам’ятки народної техніки у селі Нижній Бистрий Хустського району – водяний млин і водяна лісопилка [18]. Заслуговує на увагу і діючий музей-кузня, відкритий в селі Лисичево Іршавського району на базі ковальського цеху “Гомора”, засновано-

го у 1850 році. Тут у порівняно хорошому стані збереглися як самі технічні споруди, так і майже всі її внутрішні механізми. Вони і є основними експонатами музею. Музей-кузня наочно демонструє відвідувачам процес виготовлення сільськогосподарських знарядь праці ковальського виробництва, діючу технологію на технічному рівні середини XIX ст. [19].

Створення тематичних етнографічних експозицій сільських та районних музеїв розширює та поглиблює розробку етнографічної проблематики, сприяє збереженню народної традиційної культури у її локальних проявах. Оригінальний меморіально-етнографічний осередок, що розкриває історію народної шкільної освіти, було засновано в селі Зарічево Перечинського району. Музей створено зусиллями місцевої вчительки, відомого ентузіаста музейної справи краю Ж.О. Сухоліт. У приміщенні старої школи відтворено квартиру вчителя та класну кімнату народної школи за часів, коли Закарпаття входило до складу Австро-Угорщини та Чехословаччини. Тут жила і вчителювала українська поетеса Марійка Підгірянка (літературний псевдонім М.О. Домбровської). У музеї зібрано чимало пам'ятних речей, які належали М.О. Підгірянці [20].

Також у цьому селі в 1985 році був створений ще один цікавий музейний комплекс “Лемківська садиба”. Хата збудована в 1902 році із букових колод. До комплексу забудови входять: жила частина (хижа, сіни і комора) та господарські приміщення (стодола, хлів і хлівець), що знаходяться в одному ряду, під спільним дахом. Саме такий тип забудови характерний для етнографічної групи лемків. У хаті зібрані предмети побуту, які відтворюють матеріальну культуру лемків початку XX ст.: в снігах – дерев'яна ступа, жорна, великі дерев'яні миски, діжки для капусти із солом'яною кришкою, в морі – старовинні столярські інструменти, дерев'яні бочки, посуд, чоботи, у кімнаті – стіл, різьблене ліжко, шафа, дерев'яна колиска, що зроблені руками господаря [21]. У 1988 році етнографічному музею “Лемківська садиба” було присвоєно звання “Народний музей” [22].

У цьому ж році при загальноосвітній школі в селі Великі Береги Берегівського району був створений також дивовижний за своїм внутрішнім складом Музей ткацтва. Всі музейні експонати – старовинні речі, дбайливо збережені батьками школярів і перенесені у музейну кімнату самими дітьми. Серед них – чудова колекція старовинної вишивки на домотканому полотні, вік якої понад 130 років. Народні візерунки до сьогодні зберегли яскравість кольорів. А ще ціла колекція найрізноманітніших прасок, якими користувалися закарпатські господині, багато глиняних глечиків, різних за формою та призначенням, та інші речі домашнього вжитку. Родзинкою музею є старовинні веретена і ткацькі верстати, за якими дівчата старших класів на уроках виробничого навчання освоюють призабуте ремесло своїх прабабусь [23].

У м. Ужгороді на той час в одному з приміщень організації Спілки письменників України створюється літературний музей – Музей книги Закарпатської організації Національної спілки письменників. Із початком заснування музею тут були зібрані різні експонати: першодруки, книги, твори з письменницькими автографами, матеріали про розвиток книгодрукування, рукописи, фотографії, особисті речі літераторів [24].

11 червня 1988 року Радою Міністрів УРСР було прийнято постанову про створення ще одного меморіального музею – народного художника України А. Коцки в будинку, де жив художник. По смерті А.А. Коцки його сестра Ганна Андріївна передала в дарунок державі полотна, бібліотеку, архів і меблі, пензлі і фарби – все те, що оточувало митця в житті. І ось у травні 1990 року відбулося урочисте відкриття меморіального будинку-музею Андрія Коцки. Тепер численні відвідувачі цього затишного куточка Ужгорода, шанувальники образотворчого мистецтва мають змогу ознайомитись з життям і побутом художника, поринути в атмосферу його майстерні, проникнути в глибини цього самотнього таланту [25].

Але все ж таки, після проведеного обстеження музеїв на громадських засадах ще 1988 року було встановлено, що частина музеїв області, а особливо ті, які розташовані в шкільних приміщеннях, перебувають у занедбаному стані, у виховній роботі належним чином не використовувались, оскільки їх експозиції не відповідали вимогам. Тому з державного обліку було знято понад 70 громадських музейних закладів [26]. Крім того, будівлі 10 музейних закладів, які знаходились в культових спорудах, були віддані знову церковним громадам, а цінні експонати передані в районні музеї [27].

У 1990 році з державного обліку було знято ще 9 музейних кімнат. Станом на цей рік в області залишилось 95 музейних закладів на громадських засадах. За профілем громадські музеї поділялись на: історичні (55), природознавчі (6), етнографічні (9), дружби народів (3), художні (7), атеїстичні (1), меморіальні (2), археологічні (1), промислові (3), краєзнавчі (4), літературні (4), геологічні (1) [28].

Таким чином, у радянський період на Закарпатті значно поширилась організація музейної справи. Практично в усіх регіонах області створювались десятки нових музеїв. Покращується і матеріально-технічне становище музейних закладів. До музейної роботи широко залучається учнівська молодь. В області розгортається краєзнавчий рух, під час якого було зібрано величезну кількість цінних експонатів, історико-культурної інформації про те чи інше село, селище, місто, район. Але, на превеликий жаль, цей рух з волі комуністичних ідеологів перетворювався в чергові кампанії, приурочені до круглих дат з історії КППС та СРСР (50-річчя Жовтневої революції, 100-річчя В. Ле-

ніна, 50-річчя СРСР і т.д.), внаслідок чого збиралися й ідеологічно препаровані матеріали, створювалися подібні одна до одної історичні експозиції, зростало на папері число музеїв. Так, абсолютизація класового антагонізму призвела до втрати в музейних експозиціях певного шарму і самотутності нашого краю.

### *Література*

1. Федака П. Закарпатський краєзнавчий музей на відтинку своєї півстолітньої історії / П. Федака // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. – Ужгород, 1996. – Вип. II. – С.13.
2. Державний архів Закарпатської області (далі – ДАЗО), ф. 1713, оп. 1, од.зб. 72, арк. 48. – С. 33-34.
3. ДАЗО, ф. 1713, оп. 1, од.зб. 92, арк. 26. – С. 23-25.
4. ДАЗО, ф. 842, оп. 1, од.зб. 438, арк. 97. – С. 5.
5. Там же. – С. 36.
6. ДАЗО, ф. 195, оп. 14, од.зб. 2461, арк. 328. – С. 48.
7. ДАЗО, ф. 842, оп. 1, од.зб. 454, арк. 113. – С. 44.
8. ДАЗО, ф. 842, оп. 1, од.зб. 454, арк. 113. – С. 48.
9. Фолтін В.Т., Меморіальний музей народного художника УРСР Ф.Ф. Манайла / В.Т. Фолтін, І.Ф. Манайло // Путівник. – Ужгород, 1986. – С. 6.
10. Там же. – С.15.
11. Там же. – С. 26-28.
12. Там же. – С. 31.
13. Там же. – С. 40.
14. Там же. – С. 49.
15. ДАЗО, ф. 842, оп. 1, од.зб. 702, арк. 18. – С. 1-2.
16. ДАЗО, ф. 842, оп. 1, од.зб. 770, арк. 9. – С. 1.
17. ДАЗО, ф. 842, оп. 1, од.зб. 875, арк. 20. – С. 2.
18. Федака П. Пам'ятки Замкової гори / П. Федака. – Ужгород, 1999.; Закарпатський краєзнавчий музей на відтинку своєї півстолітньої історії // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. – Ужгород, 1996. – Вип. II. – С. 62.
19. Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток / Г.А. Скрипник. – К.,1989. – С. 246.
20. ДАЗО, ф. 842, оп.1, од. зб. 875, арк. 20. – С. 2.
21. Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток / Г.А. Скрипник. – С. 244.
22. Музеї Закарпаття. Довідник.
23. ДАЗО, ф. 842, оп.1, од.зб. 902, арк. 15. – С. 1.
24. Музеї Закарпаття. Довідник.
25. Довідка про літературний музей Закарпаття. – Матеріали науково-методичного відділу по громадських музеях ЗКМ
26. Мясичева О. Переливчата краса великих ліній... / О. Мясичева // Новини Закарпаття, 1991. – 23 травня. – № 96. – С. 4.

27. ДА30, ф. 842, оп. 1, од.3б. 902, арк. 15. – С. 1.

28. ДА30, ф. 842, оп. 1, од.3б. 932, арк. 10. – С. 1.

## **FORMAREA ȘI DEZVOLTAREA MUZEELOR PUBLICE ÎN TRANSCARPATIA (ANII 50-80 SECOLUL XX)**

*Cuzima V.V. (Ujgorod)*

### **Rezumat**

Articolul analizează Formarea și Dezvoltarea muzeelor Publice în Transcarpatia. Autorul prezintă statistici privind muzee existente, precizând profilul său. Un rol important în dezvoltarea muzeelor publice l-a jucat muzeul de istorie din Transcarpatia. În general, în perioada sovietică în Transcarpatia s-a activizat, semnificativ, organizarea de muzee. Practic în toate părțile regiunii s-au creat zeci de muzee noi. Se îmbunătățește și situația material-tehnică a Muzeelor. Tineretul participă, pe scară largă, la activitatea muzeelor. Dar cu voia ideologilor comuniști dezvoltarea muzeelor s-a transformat în următoarele campanii, dedicate datelor importante din istoria PCUS și URSS. Absolutizarea antagonismului de clasă a dus la pierderea unor exponate de muzeu de o anumită originalitate și farmec a regiunii noastre.

**Cuvinte cheie:** muzeu, muzee publice, muzee memoriale, camere de muzeu, expoziție.

## **FOUNDATION AND DEVELOPMENT OF PUBLIC MUSEUMS IN TRANSCARPATIA (50's–80's of XX century)**

*Kuzma V.V. (Uzhhorod)*

### **Summary**

The article depicts the formation and the development of public museums in Transcarpathia. The author provides statistics data on the existing museums, specifying their profile. An important role in the development of the public museums was played by Transcarpathian Regional Museum. During the Soviet period the number of museums in Transcarpathia was greatly enlarged. The technical and logistical state of museums was also improved. Generations of students were involved into museum work. However, various museum activities were used by the propaganda machine of the communist party in the USSR. Because of strong class antagonism, regional charm and originality were not fully presented in museum exhibitions.

**Keywords:** museum, public museums, memorial museums, museum rooms, exhibition.

ДАНЧИН Р.С.  
(Самбір)

## НАУКОВО-ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТОВАРИСТВА “БОЙКІВЩИНА” У САМБОРІ (1928–1939 рр.)

УДК 061.22 (477.83)

У статті піднято питання про науково-видавничу діяльність Товариства “Бойківщина” у Самборі протягом 1928–1939 рр. Після короткої характеристики історії створення товариства автор статті детально описує археологічні, мовознавчі та етнографічні розвідки, що публікувались в “Літописі Бойківщини”. До найвідоміших дописувачів “Літопису” належали В. Кобільник, Я. Пастернак, А. Княжицький, Я. Рудницький, М. Скорик, Я. Фальковський та інші.

**Ключові слова:** Товариство “Бойківщина”, науково-видавнича діяльність, наукова розвідка, археологія, мовно-діалектні студії, етнографія, матеріальна й духовна культура.

Товариство “Бойківщина” у Самборі виникло наприкінці 20-х років ХХ століття завдяки ініціативі та заходам місцевих передових громадсько-культурних діячів. Перше зібрання, під час якого було вирішено заснувати Товариство “Бойківщина”, відбулося 9 жовтня 1927 року. Однак перші загальні збори, які формально утворили це Товариство, були скликані лише 16 червня 1928 року, після організаційної підготовки. Паралельно із утворенням Товариства “Бойківщина” у Самборі заснували й однойменний музей.

Ініціатором створення Товариства і музею, які мали займатися дослідженням історії, побуту та культури бойківського племені, виступив відомий на Самбірщині громадський діяч, адвокат д-р Володимир Гуркевич (1880–1937 рр.), син греко-католицького пароха, який душпастирював у селі Корничі. Д-р Володимир Гуркевич зумів об’єднати навколо себе групу високоосвічених та ініціативних самбірських інтелектуалів, які з ентузіазмом і величезною жертовністю взялися за організацію як самого Товариства “Бойківщина”, так і музею при ньому. Це, насамперед, Володимир Кобільник (1885–1937 рр.) – лікар, етнограф, археолог і публіцист, Антін Княжинський (1893–1960 рр.) – педагог, філолог, етнограф і соціолог, Іван Филипчак (1871–1945 рр.) – педагог, музеєзнавець і письменник, Михайло Скорик (1895–1981 рр.) – педагог, публіцист і науковець, Володимир Кордуба (1883–1964 рр.) – інженер, картограф, культурно-громадський діяч та інші. Надзвичайно жертовно спричинився до організації Товариства та його музею колишній громадський діяч Самбірщини, що у 20–30-х роках вимушено перебував на Закарпатті (тоді Чехословаччина) адвокат д-р Данило Стахура (1860–1938 рр.).



На перших загальних зборах Товариства “Бойківщина”, що відбувалися 16 червня 1928 року, було обрано таке правління (старшину): Володимир Гуркевич – голова, Володимир Курчак – заступник голови, Михайло Скорик – секретар, Іван Филипчак – директор (завідатель) музею, Володимир Кобільник – скарбник, Антін Княжинський і Михайло Івасюк – члени правління (старшини), о. Михайло Юзв’як, Карло Шумний та Володимир Бережанський – члени ревізійної (провірної) комісії. Статут Товариства “Бойківщина” Львівське воєводство затвердило 12 червня 1928 року, а Самбірське староство – 13 липня того ж року. У травні 1931 року Товариство “Бойківщина” та його музей стали членами “Союзу музеїв у Польщі”, що значно підвищило статус й авторитет цих українських інституцій.

Попри активну культурно-просвітницьку роботу, яку проводили Товариство “Бойківщина” та його музей як у Самборі, так і в усьому бойківському краю, вони також започаткували широку науково-видавничу діяльність. Власне, цю ділянку їхньої роботи ми б і хотіли докладніше висвітлити.

Дуже важливо, що організатори й члени Товариства не обмежилися збиранням і збереженням пам’яток бойківського побуту й культури, що, без сумніву, теж мало чимале значення, а від самого початку заходилися науково опрацьовувати зібрані багатющі матеріали. Їх першочерговим завданням стало дослідження й монографічні опрацювання різних аспектів матеріальної та духовної культури бойків. З цією метою вчений провід Товариства “Бойківщина” заснував періодичне видання “Літопис Бойківщини”, яке у підзаголовку мало ширше інформаційне розшифрування: “Записки, присвячені дослідкам історії, культури й побуту бойківського племені”. За повних десять років існування (1931–1939 рр.) це видання встигло вийти одинадцятьма випусками (12 число “Літопису” було підготовлене до друку, але через першу большевицьку окупацію не дійшло до загалу). Окрім цього, Товариство “Бойківщина” розпочало серію окремих видань про різні аспекти історії, побуту та фольклорної спадщини бойків.

Вражає діапазон наукових зацікавлень членів та симпатиків Товариства “Бойківщина”: від археологічних досліджень бойківської етнографічної території до висвітлення особливостей діалекту бойків, їх внеску до загальнокультурної скарбниці українського народу.

Що стосується досягнень Товариства “Бойківщина” в царині археології, насамперед тут привертає увагу подвижницька діяльність Володимира Кобільника. Починаючи з першого числа “Літопису Бойківщина”, він систематично друкує на його сторінках розвідки й повідомлення з історії археології Бойківщини, наукові звіти про археологічні розкопки і відкриття на бойківському Прикарпатті, веде опис і каталог особливо цінних археологічних знахідок. Так, вже у першому числі “Літопису Бойківщини” він публікує наукову

розвідку “З археології Бойківщини” (Літопис Бойківщини, 1931. – Ч. 1; далі у тексті: ЛБ, рік видання й число), в якій стисло викладено нарис археологічних досліджень і знахідок у бойківському краю станом на 1930 р. А в наступному числі цього видання, датованому 1933 роком, Володимир Кобільник дає розширений звіт про археологічні дослідження на Бойківщині за 1931-1932 роки. Зокрема, вчений ґрунтовно аналізує результати розкопок стародавніх городищ у селах Ступниця, Спас, Смільниця, Грозьова, а також трьох могильників у селі Городище. Особливо цінною є невеличка розвідка Володимира Кобільника “Руська путь”, в якій автор на підставі археологічних та інших джерельних даних доводить, що територія сучасної гірської Бойківщини була заселена задовго до XIV століття, коли сюди прийшли з “цивілізаційною” метою нові польські володарі. У цьому ж числі “Літопису Бойківщини” (ЛБ, 1933. – Ч. 2) Володимир Кобільник у традиційній рубриці “З археології Бойківщини” подав скрупкульозний “виказ пам’яток”, знайдених на бойківському Прикарпатті.

У третьому випуску “Літопису Бойківщини” Володимир Кобільник опублікував цікаву з наукового погляду статтю “Відкриття доісторичних землянок у Кульчицях” (ЛБ, 1934. – Ч. 3), в якій подав результати власних археологічних розкопок у названому селі. На підставі даних, одержаних під час розкопок та порівняльного аналізу, вчений дійшов висновку, що на території сучасних Кульчиць знаходилося доісторичне поселення “лужицької культури зі значними таківськими впливами”. У цьому ж числі журналу Володимир Кобільник продовжив “виказ” археологічних знахідок з Бойківщини. Зрештою, цей “виказ” пам’яток вчений довів аж до 1936 року, а у сьомому числі “Літопису Бойківщини” закінчується його постійна рубрика “З археології Бойківщини”.

Значний інтерес викликають теоретичні дослідження Володимира Кобільника. Зокрема, доцільно звернути увагу на такі його розвідки: “Загальні зауваги про кості людини при археологічних розкопках” (ЛБ, 1934. – Ч. 4), “Знаки на днах посудин княжої доби зі Ступниці, повіту Самбір” (ЛБ, 1936. – Ч. 8), а окрім них – на дуже цінні археологічні повідомлення, які Володимир Кобільник практично подавав у кожному числі “Літопису Бойківщини” в рубриці “Miscellanea” (“Різне”). Окремі свої наукові розвідки Володимир Кобільник друкував у інших виданнях, зокрема у Львові, Стрию і Кракові (Див.: ЛБ, 1937. – Ч. 9).

Археологічні зацікавлення Товариства “Бойківщина” не обмежувалися подвижницькою діяльністю одного Володимира Кобільника. Музей Товариства намагався залучити до археологічних досліджень на Бойківщині вчених-археологів з інших центрів тодішньої Західної України. Так, на кошти музею “Бойківщина” проводив розкопки у селі Кульчицях видатний україн-

ський археолог, дійсний член Наукового Товариства ім. Т. Шевченка д-р Ярослав Пастернак. Його перу належить дві розвідки, що з'явилися на сторінках “Літопису Бойківщини”: “Шнурова могила у Кульчицях” (ЛБ, 1936. – Ч. 7) та “Струтинське городище” (ЛБ, 1938. – Ч. 10). З Товариством “Бойківщина” співпрацював відомий український археолог, тоді ще молодий науковець Львівського університету Маркіян Смішко. Йому належить розвідка “Вістря на списі з рунічним написом із розводами” (ЛБ, 1935. – Ч. 5).

Як бачимо з цього короткого викладу, археологічна проблематика посідала значне місце в дослідженнях любителів бойківської старовини. Важливо, що майже всі археологічні знахідки, відкриті на території бойківського краю, поповнили колекцію Самбірського музею “Бойківщина” і служили пізнавальним та науковим матеріалом.

Другим важливим напрямом науково-дослідних пошуків Товариства “Бойківщина” були студії мовної стихії бойків. Це передбачало, зокрема, необхідність науково-обґрунтованого визначення властивих меж замешкання бойківського племені. Як відомо, в науці існували (та й далі існують) різні погляди на бойківську етнографічну територію. Це спонукало деяких членів Товариства “Бойківщина” зайнятися науковим дослідженням цієї складної проблематики. Зокрема, вже у першому числі “Літопису Бойківщини” Антін Княжинський надрукував доволі ґрунтовну розвідку “Межі Бойківщини” (ЛБ, 1931. – Ч.1), а Ян Фальковський присвятив цьому питанню статтю “З бойківського гуцульського пограниччя” (ЛБ, 1937. – Ч. 9). Він же у співавторстві з Богданом Пашницьким підготував і видав у Львові розвідку про лемківсько-бойківську етнографічну границю (Див.: Фальковські Й., Пашницькі Б. На пограниччю лемківсько-бойківським. Зарис етнографічний. Львів, 1935). Якоюсь мірою цієї складної проблематики торкалися і статті згаданого вже Антона Княжинського “З бойківсько-лемківського пограниччя” (ЛБ, 1935. – Ч. 6).

Взагалі, у дослідників Бойківщини мовно-діалектна проблематика займала одне із провідних місць. Їй присвятили свої дослідження такі відомі науковці й члени Товариства “Бойківщина”, як отець Юрій Кміт, магістр Ярослав Рудницький, доктор Антін Княжинський та інші. Отець Юрій Кміт, зокрема, започаткував “Словник бойківського говору”, матеріали якого, починаючи з третього числа, регулярно друкував у “Літописі Бойківщини” впродовж 1934–1939 років. Крім того, отцеві Юрієві Кміту належать кілька розвідок про особливості бойківської говірки окремих осіб та в окремих селах. Це, зокрема, такі його статті: “Бойківський словар зі села Гвіздця” (ЛБ, 1931. – Ч. 1), “Ще про Волосатий” (ЛБ, 1935. – Ч. 6), “Народні пацьорки” (ЛБ, 1935. – Ч. 5), “Впливи бойківського говору в проповідях о. А. Полянського” (ЛБ, 1936. – Ч. 8). Особливо цінною є розвідка отця Юрія Кміта про лексичну та фонетичну особливість мови мешканців села Гвоздець (тепер Старо-

самбірського р-ну), яке після Другої світової війни за активну участь у національно-визвольному русі було жорстоко покаране: більшовицькі окупанти спалили його догला, а всіх мешканців насильно вивезли за межі Бойківщини. Хоча в останні десятиліття це село значною мірою відродилося, все ж внаслідок депортації була порушена усталена віками мовна практика колишньої сільської спільноти. А згаданий “Словарець” отця Юрія Кміта доніс до наших днів увесь “аромат” живої мови предків сучасних гвоздечан.

Фонетичну особливість бойківського говору села Тисовиці (тепер Старосамбірського р-ну) досліджував виходець із цього села Антін Княжинський, який на цю тему опублікував статтю “Фонетика підгірського бойківського говору села Тисовиця Турчанського повіту” (ЛБ, 1938. – Ч. 10). Йому належить також згадувана вже розвідка “З бойківсько-лемківського пограниччя”, в якій автор піддав аналізу особливості звукової системи крайньої західної частини бойківського етнографічного ареалу (ЛБ, 1934. – Ч. 3).

Топографічні назви та мовну лексику села Сушниці Рикової вивчав Євген Грицак, в результаті чого появились дві його публікації: “Топографічні назви с. Сушниці Рикової в Старосамбірщині” (ЛБ, 1937. – Ч. 9) та “Лексика с. Сушниці Рикової в Старосамбірщині” (ЛБ, 1938. – Ч. 10).

Мовознавчим проблемам присвятив низку розвідок ще тоді молодий дослідник, а в майбутньому – світової слави вчений-філолог Ярослав Рудницький. У “Літописі” були опубліковані, зокрема, такі його ґрунтовні статті: “До бойківсько-наддністрянської мовної межі” (ЛБ, 1935. – Ч. 6), “З фонетики бойківського говору” (ЛБ, 1936. – Ч. 7), “Важливі ізофени на півночі центральної Бойківщини” (ЛБ, 1938. – Ч. 10) та інші. Участь цього вченого у науковому часописі Товариства “Бойківщина” надавала, без сумніву, цьому виданню авторитету і вагомості.

Мовно-діалектологічних досліджень Бойківщини стосуються, якоюсь мірою, і розвідки етнімічної й топонімічної тематик. Насамперед це стосується спроб пояснити походження самої назви “бойки”, як також – похідних від неї назв і прізвищ. Здебільшого цією проблематикою займалися Михайло Скорик, Роман Лукань, Франц Коковський. Так, вже у першому числі “Літопису Бойківщини” Михайло Скорик надрукував чималу розвідку “Про назву “Бойки””, в якій розглянув погляди різних вчених на походження цього етноніма. Хоч автор і не висунув власної теорії щодо назви “бойки”, його стаття підводила певний підсумок під теоріями, що існували на той час, і спонукала до подальших пошуків у цьому напрямі. Водночас Володимир Гуркевич у короткій замітці “Про назвисько “Бойки”” (ЛБ, 1931. – Ч. 1) започаткував дослідження шляхів поширення прізвищ “Бойко” та похідних від нього. Цей напрям досліджень В. Гуркевича підхопив один із членів Товариства молодий священник Роман Лукань ЧСВВ, який підготував дві розвідки на цю тему:

“Прізвища й назви: Бойкевич, Бойки, Бойківці, Бойко” (ЛБ, 1934. – Ч. 4) та “Бойківські прізвища й назви” (ЛБ, 1935. – Ч. 5). Статтю на цю ж тему також опублікував Франц Коковський: “Бойківські прізвища” (ЛБ, 1936. – Ч. 7).

Науковці Бойківщини, що були згуртовані в самбірському Товаристві, займалися дослідженням або уточненням походження й інших бойківських топонімів. У цьому аспекті надзвичайно цінною є публікація Михайла Скорика “Походження назви міста Самбора” (ЛБ, 1936. – Ч. 5), де, по суті, спроба встановити походження топоніма “Самбір” вперше була поставлена на наукову основу. Розглянувши всі варіанти пояснення родоводу цього топоніма, автор дійшов висновку, що “назва міста Самбір походить не від “Саборів”, не від “самих борів”, не від імені (якоїсь) особи, але від червоної верби, званої “самбір”, зарості якої були колись непрохідними вздовж берегів Дністра”. Цю версію походження назви “Самбір” підтримав і Володимир Кобільник у полеміці з Ярославом Рудницьким (Див.: ЛБ, 1936. – Ч. 7).

Над утворенням, тобто поверненням первісного народного звучання деяким назвам бойківських сіл, що часто-густо мали вже сполонізовану форму, працювали Ярослав Рудницький, отець Юрій Кміт та інші дослідники. Це, зокрема, публікації Ярослава Рудницького “Кульчичі чи Кільчичі” (ЛБ, 1935. – Ч. 5), його ж рецензія в “Літописі Бойківщини” (ЛБ, 1935. – Ч. 6), а також полемічна замітка отця Юрія Кміта “Ще про Волосатий” (ЛБ, 1935. – Ч. 6).

Уже з цього побіжного огляду мовознавчо-діалектичної пошукової праці членів Товариства “Бойківщина” видно, що за порівняно короткий час їм вдалося зробити чимало. Багатий фонетичний і лексичний матеріал бойківських говірок, що його зібрали й частково опрацювали такі вчені-спеціалісти, як отець Юрій Кміт, д-р Антін Княжинський, д-р Євген Грицак, mgr. Ярослав Рудницький, а також любителі-ентузіасти, ліг в основному подальших діалектологічних студій українських вчених повоєнного часу. Їхній мовознавчо-діалектологічний доробок не втратив свого пізнавального й наукового значення і сьогодні.

Значне місце в етнографічних дослідженнях Товариства “Бойківщина” займали побут, народне мистецтво, обряди й звичаї бойків. Насамперед, тут потрібно відзначити розвідку Володимира Гуркевича “Бойки за 100 літ у числах” (ЛБ, 1931. – Ч.1). У цій праці автор простежив динаміку чисельного зростання бойків за період 1830–1930 років. На підставі даних шематизмів Перемишльської та Станиславівської єпархій, а також Львівської архієпархії вчений дійшов висновку, що станом на 1930 рік загальна чисельність бойків сягала одного мільйона осіб, з яких понад шість тисяч проживали на Прикарпатті (решта на Закарпатті та у діаспорі).

Матеріальна та духовна культура бойків досліджувалася, здебільшого, на прикладі окремих бойківських сіл. Туди споряджали спеціальні експеди-

ції, а також окремі ентузіасти, головно сільські священики, вчителі, іноді й письменні селяни (як, наприклад, Михайло Зинич зі села Жукотин, на Турківщині) записували усну народну творчість бойків, їх побут, звичаї та обряди. З цього погляду на особливу увагу заслуговує ґрунтовне дослідження Володимира Кобільника “Матеріальна культура села Жукотин Турчанського повіту”, яка була надрукована у числах 7–9 “Літопису Бойківщини”, а в 1937 році з’явилась в окремому виданні. Ця праця має вісім частин, в яких описано різноманітні аспекти щоденного життя одного із типових бойківських сіл. Це, зокрема, збірництво, дерев’яне начиння, ткацтво, будівництво та домашня обстановка, хліборобство, скотарство, одяг, харчування, міри й ваги. Свою працю вчений супроводив численними ілюстраціями і фотографіями. Без сумніву, це дослідження Володимира Кобільника було помітним явищем не тільки в бойкознавстві, але й в усній українській етнографічній науці.

Аналогічного напрямку працю, але дещо меншу за обсягом, написав і Ян Фальковський про село Волосате Ліського повіту (ЛБ, 1935. – Ч. 5). Дослідження цього цікавого з багатьох поглядів бойківського села проводилося, до речі, за рішенням з’їзду дослідників Бойківщини, що відбувався у червні 1934 року. Крім Яна Фальковського побут села Волосате також вивчав отець Юрій Кміт (Див.: ЛБ, 1935. – Ч. 6).

Майже у кожному числі “Літопису Бойківщини” друкувалися статті та повідомлення різних авторів про народне мистецтво, ремесло, обряди, звичаї бойків. Тут обмежимося лише оглядовою бібліографією цих статей: Ляшецька О. “Дещо про бойківські вишиванки” (ЛБ, 1933. – Ч. 2); Скорик М. “Бойківські писанки” (ЛБ, 1934. – Ч. 4); Максимчук І. “Домашній виріб солом’яних капелюхів у Долішнім Біличі” (ЛБ, 1935. – Ч. 6); Турянська М. “Бойківські звичаї з Різдва свят, Нового року й Йордану” (ЛБ, 1934. – Ч. 3); Зинич М. “Похоронні звичаї у селі Жукотин Турчанського повіту” (ЛБ, 1935. – Ч. 5); о. Данилів В. “Похоронні звичаї в селі Царинське Ліського повіту” (ЛБ, 1937. – Ч. 9); Зинич М. “Звичаї та вірування на Андрія в с. Жукотин, повіті Турка” (ЛБ, 1937. – Ч. 9); Близнюк І. “Зелено-святочний звичай у бойківській місцевості Штуківець” (ЛБ, 1937. – Ч. 9); Дучимінська О. “Різдвяні і свято-йорданські звичаї й пісні з села Веремінь Ліського повіту” (ЛБ, 1938. – Ч. 10); Стинавська В. “Вечорниці в с. Стинаві Вишній” (ЛБ, 1938. – Ч. 10).

Від запису обрядів і звичаїв окремі, більш підготовані дослідники переходили до вивчення права бойків. Почин цьому подав Антін Княжинський, який вже у першому випуску “Літопису Бойківщини”, в рубриці “Miscellanea” подав “Причинки до звичаєвого права на Бойківщині”. У цих “причинках” автор розглянув такі архаїчні способи доводу права, як “свідцтво землі”, а також різні види кари за крадіж на полі. Цікавий причинок до звичаєвого права закарпатських бойків подав Євген Рудий під назвою “Міра або мішання на

Закарпатті” (ЛБ, 1931. – Ч. 1). Та найбільш ґрунтовною працею в цій галузі народознавства є, без сумніву, дослідження Івана Максимчука “Деякі інституції звичаєвого права на Старосамбірщині”. Це – велика розвідка адвоката із Старого Самбора про різні залишки звичаєвого права, що збереглися до 30-х років ХХ століття в бойківських селах Старосамбірського повіту. Власне, майже весь 11-й випуск “Літопису Бойківщини” займає ця праця. Автор детально розглянув такі інституції звичаєвого права, як позичка “на застав” і “на віджиток”, куплю-продаж, “відзичка”, передшлюбні умови, деякі звичаї, що відмерли, наприклад “почіпчини”, похорони самогубців, “мішне”, “криски”, “фриз” та інше. Дослідник також не залишив поза увагою цивільне, процесуальне та карне право. Цінність цієї праці полягає ще й в тому, що в ній опрацьовано багатий словничок бойківської народної правничої термінології. Дослідження Івана Максимчука про звичаєве право на Старосамбірщині було, без сумніву, помітним явищем в етнографічних студіях бойківського племені.

На сторінках наукового часопису Товариства “Бойківщина” теж друкувалися статті й розвідки на історичну та історико-культурну тематику. У цьому аспекті доцільно відзначити ґрунтовну розвідку про столицю бойківського краю – місто Самбір професора Івана Крип’якевича “Княжий Самбір і Самбірська волость” (ЛБ, 1938. – Ч. 10). Ця розвідка відомого вченого мала важливе актуальне значення, бо до того часу історію славного міста з-над Дністра писали поляки, і то з польської “рації стану”.

Цінні розвідки з культурної історії бойківського краю опублікували Іван Филипчак, Володимир Гуркевич, отець Роман Лукань, Іларіон Свенціцький, Володимир Залозецький та інші. Так, Іванові Филипчаківі належать цікаві дослідження з історії шкільної освіти на Бойківщині. Це, зокрема, його статті “З історії шкільництва на Західній Бойківщині” (від 1772 по 1930 роки) (ЛБ, 1931. – Ч. 1) та “Школа в Стрільбичах”, яка була опублікована в “Нарисі історії шкільництва” (Львів, 1936).

Володимир Кобільник досліджував історію самбірської церкви Різдва Пресвятої Діви Марії (ЛБ, 1938. – Ч. 4), а про сакральне мистецтво бойків писали такі наукові авторитети як Іларіон Свенціцький (“Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі” (ЛБ, 1938. – Ч. 10) та Володимир Залозецький (“Бойківський тип дерев’яної церкви й його відношення до історичних стилів” (ЛБ, 1938. – Ч. 10).

До статей на історично-культурну тематику належать публікації отця Романа Луканя ЧСВВ “Василянська друкарня в Заплатинських Угерцях, повіту Самбір” (ЛБ, 1931. – Ч. 1), “Васильяни у Самборі” (ЛБ, 1934. – Ч. 4), “Дрогобицькі українці в Краківському університеті” (ЛБ, 1933. – Ч.2; ЛБ, 1936. – Ч. 7), а також інформації Володимира Гуркевича про видатних вихідців з Бойківщини – Юрія Дрогобича та Григорія Самбірчика (ЛБ, 1931. – Ч. 1).



До активу дослідників Бойківщини необхідно також зачислити їхні пошуки та публікації архівних документів, що стосуються історії бойківського краю (Див.: ЛБ, 1935. – Ч. 5; ЛБ, 1935. – Ч. 6; ЛБ, 1936. – Ч. 7; ЛБ, 1936. – Ч. 8; ЛБ, 1937. – Ч. 9). Не менш вагоме значення мали рецензії, які друкувалися в “Літописі Бойківщини” на різні видання, що стосувалися історії, матеріальної культури бойків. За нашими підрахунками в усіх випусках “Літопису Бойківщини” було прорецензовано понад двадцять видань українських та іноземних авторів. Прикметно, що більшість з цих рецензій написані фахово, на відповідному науковому рівні, і відзначаються принциповістю в обстоюванні українських пракоренів Бойківщини та її автохтонних мешканців. Взагалі, потрібно зазначити, що всі статті та розвідки дослідників Бойківщини написані з великою любов’ю та повагою до бойківського племені як складової частини великого українського народу.

Завершуючи нашу розвідку про науково-видавничу діяльність Товариства “Бойківщина” в Самборі у 30-ті роки ХХ століття, відзначимо, що, незважаючи на короткий період існування у порівняно сприятливих умовах (всього десять років), його науковці зробили вагомий внесок у вивчення та популяризацію досягнень матеріальної та духовної культури бойків. Товариство розвивалося, набирало сили, і лише трагічні обставини першої та другої большевицьких окупацій (1939–1944 роки) брутально перервали його плідотворну роботу. Можна тільки здогадуватися, яких би успіхів досягло Товариство у галузі наукового вивчення Бойківщини, якби воно й далі працювало у нормальних, цивілізованих умовах.

## **ACTIVITATEA ȘTIINȚIFICĂ ȘI EDITORIALĂ A UNIUNII "BOIKOVSHCHINA" LA SAMBOR (anii 1928-1939)**

*Danchin R.S. (Sambir)*

### **Rezumat**

În articol s-a ridicat problema activității științifice și editoriale a uniunii "Boikovshchina" la sambor (anii 1928-1939). După o scurtă descriere a istoriei fondării uniunii, autorul descrie în detalii anchetele arheologice, lingvistice și etnografice, publicate în "Analele Boikivshchyna". Printre cei mai renumiți abonatori ai "Cronicilor ..." au fost V.Kobilnyk, J.Pasternak, A.Knyazhytsky, J.Rudnytsky, M.Skoryk, J. Falkovszk, ș.a.

**Cuvinte-cheie:** "Boikovshchina", publicare științifică, explorare științifică, arheologie, studii de limbă și dialect, etnografie, cultura materiala și spirituala.



**SCIENTIFIC AND PUBLISHING ACTIVITIES  
OF “BOIKIVSCHINA” SOCIETY IN SAMBIR (1928–1939)**

*Danchyn R.S. (Sambir)*

**Summary**

The article deals with the scientific and publishing activities of “Boikivshchina” society in Sambir during the 1928-1939. After a brief description of the history of the society, the author describes in detail some archaeological, linguistic and ethnographic materials published in the “Boikivshchyna chronicles.” The most famous and prolific contributors of the chronicles were Kobilnyk V., Y. Pasternak, A. Knyazhytskyy, J. Rudnytsky, M. Skoryk, Y. Falkovskyy and others.

**Keywords:** “Boikovshchina”, scientific publishing, research, archeology, language and dialect studies, ethnography, material and spiritual culture.

**КОЗІЙ Г.І.**

*(Переяслав-Хмельницький)*

**ЗАХАРЧЕНКО С.М.**

*(Переяслав-Хмельницький)*

**ЗУБЕР С.М.**

*(Переяслав-Хмельницький)*

## **“МІЙ ЗАПОВІТ – МОЇ МУЗЕЙ”. РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ М.І. СІКОРСЬКОГО У СТВОРЕННІ МУЗЕЮ ПРОСТО НЕБА В ПЕРЕЯСЛАВІ-ХМЕЛЬНИЦЬКОМУ**

**УДК 069.02: 39 (477.43)**

У статті висвітлюються віхи біографії визначного музейника М.І. Сікорського, акцентується увага на його вкладі у створення музею-скансену у Переяславі-Хмельницькому. Характерною особливістю Переяслав-Хмельницького музею-скансену є поглиблене експозиційне розкриття окремих тематичних осередків, своєрідних “музеїв у музеї”. На сьогодні на території скансену розташовано 185 об’єктів, з них 104 пам’ятки народної архітектури XVII – початку XX ст., в тому числі 20 дворів з хатами та господарськими будівлями, 15 вітряків, 2 водяні млини, 25 різноманітних установок та майстерень, понад 30 тис. творів народного мистецтва, знарядь праці, речей побуту та вжитку, колекція археологічних знахідок.

**Ключові слова:** музей, Переяслав-Хмельницький, науково-дослідна та науково-пошукова робота, українське село, ремесла і промисли, матеріальна і духовна культура.

Кожна земля, що має глибоке історичне коріння й несе в собі потужне духовне начало з часом породжує особистість, яка підносить і прославляє її. Такою непересічною особистістю для Переяславщини став Михайло Іванович Сікорський – Герой України, заслужений працівник культури України, лауреат Державної премії ім. Т.Г. Шевченка, лауреат Республіканської премії ім. Д. Яворницького, лауреат Республіканської премії ім. В. Вернадського, видатний діяч музейної справи.

М.І. Сікорський, хоч і був за місцем народження некорінним переяславцем, полюбив цю землю, зацікавився її древньою історією, став охоронцем її безцінних скарбів. 58 років свого життя він присвятив збереженню і популяризації пам’яток історії та культурної спадщини українського народу. За період йогоплідної праці на посаді директора, а потім генерального директора музеїв з провінційного історико-краєзнавчого перетворився спочатку в

Переяслав-Хмельницький державний історико-культурний заповідник, а нині – у Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, до складу якого входить 24 музеї. Серед них Археологічний музей, Музей одягу, Музей академіка В. Г. Заболотного, Музей Г.С. Сковороди, Музей кобзарства, Музей трипільської культури та перший в Україні музей-скансен, з його 13 тематичними музеями.

Народився Михайло Іванович 13 жовтня 1923 року в м. Чигирин, що на Черкащині в сім’ї робітників. Рано залишився сиротою: батько помер у 1930 році, а мати – в страшному для України 1933 р. З 1933 до 1939 року разом із братами та сестрою виховувався у місцевому дитячому будинку. Закінчив 8 класів Чигиринської середньої школи № 1. У 1939 році вступив до Запорізького авіаційного технікуму ім. К. Ворошилова, який закінчив у 1943 р. в м. Омську. Після закінчення технікуму був залишений за місцем навчання на посаді інструктора.

У 1946 році Михайло Сікорський стає студентом історичного факультету Київського державного університету ім. Тараса Шевченка, який закінчив у 1951 році. Рятуючись від скрути в період навчання, йому доводилось вночі заробляти на життя, працюючи в університетській кочегарці.

По завершенні університетських студій Сікорського направляють директором Переяслав-Хмельницького історико-краєзнавчого музею. Початок професійної діяльності був схожий на детективний роман. Із спогадів заступника директора з наукової роботи В.П. Мельник: “Отримавши призначення та прийшовши до музею, він дізнається, що директор у музеї є і що йому тут нічого робити. Михайло Іванович був змушений продати пам’ятний годинник, щоб мати гроші на дорогу до Києва. В обласному комітеті КПУ, почувши його розповідь про прийом у Переяславі, розгнівались на місцевих чиновників і наказали повертатись назад. Михайло Іванович згадує про цю подію з гіркотою, їхати назад не хотілося, настрою не було, грошей теж, але жити треба. М.І. Сікорський повернувся в Переяслав, щоб повернути славу древньому, забутому місту” [8, с. 15].

На той час музей займав три кімнати, в яких експонувались вирізки з газет, фотографії, а музейний фонд налічував 32 експонати [7, с. 29]. Починається кропітка праця по створенню експозиції історичного музею і вже у 1952 році заклад займає 12 залів.

Завдяки пошуковій роботі та дослідженням наукових співробітників з кожним роком кількість експонатів зростала, що дало можливість розширити структуру історичного музею. Тож спершу в 1959 році було створено відділ етнографії, що розмістився у пам’ятці архітектури середини XVII ст. – Михайлівській церкві [10, с. 311]. Тут були представлені знаряддя праці, пристрої, готові вироби сільських ремісників. На подвір’ї встановлено вітряк,

комору, сільськогосподарській реманент. У трапезній відтворено типовий інтер'єр сільської хати XIX ст. У 1960 році започатковується відділ археології [10, с. 311]. Будучи за фахом археологом, М. Сікорський уважно слідкував за новітніми археологічними дослідженнями, співпрацював з Інститутом археології АН УРСР, підтримував ділові та дружні зв'язки з вченими археологами. Особисто брав участь у розкопках, перевезенні та встановленні археологічних об'єктів.

Та все ж головною подією, фактично справою всього життя для М.І. Сікорського виявилось створення у 1964 році першого в Україні музею народної архітектури та побуту.

Питання про створення музеїв народної архітектури під відкритим небом на Україні набуло особливої актуальності в 50–60-х рр. минулого століття. Вчені М.П. Цапенко та Г.Н. Логвин у 1956 році виступили з пропозицією організувати перший музей такого типу в Києві на території Видубицького монастиря або Голосіївського лісового масиву [6, с. 121]. Їхню ідею підтримали президент Академії архітектури В.Г. Заболотний та інші відомі діячі науки і культури. Так, зокрема, на обговорення широкої громадськості це питання винесла відома письменниця Ванда Василевська. Вона писала: "...Село, в тому розумінні, яке в нас існує, скоро відійде у сферу історії. Нехай подивиться тракторист і комбайнер, як колись-то орали землю дерев'яним плугом, рили мотикою, жали хліб серпом і косою. Нехай жінка, відкриваючи краник газової плити, знає, як виглядала курна хата без димоходу..." [9].

Це звернення викликало широкий резонанс у середовищі інтелігенції та місцевих краєзнавців. До таких належав і переяславець, гідромеліоратор за фахом Єфрем Федотович Іщенко. Саме йому, за словами М.І. Сікорського, належить ідея створення музею просто неба у Переяславі-Хмельницькому [2]. Палкий патріот рідного краю, шанувальник історії України, знавець життя і побуту українського селянства мріяв організувати етнопарк з експозицією типового наддніпрянського села площею до 500 га зі збереженням природного ландшафту, характерного для даного регіону. З цієї пропозицією Є. Ф. Іщенко у січні 1961 р. звернувся до директора історичного музею Михайла Івановича Сікорського і завідуючого відділом етнографії Михайла Івановича Жама та "...посіяв зерна неспокою в душі переяславських музейників-фахівців" [3, с. 6].

Ідея сподобалась і захопила М.І. Сікорського, хоч і не в усіх спочатку знайшла підтримку та розуміння. З притаманною йому наполегливістю він разом з колегами почав збирати експонати для майбутнього музею, піднімати це питання в різних інстанціях. Просив, переконував у необхідності створення музею. Зустрічався з партійними керівниками, науковцями, представниками творчої інтелігенції. Працював у бібліотеках, архівах, спілкувався з провідними науковцями в галузі етнографії, народної архітектури.

Творці музею йшли неторованими стежками. Адже досвід створення скансенів в СРСР на початку 60-х років ХХ ст. був незначним, а методика будівництва експозицій подібного типу була розроблена досить слабо. М.І. Сікорський звертається за допомогою в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, до колег-музейників. У червні 1961 року в Ризі проходила Всесоюзна сесія працівників музеїв, де розглядалися нагальні завдання радянської етнографії і серед них одним із найважливіших було питання створення музеїв-скансенів. Від Переяслава в Ригу делегували завідуючого відділом етнографії М.І. Жама, який і проінформував про наміри створити музей просто неба на мальовничій околиці міста Переяслава-Хмельницького. Ця звістка знайшла розуміння та підтримку в учасників Всесоюзного форуму [1].

Для будівництва музею була створена вчена Рада у складі ініціатора створення музею Є.Ф. Іщенко, кандидата наук з архітектури Г.В. Борисевича, кандидата історичних наук Р.О. Юри, етнографа М.І. Жама, історика М.П. Палагути. Головою Ради було обрано директора історичного музею М.І. Сікорського.

Перед колективом постала ціла низка завдань: розробка структури та тематичної спрямованості музею, пошук території під будівництво музею та відповідні переговори й узгодження при виділенні земельної ділянки, розробка генерального проекту експозиції, організація науково-пошукової роботи, науково-дослідницька робота. І все це потрібно було робити одночасно, швидко, на відповідному науковому рівні, згідно з ідеологічними вимогами того часу [4, с. 129].

Розпочалась активна робота над розробкою наукової концепції майбутнього музею. Є. Іщенко пропонував натуральну експозицію житлово-господарських комплексів, називаючи її “Етнопарк-музей”. До того ж споруди і речі повинні були бути оригінальними і відтворюватись у властивому для них оточенні. М. Сікорський був схильний до назви “Етнографічний музей під відкритим небом” і мав намір сформулювати його з окремих унікальних пам’яток народного зодчества.

Узагальнивши результати археологічних досліджень та матеріали етнографічних експедицій, проаналізувавши досвід будівництва музеїв під відкритим небом в СРСР та за кордоном, взявши до уваги наукові дослідження по народній архітектурі, побуту українців, соціально-економічному розвитку українського села пореформеного періоду, було визначено тематичну спрямованість, тип музею, а також структурний план та принципи побудови експозиції.

Тип музею був визначений за територіальною ознакою як регіональний. Передбачалося відтворити найпоширеніші форми поселень і садиб, представити народну дерев’яну архітектуру, еволюцію народного житла, розвиток

народних ремесел та промислів, відтворити інтер'єри жител та громадських споруд Середньої Наддніпрянщини.

Проаналізувавши структуру та концептуальні засади вже діючих музеїв під відкритим небом, організатори Переяслав-Хмельницького музею дійшли висновку, що музей повинен мати своє обличчя, свої особливості. Всі напрацювання колективу музею, вченої Ради втілились у таку структуру:

- українське село другої половини XIX – початку XX ст. Середньої Наддніпрянщини;
- ремесла і промисли українського пореформеного села;
- колекція вітряків;
- матеріальна і духовна культура найдавнішого часу.

Було знайдено оптимальний варіант проекту майбутнього музею. В основу структурної реалізації покладено історико-етнографічний напрям, що було притаманно в той час багатьом музеям просто неба. Даний напрям дав змогу керуватись загальноприйнятими принципами відбору експонатів та побудови етнографічних експозицій: територіально-етнографічним, архітектурно-функціональним та соціально-майновим [4, с. 130].

Зрозуміло, що успіх справи задуманого музею залежав від терміну виділення і розміру земельної ділянки. За спогадами М.І. Жама в цьому питанні колектив музейників підтримав голова міськради М.Н. Єрмольєв, який запропонував на вибір два варіанти земельних ділянок: міський заповідник, що був розміщений між річками Трубіж та Попівка, або ж ділянку мікрорайону Лагері між очисними спорудами та звірогосподарством. Але після уважного їх обстеження дійшли висновку, що вони не відповідають майбутнім задумам. Пошуки тривали. Нарешті був знайдений найбільш оптимальний варіант земельної ділянки, що з історичної та ландшафтної точки зору повністю відповідав планам створення музею – урочище Гора. На частині обраної території розміщувалось єврейське кладовище, яке на той час було закрито рішенням міськвиконкому. Інша частина ділянки належала до фонду земельних угідь радгоспу “Переяславський” і використовувалась як сезонні городи [1].

Складність у вирішенні питання про виділення земельної ділянки також була пов'язана з існуванням Положення Ради міністрів про недопустимість відчуження орних земель для інших потреб. Тому дирекція музею вирішила використати ситуацію з відзначенням 150-річчя від дня народження Т.Г. Шевченка. Постійні настійливі прохання до Київського облвиконкому та місцевих органів влади з боку дирекції музею та громадськості міста про виділення ділянки нарешті дали свої результати. І згідно з Рішенням міськвиконкому № 60 від 26.03.63 р. “Про створення лісопарку та першого на Україні етнографічного музею під відкритим небом в межах міста Переяслав-Хмельницький на честь 150-річчя з дня народження Т.Г. Шевченка” було надано площу в кількості 5 гектарів на Татарській Горі [10, с. 312].

З часом стало зрозуміло, що даної території замало. Тому вже у 1966 р. Рішенням виконкому Переяслав-Хмельницької районної Ради депутатів трудящих музею під відкритим небом було додатково відведено землю площею у 2 га. Але, безперечно, й цієї ділянки виявилось недостатньо. Тому у січні 1970 р. на ім'я І.П. Лисенка було подано прохання про додаткове виділення музею ще 13 га землі для встановлення 58 будівель (на цей момент у музеї вже розміщувалось 52 об'єкти народної архітектури). 19 березня 1970 р. на засіданні технічної ради обласного відділу у справах будівництва і архітектури виконкому Київської обласної Ради депутатів трудящих було розглянуто та затверджено генеральний план забудови зонального музею дерев'яної архітектури в м. Переяслав-Хмельницькому. У ньому зазначалось, що загальна площа музею передбачається у 25 га. У липні цього ж року Переяслав-Хмельницькою райрадою було остаточно затверджено виділення необхідної земельної ділянки [10, с. 312-313].

Важливо, що ідею створення такого музею підтримали деякі впливові представники інтелігенції та державної номенклатури. Так, у листі М. Бажана, Голови урядового Шевченківського комітету УРСР, від 28.05.63 р. до голови Київської облради І.П. Лисенка зазначалось: “Мені відомо, що до цих пропозицій (про створення лісопарку і етнографічного музею) у Раді міністрів Української РСР поставились прихильно” [10, с. 312]. Зі слів Михайла Івановича Сікорського особливо вагому допомогу надав П. Тронько, який в той період займав посаду заступника Голови Ради міністрів УРСР. Саме він зробив для майбутнього музею чи не найголовніше – посприяв у питанні виділення земельної ділянки. Допомогавав вирішувати нагальні проблеми, пов'язані з розбудовою музею і наш видатний земляк В.Г. Заболотний – Президент Академії архітектури УРСР, депутат Верховної Ради УРСР, лауреат Державної премії СРСР. Проводячи літні відпустки у батьківському будинку, він часто зустрічався із М. Сікорським й обговорював плани на майбутнє. Життя музею йому було небайдуже, адже й сам Володимир Гнатович у молоді роки деякий час працював інструктором першого переяславського музею.

Кошти на створення музею виділялись мізерні – дирекція була змушена гарантувати, що ніяких фінансових затрат при закладанні парку не буде. Лише в 1969 році Рада міністрів приймає рішення про фінансування будівництва музею просто неба. Виділяються кошти на збільшення штату, закупку експонатів, реставраційні роботи. Було затверджено 54 одиниці штату.

Робота з проведення топографічної та геофізичної зйомки території проходила під керівництвом Є.Ф. Іщенко. Він же консультував музейників та брав активну участь у відборі та перевезенні пам'яток народної архітектури.

Пошук об'єктів для майбутнього музею в переважній більшості був спрямований на села, що могли потрапити в зону затоплення Канівської ГЕС. На-

укові працівники розуміли, що в результаті затоплення придніпровських сіл безслідно зникнуть тисячі споруд народної архітектури, десятки тисяч речей побуту, знярядь праці, високохудожніх творів народного мистецтва. Тому почалась інтенсивна праця по їх збиранню, дослідженню та перевезенню на Гору.

Активізується науково-пошукова робота й по інших регіонах. Під керівництвом М.І. Сікорського в села Київщини, Черкащини, Полтавщини, Чернігівщини, Сумщини 1969 р. було здійснено 24, 1970 р. – 22, 1971 р. – 26 експедицій та наукових відряджень. М. Сікорський навіть ввів план здачі експонатів до музейного фонду – 120 одиниць на рік для кожного співробітника. Безперечно, в цьому були як позитивні, так і слабкі сторони. Але завдяки таким вимогам поступово була сформована одна з найбільших в Україні етнографічних колекцій народного одягу, рушників, сільськогосподарських знярядь праці, ікон, кераміки, предметів побуту. Велику увагу приділяв Михайло Іванович роботі з молодими науковими співробітниками, спрямовуючи їх роботу так, щоб молодь могла проявити ініціативу, потенціал та реалізувати свої можливості якнайкраще.

Практично освоєння виділеної території розпочалося в 1963 році. У с. Пристроми Переяслав-Хмельницького району було знайдено гамазей – громадську споруду для збереження страхового фонду зерна сільської громади. У грудні 1963 р. його було перевезено до музею, а навесні 1964 р. встановлено на задалегідь спланованому місці.

З березня 1964 р. почалась робота з інтенсивного озеленення майбутнього етнопарку. У зв'язку з тим, що виділення території відбулось завдячуючи 150-літтю від дня народження Т.Г. Шевченка, у парку планувалось висадити ті породи дерев, які опоетизував у своїх творах Великий Кобзар.

Не залишилась осторонь і громадськість міста. Допомогали висаджувати саджанці учні шкіл, ПТУ-22, педучилища. При перевезенні об'єктів на територію технічну та фізичну допомогу надавали ремонтно-будівельні організації, голови колгоспів, військова частина.

Від початку створення музею М.І. Сікорський прагнув, щоб він не нагадував інші скансени. Лейтмотивом у створенні інтер'єрів для М.І. Сікорського став девіз “щоб було красиво”. Але разом з тим Михайло Іванович вимагав відповідності пам'ятки архітектури з наповненням її інтер'єру по таких параметрах: датування, регіон, соціальний статус, рід занять [4, с. 132].

Експозиція розпочинається із археологічного відділу, що репрезентує пізньопалеолітичну стоянку (15 тис. років до н.е.), колекцію найдавнішої монументальної скульптури та кам'яних поховальних скринь III-II тис. до н.е., реконструйовані житла XI – XIV ст., зруби X ст., половецькі святилища XI – XIII ст., гончарну піч XIV ст.



Музей представлено як справжнє село, що має свій адміністративний центр (сільську управу), з розташованим у центрі села ярмарковим майданом із крамницями, торговими рядами, на околиці – вітряки. Двори музею-села в мальовничому оточенні квітників, городів, садів, що створює враження “живого” поселення. Залежно від занять господаря, відтворено інтер’єри хат, в яких експонуються відповідні інструменти, заготовки, зразки продукції. Забудова музею-села вулично-безсистемна з центральною вулицею-трактом, з майданом та з кутками, що характерно для Середньої Наддніпрянщини.

Пам’ятки монументальної культурної архітектури представлені 5 церквами: св. Покрови з с. Острійки Білоцерківського р-ну Київської обл. (1606 р.), св. Покрови з с. Сухий Яр Ставищанського р-ну Київської обл. (1774 р.), св. Георгія з с. Андруші Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл. (1768 р.), Трьохсвятительська з с. Пищики Сквирського р-ну Київської обл. (XVIII ст.), св. Параскеви з с. В’юнище Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл. (1891 р.) та дзвіницею XVIII ст., перевезеною із с. Бушево Рокитнянського району Київської обл.

Характерною особливістю Переяслав-Хмельницького музею-скансену є поглиблене експозиційне розкриття окремих тематичних осередків, своєрідних “музеїв у музеї”. Музей декоративно-ужиткового мистецтва Київщини II пол. XX ст., музей класика єврейської літератури Шолом-Алейхема, Музей космосу, Музей бджільництва, Музей Хліба, Музей українських обрядів, Музей українського рушника, музей історії Української Православної Церкви, музей М. М. Бенардоса, Музей народного сухопутного транспорту, музей “Поштова станція”, Музей лісового господарства, Музей пам’яті Поліського району стали оригінальним доповненням до основної експозиції.

На сьогодні на території скансену розташовано 185 об’єктів, з них 104 – пам’ятки народної архітектури XVII – початку XX ст., в тому числі 20 дворів з хатами та господарськими будівлями, 15 вітряків, 2 водяні млини, 25 різноманітних установок та майстерень, понад 30 тис. творів народного мистецтва, знарядь праці, речей побуту та вжитку, колекція археологічних знахідок. Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” став справжньою скарбницею народного мистецтва, визначною пам’яткою творчого генію українського народу.

Вимірний Є.Ф. Іщенком у далеких 60-х роках музей нового типу був втілений у життя розумом, енергією та наполегливістю патріарха музейної справи Михайла Івановича Сікорського. Оглядаючись на великий, нелегкий, але такий плідний життєвий шлях Михайла Івановича, можна констатувати, що доля була прихильною до нього. Це той рідкісний випадок, коли людина, присвятивши своє життя улюбленій справі, повністю реалізувала свої задуми, свій професійний талант, врешті, себе як особистість.

*Література*

1. Жам М.І. Від інтер'єру житла до музею просто неба / Спогади.
2. Записано авторами 23.06.2010 від Сікорського М.І.
3. Козій Г.І. Врятоване село / Г.І. Козій // Вісник Переяславщини. – 2004. – 3 лютого.
4. Козій Г.І. Першому в Україні музею просто неба – 45 // Краєзнавство. – № 1–2. – 2009. – С. 128-133.
5. Козій Г.І. Першопрохідці / Г.І. Козій // Вісник Переяславщини. – 2004. – 8 травня.
6. Крук О. Створення етнографічних комплексів та експозицій як один з напрямків розвитку українського музейництва 1960-х – 1980-х років / О. Крук // Краєзнавство. – № 1-2. – 2009. – 248 с.
7. Махінчук М.Г. Переяславський скарб Михайла Сікорського: Художньо-документальна повість / Вступ Андрієвського Л.І. – К.: Криниця, 2005. – 302 с.: іл.
8. Мельник В.П. Фрески із життя М.І. Сікорського / До 85-річчя Михайла Сікорського. Музеї – моє життя. Мій заповіт – мої музеї. – К.: Міленіум, 2008.
9. Правда України. – 1960. – 11 грудня.
10. Ткаченко В.М. НІЕЗ “Переяслав”: від історичного музею до національного заповідника / В.М. Ткаченко // Могилянські читання. – К., 2006.

**"TESTAMENTUL MEU – MUZEELE MELE".  
ROLUL LUI M. SIKORSKY ÎN CREAREA MUZEULUI  
ÎN AER LIBER LA PEREIASLAV-KHMELNITSKY**

*Kozii G.I. (Pereiaslav-Khmel'nitsky)  
Zakharchenko S.M. (Pereiaslav-Khmel'nitsky)  
Zuber S. M. (Pereiaslav-Khmel'nitsky)*

**Rezumat**

În articol se descrie biografia muzeistului M.I. Sikorski, aportul său în crearea muzeului scansen la Pereiaslav-Khmel'nitsky. Trăsătură caracteristică a Muzeului scansen de la Pereiaslav-Khmel'nitsky, este o expunere și dezvoltarea celulelor tematice individuale, așa-numitele “muzee în Muzeu”. Astăzi pe teritoriul Skansen-lui sunt situate 185 obiecte, inclusiv 104 monumente de arhitectură populară sec. XVII – începutul secolului XX, inclusiv 20 curți cu case și clădirile gospodărești, mori de vânt 15, 2 mori de apă, 25 de instalații diferite și ateliere, peste 30 de mii de obiecte de artă populară, unelte, lucruri de uz casnic și de consum, o colecție de descoperiri arheologice.

**Cuvinte cheie:** muzeu, Pereiaslav-Khmel'nitsky, activitate științifică de cercetare, satul ucrainean, meșteșuguri și meserii, cultura materială și spirituală.

**“MY TESTAMENT – MY MUSEUM”.  
THE ROLE OF M. SIKORSKY IN THE FOUNDATION OF THE  
OPEN – AIR MUSEUM IN PEREYASLAV-KHMELNITSKY**

*Koziy G.I. (Pereyaslav-Khmelnytsky)*

*Zakharchenko S. M. (Pereyaslav-Khmelnytsky)*

*Zuber S. M. (Pereyaslav-Khmelnytsky)*

**Summary**

The article highlights the biography of M. Sikorsky – a prominent museum worker of Ukraine. The authors focus their attention on Sikorsky’s contribution to the formation of the open air museum in Pereyaslav-Khmelnytsky. The characteristic feature of the museum is a profound approach applied in various thematic exhibitions. Today the collection of the open–air museum has 185 objects, including 104 monuments of folk architecture dating from XVII – early XX centuries. These are 20 houses with farm buildings, 15 windmills, 2 watermills, and 25 different workshops. The museum collection possesses more than 30 thousand of pieces of folk art, tools, various household utensils and archaeological artifacts.

**Keywords:** museum, Pereyaslav-Khmelnytsky, research, Ukrainian village, crafts and trades, material and spiritual culture.



*Сікорський Михайло Іванович*

**ПОГОРІЛИЙ М.М.**  
(*Переяслав-Хмельницький*)

## **МУЗЕЙ ІСТОРІЇ ЛІСОВОГО ГОСПОДАРСТВА: СТВОРЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

**УДК 069.02 : 630 (477.43)**

У статті висвітлюється питання створення та перспективного розвитку тематичного музею історії лісового господарства в Музеї народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини.

**Ключові слова:** музей, ліс, лісове господарство, експозиція, будинок лісового кордону, шишкосушарка, комора, озеленення підвір'я.

На території Переяслав-Хмельницького музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини знаходиться 13 тематичних музеїв. Вони широко й цікаво розкривають теми, що охоплюють всі важливі моменти та головні події, не забуваючи про дрібниці в житті українського етносу. Цікаві експозиції формують уявлення відвідувачів, складаючи цілком завершену картину в свідомості про певну особистість, галузь чи виробничий процес. До таких музеїв належить і Музей історії лісового господарства, що висвітлює питання вирощування лісу, догляду й зберігання, як ще одної із важливих галузей господарювання українців.

Ідея створення музею лісового господарства належить фундатору музейної справи на Переяславщині, Герою України Сікорському М.І. Музей створений на основі комплексу “лісового кордону”, до якого входили будинок лісника, шишкосушарка та смолокурня. Лісовий кордон – це житлово-господарський комплекс для лісової охорони, лісників, об'їждчиків, які охороняли лісове господарство від пожеж та самовільного вирубування лісу, слідували за станом дерев, проводячи заходи профілактики від захворювань та шкідників. Окрім того, лісова охорона займалась щорічною рубкою та насаджуванням дерев на звільнених ділянках.

Втілення в життя ідеї створення Музею історії лісового господарства було довгим та тернистим. Одні з перших пам'яток народної архітектури, перевезені та встановлені на території Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини ще на початку 70-х років ХХ ст., – лісовий кордон та шишкосушарка.

Будинок лісового кордону – пам'ятка дерев'яної народної архітектури кінця ХІХ ст., що була перевезена в 1969 р. Перевезенням займалась реставраційна бригада, якою керував завідувач відділу етнографії Жам М.І. У грудні

цього ж року був перевезений і сарай лісового кордону (кінця XIX ст.) [1]. Обидві будівлі були виявлені в Мирчанському лісництві Бородянського району Київської області.

У лютому 1973 р. під час етнографічної експедиції на Чернігівщину виявили смолокурню та підписали договір про її перевезення. Пізніше, в 1974 р., вона була доповнена елементами смолокурні з Іванківського району Київської області.

У серпні 1973 р. під час робіт з перевезення будинку поміщика, в яких брали участь науковці та бригада реставраторів під загальним керівництвом Сікорського М.І., в лісі на території Розважівського лісництва Іванківського району Київської області науковцями Слюсар Г.І. та Красюк В.В. була виявлена шишкосушарка, створена за проектом Капера-Гоголіцина – унікальна пам'ятка народної архітектури та витвору інженерної думки кінця XIX ст. 16 серпня розпочались роботи з її перевезення та встановлення на території музею просто неба. По закінченні робіт шишкосушарка гармонійно доповнила лісовий кордон, створивши цілісний комплекс будівель лісового господарства.

У 2001 р. розпочалася робота по створенню Музею історії лісового господарства. Для цього було сформовано групу науковців, до якої входили завідувачий сектором Дуда Г.Я., старший науковий співробітник Коптюх Ю.В., молодший науковий співробітник Лук'яненко Л.О. Розробка наукової концепції та тематико-експозиційного плану майбутнього музею проводилась під загальним керівництвом заступника генерального директора НІЕЗ “Переяслав” з наукової роботи Мельник В.П. Наукова концепція Музею історії лісового господарства побудована на принципах науковості, достеменності, унікальності і самобутності, дотриманні хронологічних рамок при створенні експозиції та тематичних виставок, зберігаючи при цьому закінченість кожного розділу експозиції. Розроблена наукова концепція передбачає такі принципи діяльності, як наукове дослідження, фіксація, аналіз, реконструкція, висвітлює питання етнографії стосовно соціального становища та побуту працівників лісової охорони. Особлива увага приділяється культурно-освітній роботі музею, яка ознайомлює з передумовами та історичними етапами створення лісового господарства, на науковому рівні формує знання відвідувачів про засоби збереження, розведення та охорони лісу, виховує бережливе ставлення до лісу, як до великого природного скарбу, та нелегкої праці спеціалістів лісових господарств, і реалізується через написання лекцій, тексту екскурсій по музею історії лісового господарства [2].

Повне розкриття широкої тематики музею лісового господарства вимагало великої кількості експонатів.

Значний внесок у збір експонатів для майбутнього музею зробив Дуда Г.Я., який з метою пошуку і збору особисто неодноразово відвідав ряд ліс-

ництв Переяслав–Хмельницького, Клавдіївського, Макарівського, Іванківського та інших держлісгоспів Київської області та України. Також у цій нелегкій праці дружню підтримку та спонсорську допомогу надавали головний лісничий ДЛТО “Київліс” В.В. Карман та начальник відділу охорони та захисту лісу П.М. Дурський. Суттєву допомогу у придбанні необхідного лісового обладнання, інструментів та механізмів надавали працівники Переяслав-Хмельницького держлісгоспу (В.О. Павлик, О.М. Комаренко, П.Б. Косюхно, І.І. Черниш, О.З. Саладай, К.К. Загребельний), колишнього Білоозерського лісництва (В.Я. Білоха, В.В. Лесик, І.О. Удод), Студениківського (М.М. Мазур, В.М. Зінченко, В.М. Вільовка, Н.І. Левченко, В.С. Слизький), Переяславського (М.М. Сонько, І.Г. Василенко, В.А. Матов).

Завдяки багаторічній та наполегливій праці вдалось зібрати цілий комплекс механізмів, призначених для збереження лісу, зокрема: запалювальні апарати, ручну помпу, мотопомпу МЛП–Л, ранцеві оприскувачі РЛО-6, ОРМ-1, ОРД, ОРП, ДРХ-3 [4].

З другої половини 2002 р. розпочалась підготовка експозиційних площ, що включала відновлювальні, ремонтні та господарські роботи. Зокрема, було зроблено ремонт сараю лісового кордону: залили цементну підлогу, сам же сарай обладнали як виставковий павільйон. Більшість робіт була виконана науковцями сектору та бригадою реставраторів заповідника. Пізніше було проведено художнє оформлення виставкового павільйону, створено дві картини лісових ландшафтів художником і скульптором І.І. Нестеренком та штатним художником заповідника Радьком А.С. Останній також створив серію портретів видатних лісоводів, кілька великих картин з видами лісових масивів, допомагав при виборі фонових покриттів тощо.

Під час створення експозиції Музею історії лісового господарства виникла гостра проблема нестачі експозиційних площ для розміщення експонатів. Ця проблема була частково вирішена із встановленням в 2002 р. на території музейного комплексу комори. Її виявили та перевезли із села Дениси Переяслав-Хмельницького району Київської області працівники заповідника: головний інженер НІЕЗ “Переяслав” Скряга В.М., науковий співробітник Герасько М.І. та реставраційна бригада заповідника.

Експозиція Музею історії лісового господарства створювалась згідно з розробленим тематико-експозиційним планом і розкриває такі теми:

1. Ліс як історичне середовище зародження і розвитку людського суспільства.
  - Еволюція природи та людини.
  - Природні ресурси.
  - Взаємозв’язок людини з лісом.
2. Ліс на службі людини.
  - Будівельні матеріали.

- Сировина для промисловості.
  - Харчові продукти лісу.
  - Оздоровлення та лікування.
3. Догляд за лісом.
- Організація лісового господарства.
  - Вирощування лісу.
  - Посадка лісу.
  - Рубка догляду за лісом.
  - Заготівля деревини.
  - Захист лісу від хвороб та шкідників.
  - Охорона лісу від пожежі.
  - Засоби зв'язку лісової охорони.
  - Засоби гасіння лісової пожежі.
  - Формений одяг лісової охорони.
4. Наука про ліс.
- Видатні вчені-лісоводи.
5. Турбота держави про майбутнє лісу.
6. Лісове господарство Переяславщини.

- Розвиток лісового господарства на Переяславщині [3].

Загалом експозиція музею налічує близько 200 експонатів, серед яких слід виділити унікальне зібрання лісосадильних машин другої половини ХХ ст., яке показує розвиток радянської інженерної думки в галузі лісорозведення. У колекції, що розміщена в сараї лісового кордону, знаходяться такі механізми, як саджалки лісові ЛНД-1, СЛН-1, СЛЧ-1, СЛТН-1, МЛ-1, сіялка лісова СЛ-4А, робочі органи ротаційного культиватора. В експозиції шишкосушарки можна ознайомитись із процесом заготівлі насіння сосни та побачити колекцію насіння лісових дерев як хвойних, так і листових порід, яка налічує 121 шт. Особливої уваги заслуговує експозиція житла лісового кордону, в якій показано побут працівників лісової охорони. Серед речей, що знаходяться в експозиції, найбільше зацікавлюють відвідувачів капкан на вовка, дерев'яні постели та мисливські трофеї – чучела кабана й лося. Експозиція у коморі із села Дениси розкриває тему “Догляд за лісом”, яка представлена експонатами, зібраними в Переяслав-Хмельницькому районі, і цікавими серед них є ручна помпа, запалювальний апарат, гумовий ранцевий обприскувач.

Окрім створення експозиції музею, ретельно проводилась робота з озеленення підвір'я лісового кордону. Система зелених насаджень створювалась з метою відтворення лісового ландшафту, характерного для Середньої Наддніпрянщини. Особлива увага приділялась дотриманню тематико-експозиційного плану озеленення Музею історії лісового господарства. Розмаїття видового

складу рослин, що знаходиться в музеї, доволі широке, але незважаючи на це ведеться постійна робота щодо його збільшення. Так, із деревних порід тут знаходяться такі види, як сосна, ялина, клен, дуб, в'яз, граб, липа, акація, береза. Чагарникові представлені кущами ялівцю, шипшини, бузини та калини. Серед трав'янистих рослин виділяються лікарські: синюха блакитна, меліса лимонна, очеретянка звичайна, материнка, звіробій, собача кропива, чабер. Трав'яний покрив двору створюють різні лугові трави. Окрему групу рослин складають квітники рослин-екзотів, нехарактерних для нашої місцевості серед яких можна побачити магонію подуболисту, хосту, самшит, тую західну. Озеленення території Музею історії лісового господарства проводилось бригадою працівників відділу "Дендропарк" під керівництвом Бови І.С. Завдяки їхнім зусиллям музей набув закінченої форми, а зелені насадження не лише прикрашають, а й доповнюють архітектурний ансамбль.

17 травня 2007 р. відбулося урочисте відкриття Музею історії лісового господарства, на якому були присутні гості, місцева преса, працівники та адміністрація НІЕЗ "Переяслав" на чолі з Генеральним директором Сікорським М.І.

На даний час Музей історії лісового господарства є науково-дослідним і культурно-освітнім сектором в структурі НІЕЗ "Переяслав", основна діяльність якого полягає в дослідженні й висвітленні на науковому рівні питань з історії лісових господарств та лісозбереження; популяризації знань про ліс шляхом написання текстів екскурсій і лекцій. Він здійснює збирання, збереження й експозиційний показ предметів, що розкривають проблематику музею; тісно співпрацює з Переяслав-Хмельницьким держлісгоспом. Загально-відомо, що створення музею – це нелегка й відповідальна справа, яка вимагає ґрунтовного дослідження питання і включає в себе ретельний науковий підхід до визначення проблематики музею з подальшою перспективою на майбутнє; широку пошукову роботу з виявлення цікавих та самобутніх експонатів та створення експозиції, що яскраво висвітлює тематику музею. Не є виключенням в цьому й Музей історії лісового господарства, під час створення якого стояло питання не лише відображення історії та ознайомлення з засобами розведення, догляду та збереження лісу, але й розкриття в повній мірі побуту і соціального положення працівників лісової охорони.

У найближчій перспективі у розвитку Музею історії лісового господарства стоять завдання вивчення і дослідження нових тем для більш глибокого розкриття проблематики та збільшення експозиційних площ відповідно до тематико-експозиційного плану та концептуальних засад.

Оскільки музей є науково-дослідним сектором, то в подальшій його роботі планується більш детально звернути увагу на дослідження місцевого краєзнавчого матеріалу з історії лісового господарства та впровадження його в



експозиції. Окрім вищесказаного, актуальним питанням є проведення виставок та круглих столів і залучення до них не лише фахівців та науковців, а й студентів і учнів. Це дасть змогу не лише висвітлити проблемні питання, але й популяризувати сам музей серед широких мас населення.

Популяризація музею є важливим питанням, вирішення якого планується не лише традиційними методами, такими як видавництво буклетів, брошур, путівників, але і залучення новітніх технологій. Так, у перспективі планується розмістити інформацію про Музей історії лісового господарства у всевітній інформаційній мережі на офіційному сайті заповідника “Переяслав”.

Таким чином, слід відзначити, що в результаті праці багатьох людей Музей історії лісового господарства широко висвітлює тему лісорозведення й став цілісною структурною науковою одиницею, що доповнює весь комплекс Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини, розкриваючи перед відвідувачами ще одну цікаву сторінку господарювання українського народу.

### *Література*

1. Книга наказів. Наказ № 33. НІЕЗ “Переяслав” 1969 р.
2. Дуда Г.Я. Наукова концепція “Музею історії лісового господарства”. НІЕЗ “Переяслав” 2005 р.
3. Дуда Г.Я. Тематико-експозиційний план “Музею історії лісового господарства”. НІЕЗ “Переяслав”.
4. Український технічний музей: історія, досвід, перспективи. Матеріали IV Всеукраїнської наукової практичної конференції. – К., 2005.

## **MUZEUL DE ISTORIE A SILVICULTURII: CREAREA ȘI PERSPECTIVELE**

*Pogorilyi M.M. (Pereiaslav-Khmelnytsky)*

### **Rezumat**

În articolul este descrisă crearea și perspectivele dezvoltării muzeului tematic de istorie a silviculturii la Muzeul Arhitecturii și Civilizație Populara a Niprului Mijlociu .

**Cuvinte cheie:** muzeu, pădure, gospodărie silvică, expunere, casa de pază silvică, depozitare, cămară, înverzirea curții.

**MUSEUM OF THE HISTORY OF WOOD INDUSTRY:  
FOUNDATIONS AND PERSPECTIVES**

*Pogorilyy M.M. (Pereyaslav – Khmelnytskyy)*

**Summary**

The article deals with the question of foundation and some development aspects of the thematic wood industry museum as a part of the museum of folk architecture of the middle Dnieper river .

**Key words:** museum, wood, wood industry, exhibition, house of wood border, pine cone dryer, larder, green design of yards.

**БОВА І.С.**

*(Переяслав-Хмельницький)*

## **ЗЕЛЕНЕ БУДІВНИЦТВО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ**

**УДК 069.02 : 39 (477.43)**

Стаття висвітлює основні завдання та заходи, які необхідно виконати при реконструкції існуючих зелених насаджень Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини з метою створення дендропарку, який би відповідав загальним науковим вимогам із врахуванням того моменту, що він є оточуючим середовищем українського села кінця XIX – початку XX ст.

**Ключові слова:** музей, зелене будівництво, дендрарій, дуб, бук, клен, липа, береза, тополя, верба, каштан, горіх.

Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини був започаткований у 1964 році. Створення такого комплексу було задумане як етнопарк, який показував би українське село у природному оточенні. Втілення цієї ідеї в життя було практично здійснене, та все ж, природне довкілля вимагає значних коректив на сьогодні. Тим більше, на території комплексу створено 13 тематичних музеїв, які займають приблизно половину території.

Основна маса посадок у Музеї народної архітектури та побуту була проведена у 1964–1970 роках. За тривалий період розвитку паркових груп при відсутності цілеспрямованого догляду відбувався природний біологічний процес заміни порід, який призвів до іншої ландшафтної характеристики ділянок зелених насаджень. Молоді парості самосіву змінили окресленість груп і куртин, затягнули окремі перспективи і ділянки. Для відновлення контурів первинних рослинних угруповань (із врахуванням забезпечення видових перспектив, освітленості та провітрювання основних архітектурних об'єктів) на ділянках заповідного ландшафту необхідно видалити пізні насадження та зарості [1].

На першому етапі реконструкції зелених насаджень з метою створення бази дендрарію основними заходами є санітарні заходи, спрямовані на видалення хворих дерев, збереження цінних екземплярів дерев та чагарників, рубка малоцінних дерев та тих, що вражені омелою (більше 10 кущів на дереві): посадка і підсаджування нових екземплярів деревно-чагарникових порід; відновлення газонних поверхонь і квітників; формування галявин та крон окремо стоячих дерев [1].

Щоб сформувати із нижніх зелених насаджень Музею народної архітектури та побуту повноцінний дендрарій, необхідно виконати ряд важливих умов та складних завдань [5, с. 20, 23].

Нинішня територія комплексу музею просто неба умовно розділена на дві структурні частини:

- власне українське село з традиційним для кінця XIX ст. озелененням дворів, садиб, вулиці, будівель громадського призначення;
- дендропарк з тематичними музеями.

Щодо розділу озеленення українського села кінця XIX – початку XX ст. розробляються тематико-експозиційні плани по кожному двору та садибі відповідно до концептуальних засад створення музею просто неба та традицій озеленення в Середній Наддніпрянщині. Відповідно до цих досліджень коригуються посадки біля кожного об'єкта: відбувається доповнення потрібними рослинами та видаляються ті, що не притаманні для села того періоду [4]. Така велика робота направлена на збереження та відтворення традиційного двору для об'єктивного показу в натурі, щоб зацікавити відвідувачів багатьма традиціями та великою спадщиною етнічних українців Середньої Наддніпрянщини.

Щодо характеристики території, то основні ландшафти музейного комплексу – лісопарковий, садовий, лучний. Елементи регулярного ландшафту представлені у вигляді алей та захисних смуг і трапляються у різних частинах освоєного плато. Лучний ландшафт – галявини, де розміщені вітряки, церква (нинішній Музей рушника), територія з хліборобською технікою. Лісопарковий ландшафт напівзакритого типу спостерігається у паркових групах поміж садибами. Ці парки прикрашені малими архітектурними спорудами та скульптурою: альтанки, ротонда, голуб'ятник, грецька колона, скульптура “Закохані” тощо [1].

Майбутній дендрарій буде закладатися на тій частині території музейного комплексу, де розміщені тематичні музеї, методом заміщення та доповнення нині існуючих посадок новими.

Дендрарій представляє собою найбільш повне зібрання деревних і чагарникових рослин, які можуть рости в умовах певного регіону [3, с. 7], в нашому випадку – в помірній зоні центральної України, де міститься етнографічна зона Середньої Ніддніпрянщини. Рослини мають бути розміщені на чітко визначених ділянках, що дасть можливість легко вивчати їх особливості, відмінності й покращить сприйняття. Група із видів, які входять в один рід, виглядає найбільш ефективно. Такі групи в музеї просто неба є, але не повні за своїм складом та мають багато вкраплень дерев інших видів. Тому важливо розрізнити існуючі посадки та видалити дерева, які не підходять для певного

родового комплексу, та доповнити новими видами відповідного, щоб створити родові комплекси липи, берези, клену, дуба, бука тощо.

Основу листяних насаджень дендрарію помірної кліматичної зони Полісся і Лісостепу, повинні складати такі роди:

- дуб – 21 вид і 5 форм;
- бук – 1 вид і 3 форми;
- клен – 8 видів і 7 форм;
- липа – 10 видів і 1 форма;
- береза – 8 видів;
- тополя – 12 видів;
- верба – 6 видів і 1 форма;
- каштан кінський – 4 види;
- горіх – 7 видів.

Родовий комплекс дубів варто створити на базі існуючої аркової групи біля Музею прикладного мистецтва, де є види дуба червоного та дуба літнього. Сюди слід ввести види: дуб черепитчатий – з листям, яке нагадує листя лавра, дуб зубчастий – листя досягає в довжину до 20 см, пильчастий – з листям, як у лавра, але по краю зубчатим, дуб північний – декоративний з шатроподібною кроною та листям, яке набуває восени яскраво-червоного кольору [1].

Біля цієї експозиції дубів варто розмістити куртину буків. Біля павільйону музею Бенардоса стоїть розкішний бук східний. Поряд потрібно підсадити ідентичних дерев та кілька буків лісових [1].

Експозиція родового комплексу кленів може бути сконцентрована в двох місцях – при центральному вході (Добраничівська стоянка) та у парковій групі від садиби гончара до Андрушівської церкви.

Біля Добраничівської стоянки центр масиву складають дерева першої величини – клен гостролистий, клен канадський та акація біла (робінія несправжня). У парковій групі за садибою гончара із кленових найбільш поширений клен татарський. Сюди варто додати посадки клена польового, гіннала, клена сріблястого, клена дрібнолистого. Вони створять композиції, які виділятимуться восени яскраво забарвленим листям на фоні куртин шпилькових.

Липа широко застосовується в зелених насадженнях, високо цінується за довговічність та декоративні якості. Вона є супутником клена та дуба і повинна зайняти належне місце серед цих родових комплексів. Колекція лип в умовах Середньої Наддніпряниці може містити до 14 видів та дві декоративні форми [6, с. 108]. На території нашого музейного комплексу найбільш поширені два види лип – липа дрібнолиста та липа великолиста і зустрічається практично в кожній парковій групі. Найбільший масив цієї рослини знаходиться за садибою

середняка, де і варто буде зробити родовий комплекс лип. По території закладені алеї липи біля козацького постою та за садибою вдови, які привертають увагу відвідувачів як літом – формою та забарвленням листя, духмяним цвітом, так і взимку – силуетом крони, текстурою та забарвленням кори.

Береза – широковідоме і давно звичне для українців дерево першої величини, яке має прекрасні декоративні якості. Березовий родовий комплекс варто створити на базі існуючого гаю біля шишкосушарки. Тут представлені береза повисла та береза бородавчата. На їх фоні можна демонструвати окремі екземпляри далекосхідних беріз – даурську, жовту, Ермана, Шмідта, а також березу темну з чорно-сірою корою – дерево з лісів Прикарпаття, березу вишневу з червонувато-коричневою корою. Їх слід посадити на передньому плані експозиції.

Цінність верби з наукової та естетичної точок зору в тому, що вона може бути представлена різноманітними життєвими формами: від чагарників (верба пурпурова – 2–4 м, верба розмаринолиста) до дерев першої величини (верба біла – 25–30 м). Верби надають мальовничого виду композиціям протягом усього року. Ранньої весни приваблює молодими гілками верба російська, тонкими гнучкими пагонами – шеллога (верба гостролиста), пагонами темно-бурого кольору – верболіз, жовто-зеленими блискучими гілками – верба біла форма плакуча. Ефектно виглядають з яскраво-жовтими тичинками чоловічі екземпляри верби козячої, а також великі сережки (до 6 см) – верби російської [6, с. 108]. По території музею просто неба варто створити острівки вербових посадок біля ставів, по низинних місцях, на левадах.

Експозицію тополі найкраще створити методом контрастів. У композиції, де необхідно виділити темний колір кори, можна використати дерева фізіономічного типу тополя чорна, тополя дельтовидна, а на їх фоні створюють світлі плями тополя біла, осокір. Пропоноване місце для розміщення даного родового комплексу – паркова група справа від Музею обрядів та звичаїв. Дерева фізіономічного типу тополя пірамідальна у комплексі українського села використана для створення вертикалей в композиції верхнього ставу, в алейних насадженнях вздовж доріг та на околиці [7, с. 84].

Колекцію горіхових варто розмістити на великій галявині, де в повній мірі будуть показані декоративні якості, тобто ажурна розлога крона, непарноперисті листки, красива світла і темна текстура кори. Сюди ввійдуть представники північноамериканських горіхів – чорний, сірий, скельний; китайський – айлантолистий та серцелистий; далекосхідний – маньчжурський, середньоазіатський – волоський [6, с. 109]. Посадки горіха варто розбавити і доповнити сумахами віргінськими, які будуть підкреслювати естетичність сприймання даної композиції.

Представників родини кінського каштану краще демонструвати в одиночних посадках на відкритих ділянках, бо в змішаних посадках їх декоративність значно зменшується. Каштани гарно виглядають в алейних посадках. Ці дерева красиві своїм масовим цвітом та осіннім забарвленням листя та плодів. В основному – це дерева першої величини, однак зустрічаються і чагарникові форми – каштан дрібноцвітий (до 1,5 м заввишки). На базарній площі є поодинокі гіркокаштани, сюди ж слід підсадити каштани з червоним забарвленням цвіту – каштан м'ясочервоний.

Значну увагу варто приділити створенню мікрокраєвидів біля ставків, яких на території комплексу два, і вони підкреслюють мальовничість українського села. Тому в рослинних композиціях біля водних поверхонь мають бути рослини-аборигени, причому слід висаджувати їх так, щоб витримати природні принципи сільського ландшафту. На східному і західному берегах повинні переважати лугові газони і вільні групи багаторічних квітучих рослин. Деревні і чагарникові групи розміщувати поодинокі, щоб надати легкості пейзажу, а берегу максимально зберегти освітленість [2, с. 5]. На північному березі верхнього ставу потрібно запустити посадки справа та зліва від гамазею, щоб зберегти внутрішній мікроклімат від холодних зимових вітрів. Деревні насадження з південної сторони від екскурсійного маршруту варто розділити (санітарна частина), щоб збільшити аерацію та провітрюваність влітку і одночасно зберегти достатню площу затінення [2, с. 8].

Приєм акцентування пейзажних картин засобом введення в них окремих екземплярів красивих дерев, що вирізняються високою декоративністю, дозволяє простими засобами досягнути великого кольорового ефекту (наприклад, яскраво-червоні кетяги калини чи горобини або яскраво-червоне забарвлення листя сумахів віргінських концентрують увагу відвідувачів на дальньому плані прибережної ділянки).

Декоративні чагарники – необхідна ланка в озелененні водойми. На східному березі слід використати у посадках калину, верболіз, шелюгу тощо та “підбити” ці групи різнотрав’ям рослин, які ростуть на берегах річок нашої зони [2, с. 19-23].

На водному дзеркалі повинна бути рослинність і розміщуватися фрагментарно, рекомендовані рослини – ірис болотний (жовті півники), айр, стрілолист звичайний. Біля краю водойми гарно виглядають незабудки, фіалки.

У кожному дендрарії має бути представлений сад безперервного квітування, який може бути як одним цілим, так і фрагментарно по всій території музейного комплексу. Такі посадки доповнять паркові групи і створять враження плавного переходу від дерев до квіткових насаджень газонів. Чагарникові групи повинні включати аборигенні культури (калини, чубушники, тавол-

ги, гортензії) і утворювати головний акцент декоративності та естетичного сприйняття та включати супутні види, які підтримуватимуть декоративність композиції по закінченні цвітіння основної культури [3, с. 15].

Тематичні експозиції саду розділяться на чотири органічно пов'язані між собою частини:

- сад весняного квітування;
- сад літнього квітування;
- сад осіннього цвітіння;
- осіннє забарвлення листя та плодів.

У першу групу увійдуть форзиції та дерен, гілки яких ранньої весни вкрияються рясним цвітом ще до розпускання листя. Доповненням до них слугуватимуть ранньовесняні цибулинні – крокуси, проліска, мишиний гіацинт, пізніше – тюльпани та нарциси.

У травні привертають увагу багатством цвіту і приємним ароматом бузок, одночасно зацвітають піони деревовидні. Використовуючи різні сорти бузку, можна продовжити період цвітіння весняного саду до трьох тижнів.

Таку ділянку можна організувати на базі основних посадок форзиції та дерену з глідом великоколючковим за Музеєм.

Для збагачення весняного аспекту цвітіння виключну цінність представляють плодові та ягідні рослини родини розових: яблуня, груша, вишня, айва, горобина, калина, які є притаманними для українського села та повинні бути у кожній садибі чи біля неї. Для цього варто доповнити садовину посадками молодих саджанців у дворах музею просто неба.

Плавний перехід від весняного до літнього квітування створюють численні сорти півників, півонії, листя яких зберігають декоративність до глибокої осені.

Таволга Вангута може бути доповнена посадками ірисів (білий-фіолетовий) – за поліською хатою (Музей пам'яті Поліського району). Варто створити композицію барбарису Тунберга та півонії, яка вдало виглядає під час цвітіння і восени з червоним листям та яскраво-червоними ягодами. Закласти її можна біля мисливського будинку князя Горчакова.

Сад літнього квітування. У цей час масово квітуть чубушники, тамариски, дейції, калина, екзохорда та інші чагарі, які гарно виглядають в одиночних та групових посадках.

Поєднання гортензії деревовидної та лілії тигрової створить красивий перехід від деревостою до газону в районі голуб'ятні. Біля хати хлібороба кущі екзохорда обсадити групами кущів гортензії.

За музеєм Бенардоса доцільно створити ділянку саду осінніх квітів у формі квітника та доповнити одиночними екземплярами по газонних ділянках, де займатимуть провідне місце трав'янисті багаторічні з пізньолітнім періодом цвітіння – рудбекія, геленіум, айстри (аж до морозів), хризантеми, пижмо.

Багату палітру кольорів створює осіннє забарвлення листя дерев та чагарників, прикрашають їх ще й плоди.



На леваді перед садибою середняка варто організувати так званий мавританський газон лугового різнотрав'я, притаманний для Середньої Наддніпрянищини [6, с. 50]. Особливість даної експозиції полягає у декоративному вигляді ділянки від ранньої весни до пізньої осені. Створення передбачає посадку лугових багаторічників, які мають різний період цвітіння, тобто одні зацвітають на зміну іншим, що і створює декоративний ефект. Догляд за ним – скошування після цвітіння у другій половині червня. Отава, яка наростатиме, матиме вигляд газону.

У першу чергу для створення вищевказаних ділянок необхідно обов'язково звільнити місце, обробити ґрунти, завести свіжої землі, збагатити перегноєм та мінеральними добривами.

Створення кожної ділянки дендрарію вимагає індивідуального підходу, слід враховувати склад нині існуючих посадок, види ґрунтів, продумати систему поливу та догляду [5, с. 17].

Кожна експозиційна група повинна відповідати науково-ботанічним вимогам та розкривати художньо-естетичні властивості рослин.

Таким чином, дендропарк у комплексі Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянищини – є поєднанням рукотворних елементів у різних співвідношеннях. Він має вагоме значення в культурному та історичному аспекті, бо є природним оточенням історичних та архітектурних пам'яток.

Всі, хто побував у Музеї народної архітектури та побуту, зачаровані не тільки великим зібранням археологічних, етнографічних та культурних колекцій, а й красою та величчю смарагдового океану рослин у заповіднику.

### Література

1. Бова І.С. Наукове обґрунтування реконструкції зелених насаджень Музею народної архітектури та побуту НІЕЗ “Переяслав” / І.С. Бова. – Переяслав-Хмельницький, 2008.
2. Косаревський І.О. Озеленення водойми / І.О. Косаревський. – К. : Будівельник, 1965.
3. Липа О.Л. Сади і парки України / О.Л. Липа. – К. : Товариство для поширення політичних і наукових знань Української РСР, 1961.
4. Осцепцова Г.О. Тематико-експозиційний план озеленення садіб Музею народної архітектури та побуту НІЕЗ “Переяслав” / Г.О. Осцепцова. – Переяслав-Хмельницький, 2009.
5. Родічкін І.Д. Лісопарки України / І.Д. Родічкін. – К.: Жовтень, 1968.
6. Романча Л.В. Озеленение села / Л.В. Романча. – К.: Урожай, 1989.
7. Рубцов Л.И. Деревья и кустарники в ландшафтной архитектуре / Л.И. Рубцов. – К.: Наукова думка, 1977.

## ÎNVERZIREA LA MUZEUL DE ARHITECTURII ȘI CIVILIZAȚIE POPULARA A NIPRULUI MIJLOCIU

*Bova I.S. (Pereiaslav-Khmelnytsky)*

### Rezumat

În articol sunt evidențiate principalele sarcini și activități, care urmează să fie efectuate în timpul reconstrucției spațiilor verzi al Muzeul de Arhitectura Populara și Civilizație al Niprului Mijlociu în vederea creării unui dendro parc, care ar îndeplini cerințele generale de cercetare, din punctul de vedere, că înconjoară satul ucrainean de la sf.sec. XIX – începutul sec.XX.

**Cuvinte cheie:** muzeu, înverzire, dendrariu, stejar, fag, arțar, tei, mesteacan, plop, salcie, castan, nuc.

## GREEN LANDSCAPE DESIGN IN THE MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE OF THE MIDDLE DNEPER RIVER

*Bova I.S. (Pereyslav – Khmelnytsky)*

### Summary

The article highlights the main tasks and activities to be performed during the reconstruction of the existing green spaces of the Museum of Folk Architecture and Life of the middle Dnieper river. The reconstruction aims at the creation of a park that would meet certain requirements with the regard to the surrounding environment of a Ukrainian village from the late XIX – early XX centuries.

**Key words:** museum, green design, arboretum, oak, beech, maple, linden, birch, poplar, willow, chestnut, walnut.

МЕГЕЛА М.І.

(Ужгород)

## ПРОБЛЕМИ ФОНДОЗБЕРЕЖЕННЯ В ЗАКАРПАТСЬКОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ

УДК 069.3 : 39 (477.87)

У статті йдеться про основні проблеми фондозбереження в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту. Автором піднято питання переважаності фондових приміщень, відсутності належного фондового обладнання, режиму зберігання музейних фондів та оцифрування одиниць обліку.

**Ключові слова:** музей, фондова збірка, фондозбереження, текстиль, дерево, кераміка, фаянс, фарфор, метал, папір, картини, ікони, переважаність, музейне обладнання, оцифрування.

Закарпатський музей народної архітектури та побуту зберігає значну кількість історико-культурних пам'яток. Він є центром збереження та популяризації матеріальних багатств наших предків, візитною карткою краю.

Формування фондової збірки почалось відразу після створення нашого музею на Замковій горі в місті Ужгород. У 1969 році перед відкриттям фондове зібрання Закарпатського музею становило понад 300 одиниць обліку (далі – од. об.) включно з пам'ятками, розміщеними в експозиційній частині музею. З моменту відкриття музею фондова колекція поповнювалась швидкими темпами. Сюди надходили вироби з тканин (рушники, скатертини, верети, домоткане полотно), дерева, металу, хатнє начиння, роботи народних майстрів і умільців нашого краю. Звичайно, найбільше поповнення фондів відбулось в – 1970–1980-х роках. За останні два десятиліття кількість пам'яток, закуплених музеєм, значно зменшилася. Ця тенденція була пов'язана з рядом загальнодержавних проблем новоствореної незалежної країни та стосувалася не лише музейної справи.

Джерелом надходження предметів були закупівлі, пожертви церков, дарунки громадян. Чимало експонатів закуповувалось від народних майстрів. Значним і вагомим в усі часи були пам'ятки, привезені з етнографічних експедицій, які постійно споряджались у регіони, особливо на початках створення музею – наприкінці 1960-х – протягом 1970-х років. Комплектування фондів здійснювалось за принципами систематичності та тематизації, тобто проходило регулярне поповнення музейних колекцій однотипними предметами, спрямованими на формування й поповнення систематичних колекцій та різнотипних предметів, що відображають конкретну тему. На даний час фон-

ди поповнюються за принципами комплексного комплектування, що включає в себе систематичне та тематичне комплектування.

Музейні фонди – жива система, що постійно поповнюється новими предметами. Вони виявляють профіль музею, в якому накопичуються та зберігаються предмети його основного напрямку.

Основа наших музейних зібрань – етнографічні матеріали, що слугують вихідною та резервною базою для побудови і доповнень експозицій музею, а також для наукової роботи працівників музею та спеціалістів інших наукових установ.

На сьогодні фондова збірка Закарпатського музею народної архітектури та побуту нараховує 16535 од. об. Деяка їх частина – понад 3 тис. предметів експонується в 29 об'єктах постійно діючої експозиції, решта – зберігається у трьох фондосховищах та залах, що тимчасово облаштований під фондосховище.

На музейному обліку знаходяться кращі зразки дерев'яної архітектури та предмети матеріальної культури населення Закарпаття – вироби з текстилю (одяг, скатертини, рушники, ліжники), дерев'яні предмети різного функціонального призначення (меблі, бондарські речі, посуд, знаряддя праці, музичні інструменти), вироби з кераміки, фарфору та фаянсу (миски, тарілки, глечики, вази, горщики, кружки), вироби з металу (предмети побутового призначення, знаряддя праці), предмети образотворчого мистецтва (картини, ікони), предмети групи "Папір" (книги, книгодруки, періодичні видання), фотодокументи, вироби з лози, шкіри, писанки і т.д.

На жаль, слід відмітити, що цей історико-культурний потенціал не використовується повною мірою, у зв'язку з наявністю ряду значних проблем в даній галузі.

Насамперед, варто наголосити, що музей створювався в радянський період з метою відображення минулого закарпатського села, а також пропагування народного зодчества і етнографічних особливостей краю. Тому не було враховано цілий ряд факторів збереження та чимбільш довготривалого життя наших скарбів у цілому і кожного предмета зокрема, що досить гостро поставили на порядку денному в наш час.

**I.** Перша й основна проблема фондів нашого музею – це їх **перевантаженість**. Якщо в перші роки створення музею основна увага в роботі приділялась експозиційному насиченню музею, то в наступні роки й аж до сьогодні – мова йде про якомога більше наповнення фондового зібрання музею з метою збереження та дослідження етнографічної спадщини краю. Щорічна планова закупівля, що проводиться музейними працівниками, дає змогу насичити та заповнити малодосліджені ділянки матеріальної культури Закарпаття, тим самим все більше загострюючи проблему розширення фондосховищ.

Якщо взяти, приміром, фондосховище № 1, де зберігаються переважно вироби групи “Текстиль”, то на його площі 50,4 кв. м, розташовано понад 7 тис. од. об., що ускладнює не лише їх оптимальне зберігання, а й вільний доступ до кожного окремого предмета.

У фондосховищі № 2 загальною їх площею 13,7 кв. м зберігається близько 2 тис. од. об. – виробів з кераміки, фаянсу, фарфору, скла.

У фондосховищі № 3 на площі 7,9 кв. м зберігається понад 300 од. об. – дерев’яних виробів народних майстрів Закарпаття.

У приміщенні, тимчасово облаштованому під фондосховище, на площі 40,98 кв. м зберігається близько 2 тис. од. об., переважно це дерев’яні та металеві предмети побутового та господарського призначення.

Тобто на загальній площі фондових приміщень 122 кв. м розташовано і зберігається до 13 тис. одиниць. Такі показники не відповідають інструкційним вимогам і потребують поступового вирішення даного питання. За рахунок реконструкції адмінкорпусу музею з частковим збільшенням площі, що проводилась останні роки, зведенням антресольного поверху та перенесенням туди робочих кабінетів наукових співробітників, планується найближчим часом у звільнених приміщеннях цокольного поверху обладнати додаткові фондосховища та частково розвантажити й розширити фонди музею.

**II.** Ще одною проблемною ділянкою, яка в межах нашої держави вважається загальнонаціональною, є **відсутність музейного обладнання**, що відповідало б сучасним вимогам збереження предметів. Якщо загальні вимоги до фондосховищ витримані в межах інструкцій, тобто вони розташовані на нижніх поверхах будівлі, вікна сховищ, що виходять назовні, обладнані залізними решітками, а двері щільно й добре закриваються, обладнані протипожежною та охоронною сигналізацією, то їх внутрішнє умеблювання бажає сподіватись кращого. Майже всі предмети у фондосховищах зберігаються в однотипних дерев’яних шафах та на стелажах.

За сучасними вимогами до різних категорій предметів застосовуються різні типи меблів. Наприклад:

- для зберігання картин потрібні стенди, що виготовлені у вигляді рам, затягнутих проволоковою сіткою або дерев’яними решітками;

- для об’ємних дерев’яних скульптур слід використовувати шафи з пересувними полицями;

- для збереження паперових матеріалів потрібні шафи з суцільними незаскленими дверцятами з дрібними висувними шухлядами;

- шафи-комоди використовують для зберігання виробів з тканини і нумізматики;

- шафи з рейками для розвішування “плечиків”, потрібні для зберігання одягу;

- для дерев'яних та глиняних виробів використовують розбірні стелажі зі стандартних частин, а також підставки різної конструкції;

- скрині з боковими дверцятами і висувними лотками використовують для зберігання костюмів, тканин, паперу, металевих виробів.

Окрім цього, для нормальної роботи фондів потрібна сучасна музейна техніка, кіно-, фотоапаратура, металеві пересувні конструкції й т.д.

**III.** Відомо що процес старіння матеріалів відбувається безперервно. Швидкість його залежить від природи матеріалів та умов їх збереження. З цього випливає ще один фактор збереження музейних фондів – захист пам'яток від природного старіння. Складовими екологічної проблеми зберігання культурних надбань є **режим зберігання музейних фондів**, що включає в себе:

1. Температурно-вологісний режим.
2. Захист від забруднювачів повітря.
3. Світловий режим.
4. Санітарно-гігієнічний режим.

Саме ці чинники визначають швидкість фізико-хімічного старіння матеріалів та можливість біологічних пошкоджень. Одне з головних завдань музейного збереження – створення нормативного режиму температури та відносної вологості повітря у фондосховищах музеїв.

**а)** Температурно-вологісний режим – це режим температури і рівня вологості повітря, що має на меті максимально затримати природне старіння музейного предмета і є одним з головних факторів природного старіння предмету.

У музейних установах для дотримання цих норм застосовують допоміжні прилади та методи підтримання температурно-вологісного режиму: кондиціонери, вентилятори, опалювальну систему, осушувальні пристрої (при надмірній вологості), просушування, провітрювання, зволоження.

Для того щоб вміти орієнтуватися у виборі способів та технічних засобів створення оптимальних параметрів мікроклімату, необхідно знати основні принципи роботи систем опалення, вентиляції, кондиціонування повітря, знати методику виміру параметрів повітряного середовища.

Під поняттям “мікроклімат приміщення” розуміють комплекс усіх параметрів повітряного середовища (температура, вологість, рухливість, чистота повітря, освітлення та інше), які сприяють найкращому збереженню музейних предметів. Усі вимоги до мікроклімату у фондосховищах повинні поширюватися тільки на зону розміщення пам'яток. Але і в цій області також виникають труднощі.

У роботі нашого музею застосовується принцип комплексного зберігання музейних предметів, тобто зберігання пам'яток, виготовлених з різних мате-

ріалів, в одному приміщенні. Так, наприклад, у фондосховищі № 1, крім виробів з текстилю (різновиди плечового, поясного та натільного одягу, головні убори, рушники, скатертини, вироби з вовни, домоткане полотно), також зберігаються картини, ікони, предмети групи “Папір” (книгодруки, книги, журнали, газети), фотодокументи, частково вироби зі шкіри та лози, дерев’яні музичні інструменти. Іншими словами, можна сказати, що фондосховище має багатофункціональний характер. Такий принцип суперечить багатьом вимогам дотримання температурно-вологісного режиму, оскільки температура зберігання і режим оптимальної вологості для різних предметів різний. Так, якщо для текстилю оптимальні умови – це  $+18^{\circ}\text{C}$  та відносна вологість 50% – 60%, то для живопису – це температурні показники від  $+12$  до  $+18^{\circ}\text{C}$  при вологості повітря 60–70%. Так само, якщо для предметів групи “Папір” умови зберігання – температури  $+17$ – $19^{\circ}\text{C}$ , при відносній вологості 50–55%, то, скажімо, для виробів зі шкіри – це  $+18^{\circ}\text{C}$  та відносна вологість 65–70%. Така сама ситуація склалася і у фондосховищі № 2, де разом зберігаються предмети групи “Кераміка” (оптимальні показники:  $t^{\circ}$  –  $+12$ – $20^{\circ}\text{C}$  та відносна вологість – 55 – 65%), вироби з фаянсу, фарфору, скла (температура  $+18$ – $20^{\circ}\text{C}$  та відносна вологість 55–65%) та тимчасово обладнаному фондосховищі, де зберігаються предмети групи “ДЕРЕВО” (температура  $+15$ – $18^{\circ}\text{C}$  та відносна вологість 5 – 65%) та “МЕТАЛ” ( $t^{\circ}$  –  $+18^{\circ}\text{C}$  та відносна вологість 50%).

У таких умовах розрізняють поняття допустимих та оптимальних параметрів температури та відносної вологості повітря.

Оптимальний діапазон параметрів повітряного середовища в межах граничних значень – це співвідношення температури й відносної вологості, яке забезпечує стабільне повітряне середовище й постійний вологовміст матеріалів. Чим ближче до оптимальних конкретні значення температури та відносної вологості, тим більш задовільними є умови зберігання. У межах допустимих значень матеріали предметів не зазнають незворотних змін.

У своїй роботі працівники фондів намагаються компромісно вирішувати це питання і дотримувати у приміщеннях показники, що були б допустимими для всіх предметів, незалежно від матеріалу їх виготовлення, що зберігаються в одному приміщенні. Єдиним вирішенням цього питання є, звичайно, розмежування різних матеріалів по окремих приміщеннях.

Обов’язковою умовою стабільності параметрів внутрішнього мікроклімату є поступовість та уповільненість сезонних коливань температури й вологості в музеях. Тому восени опалення починається якомога раніше, поступово збільшується його інтенсивність відповідно до погоди і закінчується пізньою весною, поступово зменшуючись.

б) Збереження музейних предметів значною мірою залежить від стану повітря музейних фондосховищ. Повітря приміщення – складна аерозольна система, компонентами якої є й частки пилу, і спори мікроорганізмів. Санітарно-гігієнічний стан повітряного середовища характеризується, зокрема, видовим та кількісним складом мікроорганізмів, які надходять з повітряними потоками через вентиляційні системи та під час провітрювання, а також потрапляють до сховища разом з ураженими предметами. Норми щодо кількісних показників забруднення повітря для приміщень музейної галузі відсутні. Присутність у повітрі деяких грибів, що можуть викликати певні захворювання, неприпустима.

Проблема забруднення повітря пов'язана з розвитком міст і промисловості й практично цілком викликана спалюванням палива. Зміни механічних та фізико-хімічних властивостей матеріалів у процесі природного старіння можна загальмувати або звести до мінімуму, уберегаючи музейні пам'ятки від руйнівної дії навколишнього середовища. Властивості навколишнього повітря залежать від його складу, присутності мікроорганізмів, пилу, сажистих речовин, що мають руйнівний вплив на пам'ятки. До цієї групи забруднювачів повітря належать також сірка, сірководень, аміак, хлорка, органічний і мінеральний пил. Звичайно, найбільш корисним засобом є регулярне й детальне прибирання фондосховищ. Однак найбільш ефективним засобом захисту предметів від забруднення є герметизація приміщень і застосування очисних фільтрів, але він є проблематичним в нашому випадку. Працівниками відділу фондів проводиться додатковий захист предметів від забруднень шляхом упакування декотрих із них у папки, картонні коробки, мішки, чохла та належного підтримання санітарно-вологісного режиму в приміщеннях.

Ще один показник захисту предметів від руйнування є світловий режим, з допомогою якого ізолюються предмети від дії постійних джерел світла й здійснюється повна або часткова ізоляція предметів. Випромінюючись, світло руйнівно діє на пам'ятки, що проявляється в пожовтінні, вицвітінні предмета та повного його зникнення (як наприклад, паперові документи, що є найбільш чутливими до світла). Такі предмети втрачають не лише колір, але й міцність та стають більш крихкими та ламкими. Таких наслідків можна запобігти, використовуючи темні гардини та штори на вікнах і лампи штучного освітлення з мінімальним негативним впливом на предмети.

Не менш шкідливими для музейних пам'яток, що зберігаються у фондovих приміщеннях та експонуються в експозиції, є біологічні шкідники (шашель, шкіроїди, міль), що вражають пам'ятки та й саме обладнання. Тому в контексті збереження предметів у сховищах фондові працівники разом з працівниками реставраційного відділу постійно проводять огляд усіх одиниць



обліку з метою запобігання виникнення та попереднього усунення таких шкідників. Профілактичні засоби, що проводяться в такому разі, це:

- щорічне просушування та проморожування предметів;
- очищення віконних рам і підвіконників, де накопичуються шкідники;
- підтримування у сховищах оптимального температурно-вологісного режиму;
- запобігання різких та значних коливань температури й відносної вологості повітря, що можуть викликати конденсацію вологи на поверхні предмета;
- провітрювання фондосховищ згідно з правилами та рекомендаціями;
- щомісячне провітрювання шаф шляхом відчинення дверцят, висування шухляд;
- регулярне проведення відповідних санітарно-гігієнічних робіт: знепилення, вологе прибирання стелажів, шаф, підлоги тощо.

З усього вищевикладеного можна зробити висновок, що система правильного зберігання фондів полягає в:

- організації правильного режиму зберігання предметів у фондосховищах;
- якнайкращому забезпеченні системи підходів до кожного предмета у фондосховищі, що означає необхідність його практичного і зручного розташування.

**IV.** Невідкладним завданням для відділу фондів залишається також проблема **оцифрування** одиниць обліку, тобто перенесення інформації про музейні пам'ятки на електронні носії з метою збереження та досконалішого дослідження музейних фондів. Для цього в нашій державі вже існують певні програми, розроблені для фондів того чи іншого музею. Тому вирішення цього питання й надалі залишається одним з пріоритетних у роботі відділу фондів.

Усі поставлені питання стоять на контролі дирекції музею та поступово вирішуються в процесі подальшого розвитку та розширення фондів музею.

Підсумовуючи вищесказане, хочеться лише додати: проблеми, що існують в нашому музеї, притаманні багатьом музеям України. Вони пов'язані не лише з умовами зберігання предметів у музеях. Стан збереження пам'яток у більшості випадків залежить від стану приміщень, де зберігаються предмети, та фондосховищ зокрема. Відсутність загальнодержавних програм по збереженню пам'яток і колекцій змушує покладати основні завдання по збереженню на співробітників музейних закладів. Саме об'єднані зусилля фондових працівників, реставраторів та наукових співробітників нашого музею дають позитивні результати щодо збереження музейних предметів та продовжують життя історичних пам'яток, носіїв матеріальної та духовної культури наших предків.

**PROBLEME PĂSTRĂRII FONDURILOR  
MUZEULUI ARHITECTURII  
ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE DIN TRANSCARPATIA**  
*Meghela M.I. (Ujgorod)*

**Rezumat**

În acest articol este vorba despre probleme principale de păstrare a fondurilor muzeului Arhitecturii și Civilizației Populare din Transcarpatia. Autorul ridică problema supraîncărcării încăperilor de fonduri, lipsa echipamentelor de fonduri corespunzătoare, modul de depozitare a fondurilor de muzeu și digitizarea unităților de evidență .

**Cuvinte cheie:** muzeu, colecție de fonduri, textile, lemn, ceramica, faianță, portelan, metal, hârtie, tablouri, icoane, congestie, echipamente de muzeu, digitizare.

**PROBLEMS OF ARTIFACTS STORAGE  
IN TRANSCARPATHIAN MUSEUM  
OF OLK ARCHITECTURE AND LIFE**  
*Mehela M.I. (Uzhhorod)*

**Summary**

The article deals with the main problems of artifacts storage in the Transcarpathian museum of folk architecture. The author draws attention to the problem of stock premises, lack of proper of equipment, storage mode and digitalization of items.

**Key words:** museum, museum collection, storage problems, textiles, wood, ceramics, pottery, porcelain, metal, paper, paintings, icons, overload, museum equipment, digitalization.

НАЙПАВЕР М.І.

(Ужгород)

**ДЕРЕВ'ЯНІ ІКОНИ – ОДИН ІЗ НАЙПОШИРЕНІШИХ  
ВИДІВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ  
(На прикладі збірки Закарпатського музею  
народної архітектури та побуту)**

**УДК 7.04 (477.87)**

У статті йдеться про один із найпоширеніших видів сакрального мистецтва Закарпаття – дерев'яні ікони. Автор детально описує основні етапи виготовлення дерев'яних ікон: підготовка дошки для ікони; нанесення малярки, позолочення, приготування фарб; розпис і оліфлення ікони. Потім автор зосереджує свою увагу на збірці дерев'яних ікон Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Дана збірка містить 70 одиниць зберігання: 61 ікона розміщена в інтер'єрі церкви з с. Шелестово Мукачівського району, а 9 ікон зберігаються у фондових приміщеннях музею.

**Ключові слова:** дерев'яна ікона, техніка іконописання, етапи виготовлення ікони, іконостас, царські врата, притвор, нава, вівтар.

Релігійне мистецтво, зокрема іконопис, є носієм високих духовних цінностей. Для педагога іконописне мистецтво повинно виступати одним із засобів морально-естетичного виховання. У християнській культурі іконі належить значне місце, де вона ніколи не мислилася лише як твір мистецтва. Ікона – це перш за все віронавчальний текст, який покликаний допомагати пізнавати істину. Ікона є своєрідним вікном у духовний світ, тому вона має особливу мову, де кожен знак – символ. За допомогою знаково-символічної системи ікона передає інформацію подібно письмовому тексту, мову якого необхідно знати, щоб сприйняти, зрозуміти й пережити її духовний зміст.

Писання ікон вимагало найбільшої ретельності і духовної зосередженості від художника-іконописця. Йому необхідно було пройти довгий шлях духовної та професійної підготовки, виконати копітку роботи – створити ікону. Не просто ікону, а той образ, через посередництво якого людина спілкується з Богом.

Мета даного дослідження полягає у спробі на основі зібраного матеріалу прослідкувати в іконах не лише духовну, естетичну, а й історичну сутність. Щоб зрозуміти ікону і закладений в ній сенс, необхідно комплексне вивчення: дошки, на якій вона змальована, фарб, які використовувалися при написанні, їх символіку і колір. І найголовніше, необхідно розглянути той образ і закладений у ньому зміст, який хотів передати іконописець.

Актуальність дослідження проблеми іконопису в її естетичному аспекті в культурі полягає у вивченні особливостей української ікони як духовно-естетичного феномена в контексті співвіднесення з релігійною словесністю.

Іконопис України довгий час не привертав уваги дослідників. Кращі зразки народного іконописання представляють національну художню культуру. Їхній особливий поетичний світ, стримана, але виразна колористична гама, яскрава декоративність наочно характеризують традиційні естетичні смаки українців, розкривають їхні моральні цінності, релігійні вірування й уявлення [50, с. 1].

Принципи і художні засоби створення ікон формувались впродовж багатьох років, перш ніж Київська Русь приєдналась до цієї сторони людської культури. Традиції іконопису прийшли в Київську Русь разом з прийняттям нею християнства із Візантії наприкінці X століття. Іконопис Візантійської імперії був надзвичайно великим художнім явищем у східнохристиянському світі. Візантійська художня культура не тільки стала родоначальницею деяких національних культур (наприклад, давньоруської), але й протягом всього свого існування впливала на іконопис таких країн як Сербія, Болгарія, Македонія, Русь, Грузія, Сирія, Палестина, Єгипет.

Ікони не можна віднести до творів живопису в звичайному розумінні слова. Це не картини. Картини в лініях і фарбах розповідають про людей і події реальної дійсності. Починаючи з епохи Відродження життя і природа на картинах зображуються безпосередністю ілюзорного відтворення на площині дошки, стіни або полотна тривимірного простору – світу людей, тварин, пейзажів і речей. І навіть якщо сюжет взятий з міфології, то він переведений на мову земних образів.

За своїм призначенням і за своєю природою ікони не можна так розглядати. В них нема не тільки звичайного простору, але й подій, зумовлених звичайними причинно-наслідковими зв'язками. Ікона – це вікно у світ іншої природи, але вікно це відкрите тільки для тих, хто володіє особливим, духовним, зором.

Для того щоб наблизитися до розуміння ікон, потрібно бачити їх очима віруючої людини, для якої Бог – безсумнівна реальність при всій її недосяжності і недоступності, реальність, незмірно важливіша, ніж швидкоплинне власне життя. Повсюдна реальність, що незримо стоїть за кожною подією, – невидимий свідок і суддя, від чийого погляду неможливо сховатися ніде і ніколи [35, с. 1].

Техніка іконописання складна і своєрідна. Послідовність писання ікони вироблена в давнину, змінам не підлягає й по традиції передається іконописцями з покоління в покоління. Головне – це традиційний образ ікони і послідовність його побудови.

Кожна ікона складається з чотирьох основних частин (шарів). Перший шар – щит із дерев'яної дошки (або шматок полотна) – є її основою. Другий шар – ґрунт, або левкас, приготовлений з порошка крейди з клеєм. Третій шар – живопис, що складається з малюнка і фарбувальних матеріалів: пігментів, приготованих на натуральній яєчній емульсії або на штучній – казеїно-масляній чи полівінілацетатній. Четвертий шар, що захищає живопис від зовнішніх впливів, представляє собою тонкий шар загрубілої рослинної олії (оліфи).

Відповідно до цього робота над іконою поділяється на чотири основні етапи: вибір основи, накладення ґрунту, живопис, закріплення оліфою [36, с. 1].

Завдяки багатовіковій практиці відомих і невідомих іконописців був вироблений іконописний канон, що являв собою ряд правил і вимог.

### **I. Підготовка дошки для ікони**

#### **1. Вибір дошки і її підготовка до нанесення ґрунту.**

Основою для ікон у більшості випадків є дерево. З дерев'яних порід, які використовували для написання ікон, найчастіше використовували липу, хвойні породи, березу, вільху. Зустрічаються ікони на дубі, кипарисі, пихті. Перевага надається липі, вільсі, кипарису. Дошка повинна бути просушена і витримана, оскільки впродовж першого року дерево помітно зсихається. На ній не повинно бути смоли і слабких, випадаючих сучків [43, с.1; 47, с.1 – 2]. У цільній або склеєній із декількох частин дошці, з метою запобігання її від короблення, з тильного боку, поперек деревних волокон, роблять прорізи, розширяючи в глибину дошки, в які вставляють шпонки – вузькі дощечки, зроблені по формі паза і виготовлені з більш міцного дерева, ніж сама дошка (наприклад, з дуба). Шпонки в жодному разі не приклеюються до дошки, а за для міцності або приклеюються самими кінчиками, або прибиваються одним гвіздком, щоб при зміні вологості атмосфери, що сприяє розширенню і звуженню дошки, вона не могла тріснути. Інколи в щит, що складається з декількох дошок, склеєних між собою, врізають додаткові шипи – планки різної форми, які називають “ластівки”, “карасики”, “сковорідники”.

На лицевому боці витесують плоске заглиблення, навколо якого залишається недоторканою рама, або поле, тобто зображення обрамлено “полями”. Саме зображення розташоване в “ковчезі”, який заглиблений на 2-4 мм відносно полів. Перехід між полями і ковчезом одержав назву “лузги”. Ширина переходу зазвичай становить 5-10 мм [47, с. 2].

Оскільки фарбувальний шар не може в принципі триматися безпосередньо на дереві, для того, щоб писати на дошці, її необхідно підготувати – залевкасити, тобто нанести спеціально приготовлений ґрунт – левкас. У свою чергу, щоб нанести левкас, іконну дошку необхідно підготувати. Якщо до-

шка дуже гладка, її лицевий бік для кращого скріплення з паволокою слід зазубрити. Раніше для цієї операції застосовували спеціальний інструмент (“цикля”), тепер частіше використовують звичайний макетний ніж, шило або скальпель. Для подальшої обробки дошки під левкас необхідний перш за все клей. Зазвичай користуються клеєм тваринного походження: столярним, желатиновим, риб’ячим. Нині найчастіше клей виготовляють з желатину, який потрібно розводити у воді на водяній бані. Через деякий час після нагрівання, утворюється клей, яким проклеюється вся дошка. Клей наноситься дуже гарячим широким пензликком (щетинкою) по лицевій поверхні дошки так, щоб дошка достатньо просочилась і закріпилась. Добре входить в дерево тільки рідкий і гарячий клей. Проклеюються одночасно і торці дошок, оскільки волога проникає в деревину головним чином через торці (поперечні розрізи). Після проклейки дошку необхідно ретельно просушити. Час висихання триває іноді декілька годин, іноді – добу.

## 2. Наклеювання паволоки.

Іншим матеріалом для підготовки дошки є паволока. Ця назва пов’язана з поняттям “наволокування”, “паволокування”, “заволокування” дошки під левкас тканиною. Паволокою називається лляна, обов’язково рідка тканина, щоб під нею не затримувалося повітря при наклеюванні на дошку. Можна використовувати марлю, канву для вишивання, мішковину. Тканина для паволоки завжди вибиралась стара, нова матерія не годилась – вона була надто груба і шорохувата для роботи.

Паволока наклеюється на всю лицеву поверхню дошки або ж на “проблемні” її ділянки – місця з’єднання дошок, сучки і т. ін. Паволоку занурюють в клейовий розчин на 1-2 години з метою рівномірного насичення її клеєм. Після цього широкою щіточкою з тим же розчином гарячого, міцного клею проходять по дошці, тканину злегка віджимають, накладають на дошку, захоплюючи і торці, розправляють, пригладжують і ставлять на просушування. Поки клей на паволоці не висох, по периметру внутрішньої частини дошки роблять прорізи, щоб не залишилось повітря і тканина приклеїлась максимально щільно.

## 3. Нанесення левкасу (грунту).

Левкас – спеціальний ґрунт, оскільки шар фарби не може триматися на дерев’яному щиті без ґрунтової основи. Для цього в уже готовий клей у визначених пропорціях додають крейду. Посудина, в якій робиться левкас, повинна стояти на водяній бані, щоб левкас нагрівся, але не закипів. Левкас буває різної консистенції, деякі іконописці роблять левкас рідким і наносять його пензлем, деякі – навпаки густим, желеподібним і левкасять поверхню ікони мастихіном (тонка сталева пластина, що нагадує по формі ніж або лопатку). Коли ґрунт стане теплим, можна починати процес.

На дошку левкас наноситься широкою щіточкою або просто наливають на окремі ділянки, однак в обох випадках міцно протирають рукою, щоб левкас добре заповнив усі щілини в тканині і в них не залишилось повітря.

Цей процес у іконописців називається побілкою і може повторюватися 2-3 рази. Без побілки наступні шари більш густого ґрунту майже завжди дають тріщини.

За цим у левкас більшої консистенції додають ще крейди. Потім його наносять на дошку поверх побілки шпателем (мастихіном) і ним же пригладжують. Шари ґрунту повинні бути дуже тонкими, тому шпатель при роботі слід міцно притискати до дошки. Чим тонші шари левкасу, тим менше можливостей ґрунту розтріскатися. Ґрунт, накладений товстим шаром, дає тріщини уже через декілька годин, оскільки його волога, може випаровуватися тільки з одного боку. Верхні шари ґрунту, швидко тверднучи, сідають, нижні ж знаходяться ще у вологому стані, від чого верхній шар розтріскується й краї тріщин мають дещо заплившу, заокруглену форму. Таким чином, наноситься не менше десяти шарів, з обов'язковим просушуванням кожного шару. Коли нанесено достатню кількість шарів левкасу, дошку потрібно зачистити наждачним папером або дрібною пемзою до максимально рівної і гладкої поверхні, щоб можна було писати [47, с. 3-4].

## **II. Нанесення малюнка. Позолочення. Приготування фарб**

### **1. Нанесення малюнка й посилення його кольором.**

Коли поверхня левкаса готова, приступають до нанесення малюнка. Способи нанесення малюнка на левкас різні. Раніше малюнок “знаменив” майстер, роблячи для початку легкий набросок вугіллям, а потім детально промальовував його чорною фарбою. Талановиті іконописці відразу наносили малюнок пензлем на дошку, настільки великі були в них знання своєї справи і досвід. Іноді вони творчо створювали малюнок знову.

Щоб малюнок не став невидимим для іконописця після нанесення першого шару фарбами, його посилюють кольором (темперою або тушшю) і роблять граф'ю. Граф'я – тонка продряпана лінія, що повторює увесь малюнок або окремі його елементи. Робиться для того, щоб при письмі завжди читався малюнок, оскільки часто фарби мають властивість “ховатися”.

### **2. Позолочення.**

Наступним етапом в написанні ікони є позолочення, а точніше підготовка ділянок ікони під позолоту. Якщо ж позолочення не передбачається (що не протирічить іконописному канону), то приступають до приготування фарб. Позолочення – надзвичайно тонка і кропітка робота, що вимагає максимальної зібраності і уваги від іконописця. Деякі майстри на час позолочення поливають підлогу водою, щоб запобігти осіданню пилу на ікону, оскільки навіть

маленький волосок, пилінка, що потрапляють під позолоту, можуть легко її зіпсувати.

Матеріалом для позолоти служать різні види листового золота і особлива фарба, що називається “творенеє золото”. У наш час іконописці застосовують три основні методи позолочення: 1) “на мордан” (“олійний”); “на полімент” (“водяний”); 3) золочення твореним золотом.

Листове золото продається у вигляді книжечок, частіше за все розміром 8x8 см, по 20-25 аркушів. Воно наноситься тонким широким пензлем з довгими волосками. Спочатку лист ставлять на оксамитову подушечку і ріжуть відполірованим ножом на шматки необхідного розміру, за цим на нього накладають пензлик, до якого золото липне, й відразу переносять на дошку. Робити це все доводиться буквально затамувавши подих, оскільки золото дуже тонке і при будь-якому подиху летить куди захоче. Після того як золото покладено, його акуратно, щоб випадково не зідрати, полірують ваткою. Наостанок позолочена поверхня покривається тонким шаром прозорого лаку для захисту від пошкоджень [47, с. 5-7].

### 3. Приготування фарб.

Перш ніж приступити до наступних етапів створення ікони, необхідно підготувати емульсії і фарби. Середньовічні ікони славляться своїми нетьмяніючими, немовби живими фарбами, непідвладними руйнівній дії часу. Це одна з якостей, що не перестає притягувати до них загальну зацікавленість. У чому ж головна таємниця цієї якості? Головне, звичайно, – це використання темперних фарб, що складаються з особливих пігментів і жовткової емульсії. Безумовно, дуже важливим є вміння складати суміші із пігментів, а також особливий спосіб нашарування самих фарб, при обов’язковому дотриманні основної вимоги – наносити кожен наступний шар після повного висихання попереднього, не дозволяючи свіжим, ще не висохлим фарбам змішуватися на поверхні ікони.

Темпера, в повному розумінні слова – це спосіб змішування фарби із зв’язуючою рідиною. Фарба – це сухий порошок (пігмент). Його одержують при розтиранні каменів (мінералів і глини), металів (золота, срібла, оксиду свинцю), залишків органічного походження (корінців і гілочок рослин, комах), висушених і подрібнених або виварених із пофарбованих тканин (пурпура, індіго). Зв’язуючою емульсією найчастіше буває емульсія з ячного жовтка.

Жовткові емульсійні фарби дуже щільні й добре протистоять дії світла. При висиханні вони не стягуються, а потім не дають тріщин і щільно з’єднуються з левкасною основою, становлячи з нею практично одне ціле. Окрім цього, ці фарби багаті на колорит, мають добру покривельну здатність і



разом з тим стають прозорими після покриття оліфою або лаком. Разом з тим робота в техніці темперного живопису досить важка внаслідок якості темперних фарб швидко висихати і сильно змінюватися при висиханні в кольорі.

Нині в іконописі використовують як натуральні природні пігменти, так і темперу, що продається в художніх салонах. З натуральними пігментами працювати складніше, але вони надають іконі незвичайне світіння. Всі пігменти необхідно перед роботою добре розтерти з яечною емульсією. Емульсія виготовляється з яєчного жовтка, обережно вийнятого з яйця. Жовток миють, надрізають і виливають в посудину. За тим до нього додають пиво (квас, столовий винний оцет), в пропорціях 1 жовток – півшкаралупи пива.

Далі на матовому склі курантом (кам'яний пестик для розтирання фарб) перетирають всі пігменти. Скло і курант можна виготовити самим, для цього скло просто шкуриться грубим наждачним папером, а курант виготовляють із обточеного бруска мармуру, до якого приклеюють дерев'яну ручку. На скло висипають трохи пігменту, додають емульсію і розтирають до однорідної маси.

Потім готова фарба акуратно переливається в баночки. У приготовленій фарбі не повинно прощупуватись дрібних крупинок пігменту, вона не повинна розділятися на емульсію і порошок, а представляти собою однорідну рідину, тому здавна цьому процесу присвоєний термін “творення” фарб. Фарбами краще користуватися наступного дня. За добу вони стають міцніші, в них відбувається свого роду бродіння, їх в'язкість, здатність зчіплятися з ґрунтом і щільність підвищуються. Яєчна натуральна темпера придатна для роботи впродовж 3-4 діб, після чого вона починає швидко розкладатися, втрачає силу кольору і здатність зчіплятися з ґрунтом [47, с. 7-9].

### **III. Розпис і оліфлення ікони**

Після нанесення на ґрунт прорисів, золочення німбів або фону процес написання ікони розділяється на декілька послідовних етапів: 1) розкриття ікони (накладання основних тонів); 2) розпис; 3) пробіли – висвітлення одягу, будівель, гір і т.п.; 4) вохрення – висвітлення ликів і волосся з подальшою їх обробкою (підрум'янення, притінення і т.ін.).

#### **I. Розкриття ікони.**

Коли малюнок нанесений, фарби готові, ікону, як кажуть іконописці, “розкривають”. Розкриття ікони – значить покривання (заливання) її площі суцільними однотонними фарбами, без нанесення при цьому будь-яких напівтонів або тіней. Відповідними фарбами покривається світло (фон) ікони, всі ділянки доличного письма (всі, крім ликів, рук, ніг) по лінії прорису (переводу). Покривши потрібні місця першим шаром фарби, дають їй висохнути і покривають повторно тією ж фарбою, однак більш розведеною водою. Цей

прийом повторюють до тих пір, поки не буде досягнуто однорідного і рівномірного покриття всієї пофарбованої ділянки ікони. Впевнившись, що вся потрібна поверхня ікони розкрита, дають їй добре просохнути і тільки тоді приступають до наступного етапу.

#### 2. Розпис доличного.

Після розкриття ікони проводиться обробка всього доличного. Спочатку оконтурюються всі зовнішні обриси фарбованих площ – це буде “опис доличного”. А потім пишуться всі лінії внутрішнього малюнка цих площ – це буде “розпис личного”.

Після розпису по одягу майстерно наносять пробіли – висвітлення по випуклих місцях фігури. Прорізи роблять 2-3 рази, щоразу скорочуючи в площі. Їх перший тон лише трохи світліший за основний тон, другий значно світліший і менший за площею, накінець третій – найсвітліші штрихи, якими відмічають найбільш виступаючі місця складок.

#### 3. Розпис личного.

Після цього приступають до написання личного – лика, рук, ніг. Для цього застосовується техніка санкирення, першого, другого і третього вохрення і обробки личного. Після того як написано личне, ікону надписують – наносять надписи, що пояснюють, хто зображений на іконі. Ікону надписують в обов'язковому порядку. Після надпису залишається обвести рамку, і ікона майже готова. Цими останніми штрихами написання ікони закінчується, і її ставлять на просушку в захищене від пилуки місце на декілька днів. Ознакою остаточного просушення ікони є матовість її фарбованого шару.

#### 4. Оліфлення ікони.

Після цього приступають до останнього етапу створення ікони – покриття захисним шаром: оліфлення або лакування. Оліфа, пропитуючи фарби, надає їм ще більшу прозорість і заглибленість, вона відновлює притухлу яскравість фарб і дає їм узагальнений золотистий тон та рівну, злегка блискучу поверхню. Деякі іконописці замість оліфи використовують копаловий лак з натуральних смол. Лак у невеликій кількості виливається прямо на ікону й рукою акуратно розтирається по всій поверхні. Коли він впитується, залишки з ікони збираються, тоді ікона “фікається”, тобто рукою вирівнюється тонкий шар лаку, збираються можливі пилінки, а також створюється матовий відтінок. На цьому створення ікони вважається закінченим. Ікона ставиться на просушування так, щоб на неї не осідала пилука. Попереднє – поверхнєве – просихання плівки оліфи проходить за 2-3 дні, а повне – не раніше ніж за місяць [47, с. 9-11].

Таким є загальноприйнятий процес виготовлення ікони на дерев'яній основі. Візантійський стиль закарпатських ікон можна було б назвати вкрай

консервативним, зупиненим у своєму розвитку на рівні X–XI ст., якби в них не було оживляючої сили народного мистецтва. Міцно дотримуючись архаїчної іконографії святих і стильових засад візантизму, малярі ікон майже кожного покоління вносили чимало нових декоративних елементів, незмінно використовували яскраві фарби, дотримувалися чудової форми контурів постатей і ритміки площин [53, с. 7].

Народний живопис посідав провідне місце в образотворчому мистецтві Українських Карпат і розвинувся тут, в основному, як іконопис. Риси народної стилістики у творах іконопису цього регіону простежується в іконах XV – XVI ст. До середини XVIII ст. ікони малювали темперними фарбами на дерев'яних дошках по левкасу. Чимало творів іконопису, що походять з території Бойківщини, Лемківщини, Гуцульщини, увійшли до музейних колекцій; але ще й сьогодні в інтер'єрах дерев'яних храмів Закарпаття (у селах Ізки, Колочава, Сухий, Розтока, Репинне, Присліп, Подобовець та ін.) трапляються зразки народного живопису [48, с. 1].

Тематично-сюжетний “репертуар” народного іконопису складався з образів святих, з якими в народній уяві пов'язували ідею заступництва, добра й справедливості (святий Микола Чудотворець, Юрій Змієборець, святий Ілля, архангел Михаїл, святий мучениці Параскева П'ятниця, Варвара та інші). Особливою любов'ю і пошаною в народі користувались образи Ісуса Христа й Богородиці. Поширеними були т. зв. “житійні” ікони, у яких центральне зображення святого (чи святої) оточували з боків численними сценами з їх “життя”. Важливе місце у народному іконописі посідали багатофігурні сюжетні композиції, з-поміж яких виділялися великі за розміром ікони “Страсті Христові” та “Страшний Суд”. Композиція “Страстей” об'єднувала на одній площині близько 20 страсних сцен. Своєрідним наочним кодексом народної моралі були зображення “Страшного Суду”, що спонукали віруючих до осмислення своїх вчинків й усвідомлення того, що чекає їх після смерті. Серед сюжетних композицій рисами народного трактування образу вирізнялися ікони празникового циклу іконостасу: “Різдво Христове”, “Різдво Богородиці”, “Введення в храм”, “Благовіщення”, “Богоявлення”, “Вїзд в Єрусалим” та інші.

Твори народних малярів здебільшого анонімні й недатовані, однак сьогодні все-таки відомі імена окремих іконописців. Яскравою мистецькою постаттю першої половини XVIII ст. на Бойківщині був Марко Шестакович. У Судовій Вишні працювали майстри Федір, Ілля Бродлакович, Іван, Стефан, Яцько. Творчість вишнянських малярів славилася далеко поза межами регіону. Так, для церкви з с. Сухий на Закарпатті іконостас 1701 р. виконав “маляр Стефан з Вишні”, “Розп'яття з Пристоячими” – “Іван з Вишні”. Авто-

ром ікон 1679 р. для цієї ж церкви був Іван Щирецький, “маляр з Перемишля”. З місцевих майстрів на Закарпатті працювали Францішек Маляр, “Маляр Яворський з Вилок”, “Ілля, маляр Хустський”, Федор. До найвідоміших центрів народного іконопису XVII–XVIII ст. належали Риботичі, звідки ікони “риботицької роботи” поширювались в околицях Перемишля, Сянока, Турки, Самбора, Добромиля, інших сіл і міст Західного Прикарпаття та Закарпаття, а також Східної Словаччини [48, с. 1-2].

До цього періоду відноситься більша частина однієї з найцінніших збірок Закарпатського музею народної архітектури та побуту – ікони на дереві. В основному, це твори народних майстрів, на жаль, безіменних. Майстри-іконописці рідко підписували свої твори. Збірка нараховує 70 од. об. Найбільше ікон перевезено з с. Колочава Міжгірського району (29 од. об.), з с. Ялове Воловецького району (23 од. об.) та з Ужгородського району (10 од. об.), 3 од. об. – з Рахівського, 2 од. об. – з Хустського, по одній – з Мукачівського та Свалявського районів. Майже всі вони (61 експонат) експонуються в інтер’єрі церкви з села Шелестово Мукачівського району, яка є окрасою музейної експозиції під відкритим небом.

Починаючи з кінця XIV ст. композиційним центром дерев’яної церкви стає багатоярусний іконостас. Він є художнім і функціональним ядром всієї споруди, обов’язковою частиною інтер’єру кожного храму східного обряду. Іконостас піднімається на всю висоту Шелестівської церкви. Має три дверні прорізи. Центральний закривається царськими вратами, які завжди оформляли найбільш вишуканою різьбою. Царські врата розписувалися. На створах у медальйонах зображені чотири євангелісти, які сповістили усьому світу слово Христове. Матвій – брат апостола Якова. Написав перше Євангеліє через вісім років після вознесіння Христа. Матвій зображений на іконі з людиною у вигляді ангела. Марко (значить тихий) зображений з левом, тому що він починає своє Євангеліє проповіддю Іоанна Предтечі в пустелі, подібно до голосу лева. Луку зображено з тільцем, тому що він починає своє Євангеліє розповіддю про народження Іоанна Предтечі від священика Захарії, у числі обов’язків якого принесення в жертву тільців. Іоанн (значить божа благодать). Його зображено з орлом.

Кожний ярус іконостасу має певний порядок у розташуванні ікон. Очевидно, що ікони писали два майстри. Один написав чотири ікони першого ряду. Перший ярус – намісний чи головний. В іконописі переважала темпера на дереві. У цьому ярусі зліва від царських врат знаходиться ікона “Богородиця з младенцем” кінця XVIII ст. Ікона написана на двох склеєних соснових дошках, що скріплені двома врізаними паралельними шпугами. Дошки протесані, а за тим постругані. Рама ікони соснова, накладна. Основою для

розпису служить левкас – клеє-крейдяний, білий, нанесений рівним шаром. Коли ікона була переписана – невідомо, можливо, на початку ХХ століття. Техніка розпису – темпера. На іконі зображено Богоматір Марію типу Одігітрії з дитиною на руках. Зображення одягу Богородиці і Христа було переписано масляною фарбою. Світло-червоний мафорій переписаний в темно-червоний, голубий хітон Богородиці – в темно-синій. Біла сорочка Ісуса Христа переписана в темно-сірий колір, оранжевий плащ Христа переписаний темно-сірою фарбою. З вересня 1977 року до квітня 1978 року ікона перебувала на реставрації у Львівській спеціальній науково-реставраційній виробничій майстерні. Було укріплено левкас і фарбовий шар, здійснено зняття оліфи на фоні, тонування місць втрат і т. ін. [5].

З правого боку царських врат розміщена ікона “Ісус Христос Намісний”, датований тим же періодом. Ікона написана на двох соснових дошках, склеєних і скріплених горизонтальними, паралельними врізаними шпугами. Дошки тесані і стругані. Обрамлення ікони має наскрізної різьби колонки, орнаментоване виноградними гронами, галузками та листям. Основою для розпису є левкас – клеєво-крейдяний, білий, рівної товщини. Ікона була переписана олійними фарбами і перекрита лаком, можливо, на початку ХХ ст. На іконі представлено погрудне зображення Ісуса Христа. Він одягнений в червоний хітон та голубу накидку. Правою рукою він благословляє, а в лівій тримає розкрите Євангеліє. Трактування фігури – умовно-декоративне. Обличчя та руки зображено об’ємно. Фон – посріблений з різьбленим орнаментом. Ікона належить до намісного ряду іконостасу. З липня 1977 року до квітня 1978 року ікона перебувала на реставрації у Львівській спеціальній науково-реставраційній виробничій майстерні. Було закріплено фарбовий шар та левкас, знято забруднення, знято старий лак та записи, покрито лаком [7].

З лівого боку дияконських врат – “Святий Миколай”. Ікона написана на двох соснових дошках, скріплених двома врізаними паралельними шпугами. Шпарина між дошками була з тильної сторони зашпакльована. Основа розпису – левкас – крейдяно-клеєвий, білий, рихлий, покладений нерівним тонким шаром. За почерком виконання ікона трошки відрізняється від апостолів і Пантократора, тому можна вважати, що належить другому майстрові, який працював одночасно з першим. Йому ж належать всі намісні ікони з іконостасу. Ікона обрамлена двома колонками наскрізної різьби, орнаментованою галузками та виноградними гронами. На іконі зображений святий Миколай. На голові в нього – митра. Одягнений у білий плащ з хрестами, червона епитрахіль із зеленими хрестами. Німб переписаний бронзою. Трактування фігури умовно-декоративне, фон – посріблений, з різьбленим орнаментом. З липня 1977 до квітня 1978 року ікона перебувала на реставрації у Львівській спеці-

альній науково-реставраційній виробничій майстерні. Було закріплено фарбовий шар і левкас, знято забруднення і т. ін. [6].

З правого боку дияконських врат ставили ікону святого, на честь якого освячена церква. У нашому випадку це Архангел Михаїл. Архістратиг Михаїл – головний вождь небесних сил і воєначальник. Символізує перемогу добра над злом, світла – над темрявою. Ікона написана на дереві. Основою для розпису служить левкас. Техніка написання – темпера. На іконі зображено Архангела Михаїла з мечем в руках. По боках на задньому плані зображено ангелів – військо Христове. Внизу зображено шестикрилого Серафима [11].

За характером виконання ці ікони відрізняються від інших контрастом білих, чорних і червоних кольорів. Завдяки срібним нібам, голубому хітону, оранжевому мафорію, білій сорочці колорит ікон значно пом'якшується. Посріблений фон з тисненим барочним рослинним орнаментом. Всі вони датуються XVIII ст. На думку реставраторів Львівської реставраційної майстерні, деякі з цих ікон на початку XX століття були перефарбовані в темніші тони, оскільки оліфа і фарби темніють через 80 років після написання ікони. Тому, щоб відновити образ, вони були перефарбовані народними майстрами.

Другий ярус іконостасу – празниковий. Тут розміщували ікони, де відображено життя святих і діяння Христа, Богородиці. У центрі – “Тайна вечеря”. Ікона написана на дошці. Основою для розпису служить крейдяний левкас, розведений на риб'ячому жирі. Техніка розпису – темпера. На іконі зображено тайну вечерю Ісуса Христа та дванадцяти апостолів. Обабіч “Тайної вечері” мали б бути 12 зображень, по шість з кожного боку, на теми з Нового Завіту [2].

Третій ярус – деісусний, або апостольський. Деісус означає “моління”. У центрі – ікона “Пантократор” (“Спас”) XVIII ст. Основа ікони складається з двох соснових дошок, склеєних і стягнутих двома врізаними поперечними паралельними шпугами. По боках ікона обрамлена двома колонками наскрізної різьби, що складається з листя та грон винограду. Колонки переписані бронзовою фарбою, карниз переписаний білою масляною фарбою. На арці – орнамент у вигляді різних йоників. Основою розпису ікони є левкас – білий, клеєво-крейдяний, нанесений тонким рівним шаром. Ікона написана технікою темпера. Автору “Пантократора” належать і всі “Апостоли” та пророки цього іконостасу. Христос зображений сидячим на престолі з розкритим Євангелієм в лівій руці та благословляючим жестом правої руки. Одягнутий він у світлі вохристі одежі і червону епитрахиль. Зліва і справа зображені маленькі фігурки Марії і Іоанна Предтечі. Вони стоять на хмарах, затиснутих між рамою і троном, та молять суддю небесного помиловати грішний рід людський. Трактування фігур – умовно-декоративне. Впродовж реставрації

у Львівській науково-реставраційній майстерні (червень 1977 – квітень 1978 року) з ікони було знято поверхневі забруднення, закріплено фарбовий шар, видалено потемнівший лак і нанесено новий й т. ін.

Решту яруса складають ікони апостолів попарно: Фома і Варфоломій, Симон і Пилип, Матвій і Петро, Павло і Лука, Андрій і Марко, Яків та Іоанн. Ікони написані на соснових дошках, склеєних між собою і скріплених двома поперечними врізаними шпугами. Дошки постругані. У верхній частині ікони постать апостолів обрамлена профільованим арочним обрамленням, поверх якого карниз з написами на старослов'янській мові імен апостолів. Основа розпису – левкас – крейдяно-клеєвий, нанесений тонким шаром, білий, міцний. Техніка виконання – темпера. Тракткування фігур – умовно-декоративне. Фони на іконах посріблені, з різьбленим орнаментом. Німби та арочне верхнє обрамлення покрито бронзовою фарбою. Деякі обрамлення ікон перемальовані білою олійною малярною фарбою. Всі вони датуються кінцем XVIII ст. [3, 4, 5, 6, 7, 8, 9].

На лівій від іконостасу стіни нави розташовані ікони: “Собор Архангела Михаїла” (кінець XVIII ст.), під нею – “Богоматір Одигітрія”.

По центру стіни знаходиться ікона “Страшний суд”. Ікона з таким сюжетом була невіддільною частиною кожної церкви східного обряду. Цікава й пізнавальна, з її широким простором для відтворення побуту, сатири, гострої життєвості. Ікона датується XVIII ст. Сільський живописець посилає на суд Божий усі народи, але серед них не забуває виділити далеких і близьких у часі політичних ворогів українського народу – турків, татар, іновірців, зокрема католиків. Так, у пекло він відправив бірова (старосту села), шинкарку, мельника, прелюбодіїв та інших. Правда, самі “муки пекельні” народний майстер відтворив у вигляді гелеток, в які він помістив голови душ грішників, наче насипана в них щцерт картопля. Композиція цієї ікони розгорнута на горизонтальних ярусах. Зверху в центрі – фігура Вседержителя, по його боках – херувими, а під ними на хмарах – праведники. Нижче – Богоматір та Іоанн Хреститель, які разом з Ісусом складають групу Деїсус (“моління”). З обох боків від Марії і Предтечі – ангели. У наступному ярусі розташовані Адам і Єва, що моляться за людський рід. Між ними етимазія – царський трон у формі табурета, повністю покритий червоною тканиною, з якого Христос буде вершити Страшний суд. На етимазії лежить відкрите Євангеліє, над ним – хрест та терновий вінець з іншими атрибутами страстей Господніх. Зліва за колінопреклонним Адамом – праведники, а за Євою – Мойсей, що привів народи на суд. Завершується цей ярус вагами душ, що в самому центрі картини. Нижче справа сцену пробудження душ з мертвих на землі і на морі зображено в колі. З чотирьох сторін світу сурмлять чотири ангели, що будять наро-



ди. Ті, що померли на суші, вилізають, із “рахви” (виходять із звірів), ті, що на морі – з риб. Біля сцени пробудження зображена “смерть люта”, що карає грішників. Під етимазією зображена рука Бога, що тримає в руках ваги душ. Чорні силуети чортків тягнуть ваги вниз і так намагаються здобути жертву. В нижній правій частині зображено рай, а в лівій – пекло. Рай: на троні сидить Богородиця з ангелами по боках, нижче – Авраам, Ісаак, Іоанн. Від трону в пекло у вигляді огненної геєни витікає ріка. Серед покараних грішників: мельник, розпусниця, шинкарка, староста, коваль. Тема “Страшного Суду” – розповсюджена. Літературним джерелом для його опису було передусім Святе Письмо, де в пророцтвах, проповідях, Євангеліях та посланнях апостолів знаходимо його пояснення і викладення. Водночас тут проявляються самобутні національні та індивідуальні особливості. Деякі прийоми та окремі іконографічні деталі, як наприклад композиція з вогненною рікою, а не зі змієм, свідчать про впливи мистецтва Балкан та Афону (Греція) пізньовізантійської доби [12].

Майже в кожній церкві присутній ряд ікон з одним сюжетом під спільною назвою “Страсті Господні” або “Хресна дорога”. Ікони цього циклу відзначаються чіткістю та широтою композиції. Сцени твору пройняті динамікою драматичної дії з виразністю народного майстра. Трагування фігур на іконах умовно-декоративне. Обличчя та зріст зображено об’ємно. Фон на них посріблений. Всі ікони вставлені в різьблені рамки. Ікони написані на дерев’яних дошках, основою розпису служить левкас, техніка живопису – темпера. Сюди входять:

*“Омивання ніг”*. Подія відбулась перед святом Пасхи. Вставши з-за столу, за яким вечеряли, Христос взяв рушник і підперезався ним. Налив води до мивальниці і почав обмивати ноги учням. І коли Петро спитав, чому він це робить, Христос сказав: “Хто обмитий, тільки ноги обмити потребує, бо він чистий увесь. І ви чисті – та не всі”. Він знав, хто зрадить його.

*“Моління про чашу”*. (Молитва в Гефсиманському саду). Знаючи, що має статися, Ісус взяв з собою трьох учнів – Петра, Якова, Іоанна й пішов до Гефсиманського саду. Він страждав душею і просив Бога-Отця відвести від нього гірку чашу, позбавити його мук розп’яття. Йому з’явився ангел, підтримати його у хвилину слабості і сумнівів. В його руках чаша страждань, що її мав випити Ісус.

*“Тайна вечеря”*. Ісус з 12-ма апостолами сів до столу. Під час трапези Ісус сказав, що один з них зрадить його. Взяв хліб, поблагословив, поламав на шматки і дав учням, сказавши, що це його тіло. Взяв чашу, подав учням і сказав, щоб з неї пили всі, бо це кров його.

*“Поцілунок Іуди”*. В Гефсиманському саду до Ісуса підійшов Іуда, поцілував його і цим самим зрадив його, вказавши на нього воїнам.



“Христос перед Каяфою”. Схопленого Ісуса привели у дім первосвященика Каяфи. Почали шукати фальшиві свідчення, щоб засудити Ісуса до смерті.

“Іуда повертає срібняки”. Побачивши, що Ісуса засудили, Іуда розкаювався і повернув 30 срібняків. А після того пішов і повісився.

“Бичування Ісуса” (“Шлях на Голгофу”). На шляху до Голгофи приреченого до страти Ісуса чекало ще одне випробування. Це були страшні тортури. Багатьох смертників перед розп’яттям бичували. Кати користувалися батогами з прикріпленими на кінці олов’яними кульками, які розривали тіло до кісток. Кількість ударів не мала перевершувати 40, щоб засуджений не помер.

“Одягання тернового вінка”. Після бичування на Ісуса одягли багряницю – це порфира (багряна одежа, яку носили імператори), а на голову одягли терновий вінок, в праву руку дали тростину. Солдати падали навколішки перед Христом, сміялись, прославляючи “Радуйся, царю Юдейський!”. Вони хапали тростину та били його по голові. Потім зняли з нього імператорську одежу, одягли його і повели до місця страти.

“Прибавання до хреста”. Перед розп’яттям Ісусу дали випити вина, змішаного з гіркотою.

“Розп’яття”. Разом з Ісусом було розп’ято двох розбійників. На хресті зробили напис “Ісус Назарянин, цар Юдейський”! В останні хвилини життя Ісусові страждання розділили його мати Марія, сестра його матері Марія Клеопова, Марія Магдалина та один з улюблених учнів Іоанн Богослов. Біля підніжжя хреста з розп’ятим Ісусом був поставлений череп з кістками, що символізує рештки праотця людей Адама, згідно за переказами похованого на Голгофі.

“Знімання з хреста”. Обвисле тіло Ісуса підтримує один з улюблених учнів Іоанн Богослов, до ніг розп’ятого припала Марія Магдалина, а збоку з притиснутими до грудей руками стоїть Богородиця. З правого боку стоїть багатий Йосиф, який навчався у Ісуса і просить Пілата дозволити поховати Ісуса.

“Покладення в гроб”. Пілат велів видати тіло Ісусове. Йосиф купив плащаницю і, знявши тіло з хреста, обгорнув його й поклав у гроб. Прощаються з Ісусом Марія, Марія Магдалина. Іоанн Богослов підтримує одну з жінок за плечі.

“Воскресіння”. Це сталось третього дня після смерті Ісуса. Це був перший день після єврейської пасхальної суботи. Від цього і пішла назва Пасха. Цього дня зранку був великий землетрус. Ангел зійшов до печери, відсунув камінь від входу. Христос піднісся з могили, а вартові зі страху попадали на землю.

Також у церкві розміщена ікона “Деїсус” (“Моління”), що знаходилась посередині апостольського чину іконостасу. Основою ікони є дві дошки з дво-

ма поперечно врізаними шпугами. Розпис виконано на паволоці. Автор – невідомий народний іконописець. Зображення площинне. Форма моделюється чорною лінією. Ікона виконана в теплих тонах. Композиційним центром ікони є фігура сидячого Пантократора, що займає майже всю площину ікони. Права рука піднята у благословляючому жесті, в лівій він тримає Євангеліє з текстом. Христос одягнений у брунатного кольору хітон і вохристий плащ. На плечі, ймовірно, накинута горностаєва мантія, одягали яку тільки царські особи. Ісус босоногий, стопи ніг розставлені у різні боки. Обличчя прописане досить старанно. У Христа видовжене обличчя, великий прямиий ніс, близько посаджені очі, трохи підрум'янені щоки, підстрижені вуса і борода. Голова увінчана митрою, довкола якої продряпано контур німба. По обидва боки Ісуса – червоною фарбою архаїзованою кирилицею розділено слово ПАНТОКРАТО (Пантократор, тобто Вседержитель). Лики передстоячих та ангелів написані досить схематично. Марія стоїть з молитовно складеними руками, одягнута у сіро-зелений хітон, коричневатий з червонистим відтінком мафорій. Іоанн Предтеча, як і належить пустельнику, стоїть босоніж, одягнений у волосяницю та темно-зелений плащ. Традиція зображує його зі скуйовдженим волоссям, але в даному випадку народний іконописець відступає від правил: волосся Іоанна гладко зачесане за вуха. Руки молитовно складені на грудях. Біля ніг Христа – три херувими. Ангели позаду Ісуса тримають знак царської влади – державу. Ікона згори має аркове завершення. По боках вгорі вирізьблено по одній квітці в декоративному обрамленні [13].

Ікона “Вознесіння” зображає подію, яка сталася на 40-й день після воскресіння Ісуса Христа, описаного в Євангелії від Луки. З’явившись перед учнями, Христос, благословляючи, став підніматися все вище в небо, поки не сховала його світла хмара. Разом з учнями свідком події була Марія, мати Ісуса. В центрі композиції – фігура ангела, який з’явився апостолам, пояснюючи, що через деякий час Ісус повернеться на землю, щоб звершити суд над родом людським. Образи святих нагадують український етнічний типаж.

На хорах в церкві розміщено фрагмент іконостасу: Гедеон, Софонія, Захарія, Єремія, цар Давид, Мойсей, хрест із зображенням Авраама, Аарон, Ісая, Єзекііль, Даниїл, Аввакум, Яків. Ікони вмонтовані в аркоподібну раму і в комплексі утворюють пророцький чин іконостасу. Голови святих оточує німб бронзового кольору, який, як і тло на деяких іконах, перемальований повторно по автентичному шару через тривалий час після створення ікони. Одяг моделюється темною лінією, певна об’ємна виразність досягається за рахунок висвітлення та розбілення тонів основного кольору. Ікони виконані народним іконописцем-самоуком, невідомим малярем [14, 15, 16, 17, 18].

У бабинці: зліва ікона “Св. Миколай” у червоному плащі, сірому хітоні у епитрахилі з мальтійським хрестом, “Хрещення”, “Ісус Христос”. На про-

стінку: ікони “Апостол”, “Пантократор”. На стіні розміщені “Пророки в медальйонах”.

У вівтарі церкви експонуються ікони, що призначалися для намісного чину іконостасу церкви з с. Ялове Воловецького району біля царських врат:

“*Ісус Христос*”. На іконі дано поколінне зображення Ісуса у строго фронтальній позі. У нього овальне обличчя з великим носом і відкритим чолом. Волосся, гладко зачесане за вуха, хвилями спадає на плечі. У Христа темні вуса і клиноподібна борідка з поділенням на дві частини краєм. Привертають увагу великі, проникливі карі очі Сина Божого. Судячи з усього, прототипом образу Ісуса послужив хтось з місцевих жителів. Христос одягнений у блідо-рожевий хітон з темно-вишневими складками. Хітон підперезаний синьо-голубою стрічкою з золотистими краями, зав’язаною бантиком. На грудях зіркоподібна квітка. Ще дві квітки зображені відповідно на лівому і правому плечах Ісуса. На хітон накинутий темно-синій гіматій. Хітон біля шії, по краю рукава та краї гіматія декоровані золотавим сітчастим орнаментом. Права рука Христа піднята у благословляючому жесті, в лівій він тримає розгорнуте Євангеліє з текстом: “Прийдете благословення Отця мого наследуйте уготованное вам царствіе от сложенія міра”. Над плечами скорочений напис по обидва боки: “Ісус Христос”. Довкола голови тиснений німб із зигзагоподібною лінією всередині. Сам німб поділений на три частини, всередині кожної знаходиться по букві, які разом взяті означають слово “сущий”. Ісус зображений на позолоченому тлі, що є символом “божественного світла”. Ікона вставлена в аркоподібну раму, пофарбовану у зелений і синій кольори. На ликові Ісуса помітне моделювання об’єму, руки і одяг виконані у більш графічній манері. Ікона написана невідомим народним малярем. Написана на двох дошках з однією поперечно врізаною шпугою посередині. На дошках зберігся виконаний чорною фарбою напис: “На славу Бога ~ Василій Мийсаг й соп: Марія. 1886”. Напис і дата, імовірно, пов’язані з виконанням замовлення на нові ікони, оскільки одна з старих (“Божа Матір”) обгоріла. Прізвище й ім’я пов’язані, вірогідно, із людиною, яка замовила і оплатила нові ікони “Ісус Христос” та “Матір Божа” [21].

“*Святий Миколай*”. Лікійський єпископ зображений нижче пояса у строго фронтальній позі. Одягнений у одяг, що відповідав його сану. На ньому сірий сакос з візерунком по краях і з квітами жовтого кольору по всій поверхні. Під ним біла туніка. Поверх сакоса накинутий голубуватий омофор з жовтою каймою і такого ж кольору хрестами. На голові Миколая вишневого кольору митра з двома квітками і хрестом на вершині. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – Святе Письмо з великим жовтим хрестом на палітурці. Довкола голови тиснений німб з зигзагоподібною лінією всередині. Обличчя

привертає увагу своєю виразністю, м'яким моделюванням форми. У Миколая проникливі карі очі, темне кучеряве волосся і така ж борідка з легкою сивиною та вуса. На чолі ледь помітна горизонтальна зморшка. Тло ікони позолочене. На рівні плечей темно-вишневою фарбою зроблено напис: “Святий отець Николай”. Ікона написана на двох дошках з поперечною врізаною шпугою посередині. Вставлена у раму, пофарбовану бронзою, синьою і зеленою фарбами. У верхній частині ікона і рама мають аркоподібну форму. Написана народним іконописцем [22].

“Богородиця з малим Ісусом”. Написана на двох дошках з поперечною врізаною шпугою посередині. Права частина ікони повністю обгоріла. Залишки тисненого німбу на обгорілій частині ікони дають підстави вважати, що зображено Богородицю типу Одигітрії, який бере початок у Візантії. Постаць Ісуса повністю втрачена. Голову зображеної Марії покриває вишневий мафорій, який спадає додолу, прикриваючи все тіло, його краї прикрашені візерунком. По полю мафорія видно три зірки, що символізували цнотливість. Край мафорія трохи відігнувся і видно, що зі споду він має синьо-зеленуватий колір. Такого ж кольору і туніка Провідниці, біля шиї оздоблена сітчастим орнаментом і невеликою квіточкою, виконаними бронзовою фарбою. Довкола голови тиснений німб із зигзагоподібною лінією всередині. Лик Марії з легким рум'янцем на щоках, сповнений смутку і туги. Кругле обличчя з овальним підборіддям, стулені вуста і печальні очі, в яких ніби відбивається передчуття майбутніх мук її сина. Тло ікони позолочене. Зліва на тлі напис. Над головою в полі німбу видряпано угорською мовою прізвище й ім'я: Pal Anti. Ікона написана народним іконописцем. Рама на іконі відсутня. Верхня частина ікони має аркоподібну форму [19].

“Розп'яття”. Ікона написана на двох дошках, оправлених у дерев'яну раму, орнаментовану у стилі бароко (пофарбована зеленою, білою і бронзовою фарбами). На іконі дано традиційне зображення Розп'яття з пристоячими. На хресті розп'ятий Ісус зі схиленою направо головою у терновому вінку. З-під вінка спадають краплі крові. У Христа темно-каштанове волосся, такого ж кольору вуса і невелика борідка. Справа з-під ребра та з ран на руках і ногах стікають краплі крові. На стегнах світла пов'язка. На вершині хреста виписано традиційну аббревіатуру ИНЦИ. Зліва від розп'ятого стоїть Богородиця. Постаць розвернута у напрямку до сина. До нього звернутий і погляд матері. На Марії довгий, що сягає землі темно-червоний мафорій з жовтою каймою і синьо-голуба туніка. Руки молитовно складені на рівні грудей. Справа біля Ісуса стоїть його улюблений учень Іоанн Богослов у голубій туніці й накинутому на плечі довгому червоному плащі, що сягає до п'ят. Права рука апостола притиснута до грудей, ліва трохи зігнута в лікті і опущена вниз. У нього

високий лоб і пряме темно-каштанове волосся. Вгорі композицію завершують символи дня і ночі, виконані відповідно червоною і бронзовою фарбами. Сам хрест і всі німби виконані бронзою. Тло ікони перефарбоване у салатовий колір. Ікона написана народним іконописцем [23].

Ікона *“Іоанн Хреститель”* привертає увагу майстерністю свого виконавця. Вона не належить до місцевої школи іконопису, ймовірно, була завезена на Закарпаття. Предтеча зображений з власною головою у руках, яку йому відтяли за бажанням племінниці Ірода Солонії. Внизу ікони зображено два клейма. На одному – народження Хрестителя св. Єлисаветою. Справа сидить батько – священник Захарія, якого за невіру у народження сина Бог зробив німим. На другому клеймі зображена подія усікновення голови Іоанна Хрестителя і вручення її племінниці Ірода. З цією іконою перегукується ікона *“Образ св. Іоанна Предтечі”* з 4-ма клеймами: 1. Зображено життя Іоанна в пустелі під наглядом ангела після смерті матері; 2. Народження Хрестителя; 3. Усікновення голови; 4. Віднайдення голови Хрестителя на горі Елконській двома ченцями. Автор ікони невідомий. За технікою написання ікону можна віднести до другої половини XIX століття [1].

Також тут експонуються царські врата із церкви з с. Ялове Воловецького району, на яких зображено: євангелісти Матвій, Марко, Лука та Іоанн, Архангел Гавриїл, Діва Марія. Ікони знаходяться на правій та лівій ступках царських врат. Відповідно вони розвернуті одні до одних: на правій втулці врат – уліво, на лівій – вправо. Ікони мають форму медальйона з фігурно врізаними у їх площину трьома пелюстками (вгорі і внизу). Зображення святих погрудне або поколінне. Довкола голів святих німби вохристого кольору. Розбілено основний колір, завдяки чому моделюються обличчя святих. Тло ікон голубе. Вони перемальовані у XX столітті.

Тут же у вітварі розміщена ікона *“Вознесіння”*, написана на трьох дошках з двома поперечними врізними шпугами. Вставлена в аркоподібну раму з рельєфно різьбленими краями (пофарбована у червоний і сірий колір, з-під якого проглядає позолота). По боках дві різьблені колонки з листками і гронами винограду, які є одним із символів Ісуса Христа. З обох боків композиційним завершенням служать дощечки, оздоблені ажурною різьбою у вигляді хвилястої лінії з спірально закрученими серединками, в якій рослинний орнамент. Знаходилась у намісному чині іконостасу. Це храмова ікона. Зображує момент вознесіння Христа на небо, описаний в Євангелії від Луки. Ісус вивів своїх учнів з Єрусалима аж до Віфанії і там, на горі Єлеонській, благословив їх. І коли благословляв, став підніматись все вище і вище до неба. На іконі відтворено один з етапів вознесіння, а саме: під час вознесіння Сина Божого від учнів зовсім схвала світла хмара. На іконі Ісус зображений у сірій куп-

частій хмарі разом з символом своїх тортур – темно-коричневим хрестом. На плечі, прикриваючи оголене тіло, накинута яскраво-червоний гіматій. На тілі справа, на руках і ногах – сліди кривавих ран від списа і гвіздків, якими його прибили до хреста. Зігнута у лікті ліва рука піднята вгору, як і вказівний палець, направлений до неба. У Христа довге темно-каштанове волосся з пробором посередині. Воно зачесане за вуха і спадає за плечі. Акуратно підстрижена темна борідка і вуса. Очі карі. Згідно з канонічними текстами біля Ісуса були всі його учні. Автор ікони відступає від канону, зображуючи тільки п'ятьох з них. Крім того, у композицію введено дві жіночі фігури. Зліва біля ангела у червоному мафорії і синьо-голубій туніці з молитовно складеними на грудях руками стоїть Богородиця. З-під одягу виглядають червоні сандалії на ногах. Справа, спиною до глядача, навколішки, з простягнутими до неба руками зображено ще одну жінку у червоній туніці і синьо-голубому плащі (ймовірно, це Марія Магдалина). Поруч з нею постаті трьох апостолів. Привертає до себе увагу чітка вікова градація зображуваних. Перший з них – сивоголовий старець з лисиною на маківці. У нього сиві вуса і довга сива борода. Зображення дано у профіль, погляд апостола звернутий туди, куди зник Христос. За ним видно голову ще одного з учнів, молодого, з світло-каштановим волоссям. Останній з групи – зрілого віку апостол з темно-каштановим волоссям, такого ж кольору вусами і бородою. Права рука його прикладена до грудей, ліва опущена додолу вздовж тіла. Одягнені апостоли у традиційні синьо-червоні одяги. Зліва за постаттю Марії зображено ще двох учнів Ісуса. Перший з них – похилого віку, з сивим волоссям, бородою і вусами. Босоногий, одягнутий у сіру туніку і червоний плащ. Погляд і права рука направлена до неба, туди, куди вознісся Син Божий. Позаду нього частково видно фігуру апостола з темно-каштановим волоссям, довгою бородою і вусами. Спереду перед Марією стоїть босоногий ангел з крилами за спиною. Він у білому вбранні з червоним плащем, перекинутим через ліве плече. Ліва рука направлена до вознесеного Ісуса. Ангел з'явився апостолам, що довго дивились на небо, з поясненням, що Христос вже вознісся на небо, але через якийсь час так само зійде на землю, щоб звершити суд над родом людським. Народному маляреві вдалося створити досить динамічну композицію, в якій кожен з зображених по-своєму реагує на подію, що відбувається. Позем на іконі високий, темного кольору. Зливаючись з горизонтом лінія позему імітує гору Єлеонську, де сталось вознесення Господнє. Внизу на поземі висвітлено горизонтальну смугу, на якій проглядаються кущики трав і квіти. Верхня частина ікони білого кольору. Над хмарою вона оздоблена тисненням у вигляді рослинного орнаменту. Зображення площинне. Форма моделюється розбіленням основного кольору та в окремих випадках темною лінією. Ікона належить пензлю народного маляра-самоука [20].

Ще одна ікона “Вознесіння” виконана у стилі народного малярства. Плоскісне декоративне зображення з невеликим моделюванням одягу та облич. Виготовлена із двох соснових дошок, скріплених фрамугою. На дошку нанесений крейдяний левкас, по якому намальовано сюжет про вознесіння Ісуса Христа. На фоні зелених пагорбів у низинній частині намальовано тринадцять фігур із золотистими німбами: Божа Матір, п’ять фігур апостолів на повний зріст та сім – погруддя. У верхній частині – фігури двох ангелів, а на золотистому фоні – фігура Ісуса Христа, яка возноситься на небо. Ікона має раму, у верхній частині якої фігурне вирішення [30].

9 дерев’яних ікон зберігаються у фондах Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Це ікони, що передані з Кафедрального собору, та ікони нетутешнього походження, тобто завезені на Закарпаття з інших регіонів країни. Це такі ікони: “Воздвиження Чесного Хреста”, “Святий Миколай”, “Святий Григорій, Параска, Олександр”, “Преподобна Богородиця Дворучиця”, “Спас”, “Святий Миколай Чудотворець”, “Образ пророка Іоанна Предтечі”, “Вознесіння Господнє”, “Свята мучениця Ангеліна і ієромонахи”.

Отже, хоча за своєю кількістю збірка дерев’яних ікон Закарпатського музею народної архітектури та побуту й невелика, однак, безперечно, вона виступає одною з найцінніших в музеї й відтворює зразки народного дерев’яного малярства й іконопису, зокрема XVI – XVIII ст., на Закарпатті.

### *Література*

1. Фонди Закарпатського музею народної архітектури та побуту, інвентарний номер (далі ФЗМНАП ІН) Е 4113/1476.
2. ФЗМНАП Е 6506/2348.
3. ФЗМНАП Е 6564/2403.
4. ФЗМНАП Е 6567/2406.
5. ФЗМНАП Е 6568/2407.
6. ФЗМНАП Е 6569/2407.
7. ФЗМНАП Е 6570/2409.
8. ФЗМНАП Е 6571/2410.
9. ФЗМНАП Е 6572/2411.
10. ФЗМНАП Е 6573/2412.
11. ФЗМНАП Е 6976/2548.
12. ФЗМНАП Е 7026/2574.
13. ФЗМНАП Е 13752/852.
14. ФЗМНАП Е 13885/966.
15. ФЗМНАП Е 13887/968.
16. ФЗМНАП Е 13889/970.
17. ФЗМНАП Е 13991/972.



18. ФЗМНАП Е 13896/977.
19. ФЗМНАП Е 13942/997.
20. ФЗМНАП Е 13944/999.
21. ФЗМНАП Е 13945/1000.
22. ФЗМНАП Е 13946/1001.
23. ФЗМНАП Е 13947/1002.
24. ФЗМНАП Е 13954/1010.
25. ФЗМНАП Е 13954/1011.
26. ФЗМНАП Е 13954/1012.
27. ФЗМНАП Е 13954/1013.
28. ФЗМНАП Е 13954/1014.
29. ФЗМНАП Е 13954/1015.
30. ФЗМНАП Е 14034/1052.
31. Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. – К. : Наукова думка, 1983. – 304 с.
32. Васильченко І. Іконопис в Україні / І. Васильченко. – С. 1-4.
33. Жукова Т. Іконописных дел мастер / Т. Жукова // Живої родник. Православний собеседник. – 2008. – Октябрь.
34. Жукова Т. Живописный образ: спор из глубины веков / Т. Жукова // Живої родник. Православний собеседник. – 2008. – Октябрь. – С. 33-38.
35. Іеромонах Тихонь (Козушин). Святыє Лики / <http://www.dom-ikon.yandex.ru/> – С.1-3.
36. Ікони. Техника іконописи.
37. Іконопис / <http://uk.wikipedia.org/> – С. 1-6.
38. Іконопись (история) / <http://ru.wikipedia.org/> – С. 1-10.
39. Іконопис, розпис скла, малювання на тканинах та рідкісні техніки. – С. 1-13.
40. Історія іконопису / <http://mestectvo.com/> – С. 1-2.
41. Історія української ікони / <http://name.kiev.ua/> – С. 1-4.
42. История иконы.
43. Как мы пишем иконы (техника иконописи) / <http://zograf.ru/> – С. 1-12.
44. Как писали иконы на Руси. – С.1 – 2.
45. Колесник О. Створення та роль ікони у повсякденному житті / О. Колесник / <http://dspase.univer.kharkov.ua/> – С.1-2.
46. Креховецький Я. Історія української ікони / Я. Креховецький / <http://risu.org.ua/>. – С.1-4.
47. Мушенко А. Техника іконописання / А. Мушенко // <http://korolevfoto.narod.ru/> – С.1-14.
48. Народний живопис. – С.1-2.
49. Огляд історії українського іконопису. Частина 1. (X–XV ст.) / <http://ddes.edu.ua/> // С. 1-4.
50. Попова Л.М. Деякі аспекти українського народного іконопису XIX ст. / Л.М. Попова // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 2. – С. 43-46.
51. Турчина М. 1020-й річниці Хрещення Київської Русі присвячується.
52. Первые иконы на Руси. – С.1-2.
53. Шмигельський А. Розвиток ікони на українських землях під впливом Сходу та Заходу після падіння Візантійської імперії 1453 року / <http://www.cerkva.info/> – С.1-7.
54. Шанування святих ікон та причини виникнення іконоборства / <http://www.parafia.org.ua/> – С.1-23.



**ICOANE PE LEMN – CEL MAI RĂSPÂNDIT TIP DE ARTĂ  
SACRALĂ DIN TRANSCARPATIA  
(pe exemplu colecției muzeului Arhitecturii  
și Civilizației Populare din Transcarpatia)  
*Naipaver M.I. (Ujgorod)***

**Rezumat**

În acest articol este vorba despre cel mai răspândit tip de artă sacră din Transcarpatia – icoane pe lemn. Autorul detaliază principalele etape ale fabricării icoanei pe lemn: pregătirea plăci pentru icoane ; imprimare, aurit, pregătirea culorilor, pictarea și acoperirea cu olifă a icoanei. Apoi autorul se axează pe colecția de icoane pe lemn a muzeului Arhitecturii și Civilizației Populare din Transcarpatia. Aceasta colecție conține 70 de unități, 61 icoane sunt situate în interiorul bisericii din s.Shelestovo Raionul Mukachevo și 9 icoane – se păstrează în camera de fonduri a muzeului.

**Cuvinte cheie:** icoană pe lemn, tehnica de pictare, etapele de fabricație, iconostasul, porți regale, pridvor, naos, altar.

**WOODEN ICONS – ONE OF THE MOST COMMON TYPES  
OF SACRED ART IN TRANSCARPATIA  
(on the example of the collection of Transcarpathian  
Museum of Folk Architecture and Life)  
*Naipaver M.I. (Uzhhorod)***

**Summary**

The article deals with one of the most common types of sacred art in Transcarpathia – wooden icons. The author describes the main stages of manufacturing wooden icons: preparing boards for icons; printing, gilt, food colors; painting and oil varnishing. The attention is focused on the collection of wooden icons of Transcarpathian museum of folk architecture and life. The collection contains 70 items: 61 icons are located in the interior of the church from the village of Shelestovo, Mukachevo district, other 9 icons – are stored in the stock room of the museum.

**Key words:** wooden icon, technique icon painting, stages of icon manufacture, iconostasis, royal gates, porch, nave, altar.



*Іконостас церкви з с. Шелестово Мукачівського району.  
Експозиція Закарпатського музею народної архітектури та побуту.*

СОЛОГУБ-КОЦАН Т.Я.

(Ужгород)

**ОРНАМЕНТАЛЬНІ МОТИВИ ВИШИВКИ  
НА ЖІНОЧИХ І ЧОЛОВІЧИХ СОРОЧКАХ  
ЛЕМКІВ ЗАКАРПАТТЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.  
(На прикладі фондової збірки  
Закарпатського музею народної архітектури та побуту)**

**УДК 391 (477.87) : 069.02**

У даному дослідженні автором проаналізовано орнаментальні мотиви вишивки на жіночих і чоловічих сорочках лемків Закарпаття. Народна орнаментика лемківської одягової вишивки ХІХ – початку ХХ ст. характеризується домінуванням геометричних орнаментальних мотивів. Найбільш поширеними мотивами на вишивках є ромби різної конфігурації, восьмипелюсткові розети, різноманітні варіанти зображення прямого та скісного хрестів, S-подібні мотиви (“нумери”, “глисти”), “головкастий взор” (“берегиня”) тощо. У 20-х рр. ХХ ст. у вишивку лемків Великоберезнянщини проникають рослинні мотиви.

**Ключові слова:** орнаментальні мотиви, сорочка, лемки, ромб, хрест, розета, S-подібні мотиви, техніки вишивання, “хрестик”, “низина”, “гладь”.

Художнє багатство мистецтва вишивки на одягових тканинах глибше розкривається при аналізі їх орнаменту, композиції, колориту. З орнаментом вишивки пов’язані образи добра, краси, захисту від усього злого в житті. Орнамент вишивок – це народна пам’ять про життєдайні сили землі і сонця. Він зігрітий теплотою людських рук. Орнамент розкриває складні питання світосприймання й світорозуміння, співвідношення – людина і природа, людина і праця, людина і творчість. Як писала у своїй роботі Р.В. Захарчук-Чугай: “Орнамент як мистецтво ритму в усій красі виступає в народній вишивці з специфічними законами осьової дзеркальної симетрії. Вишивальниці знайшли можливості побудови орнаменту, що захоплює нас продуманим порядком, “лаконічною виразністю” [38, с. 94].

Збережені зразки вишивок ХІХ – початку ХХ ст. дають можливість стверджувати, що народні майстрині досягли вершини у розвитку орнаментального мистецтва. Вони розробили безліч варіантів зображення, різних елементів окреслень аж до найскладніших рішень. Прикладом подібних зразків одного із головних елементів народного мистецтва – вишивки – є колекція одягової вишивки, яка зберігається у фондах Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

Метою даного дослідження є спроба на основі наявної літературної бази, польових матеріалів, взірців лемківської народної вишивки з колекції музею подати аналіз орнаментальних мотивів, художні особливості, символіку вишивки досліджуваного регіону.

Етнографічна група українців-лемків здавна населяла північні і південні схили Низьких Бескид між р. Саном і р. Ужем на сході та Попрадом і Дунаєм на заході. Етнографічний район закарпатських лемків займає села правого берега верхів'я р. Ужа (Верховина Бистра, Лубня, Загорб, Стужиця, Домашин, Княгиня, Стричава, Завосино) на Великоберезнянщині та села Новоселиця, Дубриничі та Зарічево на Перечинщині. Він займає територію близько 164 км<sup>2</sup> [51, с. 9; 52, с. 51].

Результати польових досліджень, аналіз збережених вишивок у фондах музеїв Закарпатської області підтверджують, що автентичні зразки лемківської одягової вишивки кінця XIX – початку XX ст. – явище малозбережене, але надзвичайно колоритне. У традиціях декорування народної ноші вишивкою помітні словацькі, подекуди й угорські впливи. На північному сході Великоберезнянського району лемківські села межують із бойківськими. Це зумовило глибоку асиміляцію культури та мистецтва обох етнографічних груп українців.

У лемків Закарпаття побутувала коротка (“курта”) жіноча сорочка (“пліччя”). Як і в інших місцевостях Закарпаття, шили сорочки із домотканого конопляного або лляного полотна. З появою фабричних тканин сировина домашнього виробництва поступово витісняється із вжитку. Сорочки лемків Перечинщини та Великоберезнянщини відрізнялися за кроєм та орнаментальними мотивами вишивки.

Найпоширенішими техніками вишивки, які використовували лемкині, були “низина” та “хрестик”. “Низинка” (“низь”) – це одна з найбільш старовинних та самобутніх технік. Її своєрідність полягала у вишиванні з виворітного боку полотна. Вишивальна нитка послідовно протягувалася від одного кінця до іншого, застеляючи певну кількість ниток основи тканини то з виворітної, то з лицевої сторони. В результаті із виворітного боку тканини виходив зворотний узор, тобто негативний тому, що був на лицевій стороні [38, с. 72; 54, с. 7].

Техніка “хрестик” (“хресточком”) зазнала масового поширення дещо пізніше, ніж “низина”. Дослідник підкарпатських вишивок Ф. Шпала вказував на те, що народні майстрині вишивають хрестиком так густо, що вишивка нагадує gobelen. Ця техніка вишивки виконується двома перехресними діагональними стібками, при цьому чітко рахуються нитки основи тканини. Всі верхні стібки лежать в одному напрямі, а нижні – в іншому [38, с. 76; 54, с. 6].

Що стосується кольорової гами лемківських вишивок, то на Перечинщині домінуючими кольорами були бордовий та червоний, зелений із крапленнями жовтого, синього, голубого, чорного, рожевого та оранжевого. У вишивках Великоберезнянщини переважали чорний, коричневий, синій та зелений кольори.

Найдавніші сорочки вишивали домашніми пряденими нитками (“мидря”). Пізніше білі нитки почали фарбувати в чорний колір за допомогою сажі. Для фарбування ниток використовували також і лущиння цибулі, кору дуба та червоної вільхи, бузину. Коли ж у продажі з’явилися сині і червоні бавовняні (“памутові”) нитки, які жінки називали гарастом, у вишивках почали переважати візерунки синьо-червоної та червоно-чорної кольорової гами. Нитки купували у магазинах (“склепах”) у жидів, обмінювали на базарах на картоплю (“гарбудзи”). На зміну традиційних кольорів у вишивках 20–30-х рр. ХХ ст. значно впливало сусідство з іншими народами та розвиток промислового виробництва анілінових барвників. Більш давньою та стійкою до змін є композиція вишивок та орнаментальні мотиви [30; 32, с. 152; 44, с. 46-48].

Лемкинці Перечинщини верхню плечову частину своїх сорочок декорували широкими (4–12 см) поперечними орнаментальними смугами (“установками”). Як і гуцульські, лемківські установки трирядові, з широкою центральною смугою. Основним орнаментальним мотивом виступає ромб із усіченими кутами, внутрішня площа якого закомпонована різноманітними мотивами. Візерунки вишивки на бічних вузьких смугах установок могли повторювати або являти собою половину орнаменту центральної широкої смуги або ж утворювати окрему орнаментальну композицію.

Цікавими є установки, у яких усічені кути ромба оздоблені дрібними квадратами. Завдяки такому прийому на стику ромбів формується композиція із 4-х квадратиків, між якими утворюється форма прямого хреста. Внутрішня площа самих ромбів декорована восьмипелюстковими розетами, пелюстки яких утворюються за допомогою пересікання прямого та скісного хрестів. Обабіч центральної смуги вишито стилізовану галузку, у основі якої лежить кривуля, дрібні квіточки та листочки [19].

Своєрідними у композиційній побудові орнаменту є установки, де зустрічаються ромби, у які вписані так звані “квітчасті” мотиви. В основі внутрішньої площини ромбів лежать великі стилізовані квіти з дрібноузорними деталями. Так, на установках із села Зарічево основу квітки становлять ромб із серцевиною у формі прямого хреста або ж стилізована шестипелюсткова квітка. Навколо них подаються мотиви у вигляді стилізованих “коронки”. Таку складну форму квітів у народній вишивці називають “рачки”, “морони” [15; 26; 41, с. 15].

Серед уставок жіночих сорочок Перечинщини зустрічаємо і такі, де домінують рослинні мотиви. На уставках святкових сорочок першої чверті ХХ ст. часто вишивали стилізовані квітки (“троянди”, “ромашки”). Характерною особливістю подібних уставок було те, що квітки розміщували в ряд у лежачому положенні (див. фото 3а, 3б) [15; 19].

Часто зустрічались уставки, в основі центральної широкої смуги яких лежить галузка, що складається із квіток, стебел та листочків, викладених у формі хвилястої лінії (“кривулі”). Такі уставки привертають увагу також підходом до підбору кольорів. Основа подана бордовою, контури та основні деталі орнаментальних мотивів – яскравими чорними, синіми та зеленими нитками, як доповнення використані жовтий та рожевий кольори. Такий підбір кольорів, незважаючи на те, що основні орнаментальні мотиви досить великі, візуально створює ефект дрібноузорної площини [26].

Серед взірців чоловічої одягової вишивки лемків Перечинщини домінують нагрудники та манжети. Вздовж розрізу передньої поли чоловічі сорочки декорували поздовжніми орнаментальними смугами (“нагрудниками”). Їх вишивали на окремих шматках полотна або прямо на сорочці. Зустрічались нагрудники, вишиті у два вузькі ряди обабіч розрізу чи одна широка смуга з лівого від розрізу боку.

На особливу увагу заслуговують нагрудники чоловічих сорочок, в яких провідним мотивом виступає стилізоване зображення жінки з піднятими догори руками – “берегині”. У народі цей орнаментальний мотив отримав назву “головки”, “головкастий взор”. Даний мотив є одним із найархаїчніших орнаментів як лемківської народної вишивки, так і загальноукраїнського орнаментального мистецтва, що своїм корінням сягає культури слов’ян дохристиянських часів. Залежно від розміщення основних елементів “головкастого узору” існують різні модифікації даного мотиву. Це ми могли спостерігати і на прикладі гуцульської народної орнаментики, і зараз – лемківської. Особливістю даного мотиву є те, що він складається із ромба з дрібним хрестиком всередині та смужок, що нагадують стилізовані “руки”. У результаті того, що мотиви викладені у ряд і щільно прилягають один до одного, між ними формується ще один рядок “головок” (“берегинь”). Оскільки нагрудник вишитий обабіч розрізу у дві орнаментальні смуги, то суміжні рядки “головок” дотикаються “руками” [29; 40, с. 2; 47, с. 91; 48, с. 465].

Цікавими у композиційному вирішенні є нагрудники, у яких в основі двох орнаментальних смуг лежать половинчасті узори, що при поєднанні смуг утворюють цілісну композицію. В основі візерунка вишивки лежать ромби із усіченими верхніми та нижніми кутами, у які вписані стилізовані восьмипелюсткові квітки [29].

Поширеними були і нагрудники, орнаментальна композиція обох частин яких становила окремі візерунки, що повторювали один одного. Часто домінуючим мотивом на таких нагрудниках був ромб (квадрат) з відростами (“восьмиріг”). Подібні зображення квадратів з виступаючими кінцями кожної сторони нагадують вінець зрубів дерев’яної будівлі. Такий мотив дуже поширений у вишивці. Він у сполученні з іншими елементами до цього часу зберігся у росіян, білорусів та українців. На стику “восьмирогів” утворюються дрібні ромбики із ріжками у верхній та нижній частинах [20; 41, с. 16; 42, с. 41].

Цікавим є те, що для окреслення контурів улюблених ромбикових візерунків вишивальниці часто застосовували меандрові лінії, мотив “грабельки”. Ці мотиви зустрічаємо у вишивках нагрудників чоловічих сорочок із с. Зарічево. Побудова орнаментальної композиції тут класична. В її основі лежать усічені ромби з вусиками, на стику яких утворюється скісний хрест. Обрамленням ромбів з вусиками виступає мотив “грабельок”. Між вусиками та “грабельками” утворюється незаповнена вишивкою площина у формі меандрової лінії [16; 39, с.7].

Оригінальними є і взірці вишивки манжет чоловічих сорочок лемків Перечинщини. В основі візерунка вишивки тут традиційно лежить ромб. На одному із взірців манжет вишито ромб із врзаними (“посіченими”) всередину сторонами у формі трикутних зубчиків. Контури таких “посічених” ромбів шили чорними нитками, а внутрішню площину ділили на чотири частини за допомогою прямого хреста [16].

Своєрідним є манжет чоловічої сорочки з багатою орнаментальною побудовою. Манжет складається з широкої орнаментальної смуги, яку обрамлюють дві вузькі “перебирані” смужечки. Центральну широку смугу утворюють ромби, внутрішня площина яких закомпонована стилізованою квіткою. В її основі проглядається ромб з вусиками, між якими й вишито стилізовані пелюстки, що нагадують “вісімки”. Це метаморфоза мотиву “нумери” чи “глисти” в солярні, а пізніше у квіткові знаки. Половина вісімки формує мотив лежачого S. Ромб із вписаною у нього квіткою послідовно чергується із малим ромбом з баранячими ріжками. Завершенням візерунка вишивки манжета є ламана лінія (“кривуля”), на заламах якої вишиті дрібненькі квіточки та листочки [18].

У вишивці сорочок молодих дівчат та хлопців Закарпаття досить поширеним орнаментальним мотивом були сердечка (“сирцята”). Привертає увагу манжет чоловічої сорочки із с. Зарічево, орнаментальна композиція якого складається з розміщених в ряд усічених ромбів, у які вписані квіточки. Їх пелюстки вишиті у формі сердечок, які розмежовані між собою за допомогою скісного хреста. Мотиви “серця” символізували любов, щастя, радість та добробут [16; 53, с. 37].

Не менш цікавими є взірці одягових вишивок лемків Великоберезнянщини. Характерною особливістю, яка відрізняє дані взірці від уже описаних вишивок лемків Перечинського району, є те, що найчастіше вони вишивались технікою “низина” (“звиворіткове”). Сутність даної техніки полягає в тому, що на зворотному боці полотна чорними нитками роблять чорно-біле тло візерунка (“розводять узор”), а вільні поля окреслених мотивів зашивають, згідно із задумом, різнобарвними (“вшилиякими”) нитками [30; 44, с. 49].

Більшість орнаментальних композицій має геометричний та стилізовано рослинний характер. Свій колорит мають уставки жіночих сорочок, в яких ромби в центральній широкій смузі поділені на чотири або дев’ять рівних частин. Площини цих частинок найчастіше заповнювали фігурою у вигляді квадрата з виступаючими кінцями (“восьмирога”) або восьмипелюстковими квіточками. По кутах ромбів, обабіч квіток та “восьмирогів” вишивали дрібні ромбики (“цятки”) чи маленькі хрестики. Подібні мотиви, коли ромб ділиться на частини, є дуже давніми. Матеріали археологічних розкопок свідчать про те, що в X–XII ст. на тканинах східних слов’ян вже був добре розвинений геометричний орнамент. Він складався з поставлених навскіс (на ріг) квадратів, кожен з яких був поділений на чотири частини, а в центрі кожної з них були поставлені крапки, малі кружечки чи інші узори. На місці з’єднання великих ромбів даних уставок формується мотив скісного хреста, внутрішню площину якого заповнювали дрібними візерунками [14; 27; 35, с. 23; 36, с. 76].

Одним із найдавніших орнаментальних мотивів лемківської вишивки, зокрема на уставках, є напівквадратики з різноманітними ріжками, загнутими під різними кутами, з вусиками або без них. Подібні мотиви у народі називають “трубки”, “бочарки”. На лемківських уставках “трубки” зустрічається лише на обрамлюючих смугах (“поверхниціях”). Основу ж центральних широких смуг (“власне уставка”) творять покладені навскіс квадрати чи ромби із складною внутрішньою площиною. У нашому випадку площа ромбів закомпонована восьмипелюстковими квітками, дрібними ромбічними мотивами. Між ромбами, в два ряди, розміщені трикутники, у які вписані різноманітні мотиви (див. фото 14а, 14б) [28].

У с. Стужиця зустрічались й п’ятирядові уставки. Орнаментальні ряди уставки розділені вузькими різнокольоровими смужками (“снурками”). Основними орнаментальними мотивами центральної, найширшої смуги виступають восьмипелюсткові квітки, вписані в ромб. Обабіч даної смуги вишиті вужчі рядки, що складаються з ромбиків з крапкою (“цяткою”) всередині та трилисників, що послідовно чергуються. Завершенням уставки є два рядки “баранячих ріжок”, поміж якими вишиті хрестики [11].

На взірцях лемківських вишивок досить поширеними є зображення фігур у формі завиточків. Даний мотив нагадує знак подібності у різних варіаціях.



Залежно від розташування завитків в орнаментальній композиції утворюються різноманітні візерунки. Зустрічаються уставки, на яких стилізована квітка “жучок” утворена із чотирьох завиточків, вписана в ромб, який є основним мотивом орнаментальної композиції. Мотив квітки (“жучка”) зустрічається також на нагрудниках чоловічих сорочок. С.К. Маковський у своєму дослідженні зазначав, що подібні фігури легко отримуються із квадратів при заокругленні їх кутів. На цю думку наштовхують інші підкарпатські вишивки, в яких меандровий узор перериваючись утворює мотив лежачого S [24; 25; 33, с. 107; 42, с. 41].

S-подібні орнаменти – це давні меандрові мотиви, поширені по всій Україні. За їх допомогою вишивали меандрові стрічки, в основі яких і лежав S-подібний мотив. Подібні узори, окрім лемків, зустрічаються також у гуцулів (Рахівський район), долинян поріччя р. Тур’ї (Перечинський район) та марамороських долинян (Тячівський, Хустський райони і села верхів’я р. Боржави в Іршавському районі) [45, с. 160].

Найпоширенішим варіантом зображення S-подібних мотивів на лемківських вишивках є “закрутки” (“нумери”, “глисти”), вписані в інші елементи орнаментальних композицій вишивки. Так, на одному із взірців досліджуваної колекції в основі орнаментальної структури лежать розміщені в ряд великі ромби, у які вписано по чотири S-подібні фігури, площина між якими найчастіше заповнювалася восьмипелюстковими квітками. Зустрічаються також S-подібні мотиви, вписані у внутрішню площину скісного хреста [13; 17].

В орнаменті вишивок лемків Великоберезнянщини спостерігаємо метаморфозу мотиву “нумери” чи “глисти” в солярні, а пізніше у квіткові знаки. Прикладом можуть служити два взірці вишивки із колекції Марії Грицак. Тут основним мотивом є стилізована квітка із серцевиною у формі ромба та з вісьмома пелюстками у вигляді маленьких кіл. Поєднання двох кіл формує два мотиви лежачого S. У традиційній культурі закарпатських українців коло має сакральне значення, йому приписувались оберегові та лікувальні властивості. Наприклад, ходіння довкола церкви в релігійні свята, обрядовий обхід обійстя, хаги і худоби, ходіння чоловіка довкола жінки при важких пологах. Крім того, коло вважалося символом сонця, неба, символом нескінченності, вічності, довершеності, досконалості, внутрішньої єдності [12; 24; 45, с. 161; 50, с. 67].

Заслужують на увагу взірці вишивок лемків Великоберезнянщини, де домінує стилізований рослинний характер. Досить поширеним мотивом є “дубове листя”. Його народна мудрість вишивальниць подає у вигляді чотирипелюсткових квіток. Функцію пелюстків якраз і виконує “дубове листя” стилізованої форми. На взірці ошийника чоловічої сорочки мотив “дубове

листя” виступає як окрема складова орнаменту – листочки дуба послідовно чергуються із стилізованими квітками [21; 22; 23; 34, с. 57-58].

Вишивкою стилізовано-рослинного характеру досить часто декорували нагрудники, ошийники та манжети чоловічих сорочок. Найчастіше в основі орнаментальної композиції вишивки тут лежали стилізовані гіалузки, що склалися з дрібних жовтих та червоних квіточок і зелених та синіх трилисників, що послідовно чергувалися. Своєрідністю цих вишивок було те, що фон, на якому вишивалися різнокольорові орнаменти, був чорним. Завдяки застосуванню такого прийому використання кольорів вишивальницям вдавалося чітко окреслювати основні мотиви орнаментальної композиції [21; 23].

З 20-х рр. ХХ ст. у лемківських селах Великоберезнянщини поширилися жіночі сорочки, декоровані вишивкою рослинного характеру, виконаною технікою “хрестик” (“хресточком”), “гладь” (“мотано”). Вишивкою традиційно оздоблювали вузенький комірець (“обшивку”), нагрудну частину (поверх морщення), плечову частину рукавів та манжети (“коло рук”, “пшувня”).

Найпростішим варіантом оздоблення комірців (“обшивок”) була одноколірна (зелена або синя) орнаментальна смуга, внутрішня площина якої заповнювалася дрібними хрестиками. Слід відмітити, що подібними візерунками декорували лише передню частину комірця, задня – залишалась без оздоблення. На даних сорочках мотив хрестиків був поширеним і на манжетах, хоча тут їх часто замінювали мотиви ромбів із вусиками, квадратики [5].

На жіночих сорочках із с. Загорб Великоберезнянського району комірці оздоблювали вишивкою рослинного характеру. Тут провідним мотивом виступають стилізовані віночки із квіточок та листочків, що послідовно чергуються. Гармонійним доповненням до вишивки комірців на цих сорочках є орнаментальна композиція, нанесена на морщення передньої поли. Під самим ошийником вишивали поперечну вузьку (1,5-2 см) орнаментальну смугу. Зустрічаються її різні модифікації, але обов’язковим елементом є зображення прямого хреста (червоними чи бордовими нитками). Так, наприклад, вишивались “виноградні грона”, поміж якими розташовувались хрестики. Іншим варіантом могла бути ламана лінія (“кривуля”), на згинах якої подаються хрестики. Під такою орнаментальною смугою вишивали ламану двоступінчасту лінію, яка на морщенні сплющувалась і набирала вигляду двох рядків трикутників, з’єднаних посередині [7; 8].

Зустрічались комірці, на яких передню частину оздоблювали вишивкою рослинного характеру, виконаною технікою “низина” (“звиворіткове”), у вигляді стилізованих віночків, а задню – геометричного характеру, технікою “хрестик”, у вигляді одного рядка ромбів, обрамленого ламаними лініями (“кривулями”). Часто вишивку подавали на задній частині комірців, а пере-

дно декорували фабричною мережкою (“чіпкою”), просіяною атласною стрічкою білого кольору.

Привертають увагу орнаментальні композиції вишивки нагрудної (морщеної) частини та плечової частини рукавів жіночих сорочок лемків Великоберезнянщини. Тут вишивали цілі композиції із квітів (т.зв. “косиці”) [30; 49, с. 71]. Жіноча фантазія витворила безліч їх варіантів:

- в основі лежить велика квітка (найчастіше троянда чи ромашка), яку оточують дрібні квітки (ромашки, фіалки, волошки) та листочки, розміщені хаотично [2];

- велика різнокольорова квітка, обабіч якої пучками розміщені листочки та дрібні квіточки. Вся композиція має спільний стовбур (див. фото 24) [3];

- три квітки, поєднані у віночок за допомогою стебел та листочків. Композиція подана у формі “ліри”. Найчастіше такими орнаментальними композиціями оздоблювали нагрудну частину сорочок [4];

- три різнокольорові квітки, розміщені у формі трикутника. Навколо них вишиті трілисники та дрібні бутони [6];

- часто поверх морщення нагрудної частини сорочок вишивали по дві орнаментальні композиції (“косиці”). В їх основі лежала велика різнокольорова квітка, навколо якої вишивали стебла, трілисники та дрібні квітки (ромашки, конвалії) [10];

- велика різнокольорова квітка, від стебла якої вб́к відходять галузки, що складаються із великих ромашок, дрібних фіалок та листочків. Над центральною, великою квіткою вишивали два трілисники та дрібні ромашечки (див. фото 28) [9];

- галузка, де провідним мотивом є велика квітка. Її доповнюють розміщені у формі ламаної лінії (“кривулі”) стебла та листочки трикутної форми. Як правило, квітки вишивали червоними, бордовими чи рожевими, із жовтою або синьою серцевиною. Стебла подавали чорними, а листочки – зеленими [1].

На окрему увагу заслуговують жіночі сорочки із с. Загорб Великоберезнянського району, на яких орнаментальні композиції вишивки наплічної частини рукавів дещо відрізняються від описаних вище. Нами виділено два варіанти:

- послідовне чергування двох мотивів: синьої багатопелюсткової квітки (“ромашки”), у незаповнену вишивкою внутрішню площину якої вписана восьмипелюсткова квітка; двох кіл (“очок”, “очат”), контури яких оздоблені обмітувальним швом, а серцевина заповнена вишивкою, виконаною технікою “низина”. Контури “очок” червоні, а серцевина зелена, рідше синя [7];

- багатопелюсткові квітки із круглою внутрішньою площиною у формі різнокольорових концентричних кіл, поєднані у галузку завдяки тоненьким стеблам та дрібним листочками [8].

Щодо оздоблення жіночих сорочок лемків Перечинського району другої чверті ХХ ст., то воно більш стримане в декорі порівняно з сорочками великоберезнянських лемків. Але в цілому сорочки виглядали витончено і вишукано. Найпоширенішими були сорочки із короткими рукавами. Вишивкою в основному декорували вузькі манжети. Для орнаментальних композицій властиві стилізовано-рослинні мотиви, у вигляді галузок, що складались із дрібних різнокольорових квіток, стебел та листочків [30; 31, с. 84].

Серед лемків Закарпаття у першій половині ХХ ст. побутувала чоловіча сорочка (“гуцулка”). Найпишнішою вишивкою оздоблювали “нагрудники”, вздовж розрізу (“розпірки”) передньої поли. Розрізняють широкі нагрудники, які шили з лівого від розпірки боку, або ж вузькі, що складались із двох поздовжніх орнаментальних смуг обабіч розпірки. У фондах Закарпатського музею народної архітектури та побуту зберігається чоловіча сорочка із с. Загорб з широким нагрудником. У основі орнаментальної композиції вишивки лежать великі ромби, суміжні кути яких дотикаються. Внутрішня площа ромбів закомпонована стилізованою квіткою, роль пелюсток якої виконують подвійні завиточки червоного та синього кольорів. Завиточки та трикутники, що послідовно чергуються, були основними мотивами вузьких обрамляючих смуг.

Під час експедиції на Великоберезнянщину, у с. Лубня, нами була віднята чоловіча сорочка із вузьким нагрудником, оздобленим вишивкою геометричного характеру, виконаною технікою “низина” (“звиворіткове”). Візерунок вишивки складається із великих ромбів, внутрішня площа яких закомпонована п’ятьма маленькими ромбиками, викладеними у формі прямого хреста. Великі ромби послідовно чергуються із мотивом “баранячих ріжок”, розміщених у два ряди [30].

Отже, народна одягова вишивка лемків Закарпаття – унікальне у своєму роді явище. Вона вирізняється системою розташування, художніми особливостями орнаментики, кольорово-тональною гамою візерунків. Вишиті композиції мають багато спільних художніх рис із вишивками Словаччини, Бойківщини, що зафіксовано в місцевих назвах одягових компонентів, орнаментальних мотивів їх вишивок тощо.

Важливо, що одягова вишивка лемків Перечинського, Великоберезнянського районів Закарпатської області зберегла свій мистецький характер – прозорість, легкість, світлість візерунків. Етномистецькі традиції збережені в композиційних метричних структурах тоненьких вишитих стрічок, великих квіткових композиціях, їх багатогранності.

Найпоширенішими і найдавнішими техніками вишивки, які використовували лемки Закарпаття були “низина” та “хрестик”. З 20-х рр. ХХ ст. поширилась техніка “гладь” (“мотано”). Найпишнішою вишивкою декорували жіночі

сорочки. Побутовали вишивки як геометричного характеру, так і рослинного. Найлюбленішим та найпоширенішим мотивом лемківської одягової вишивки був ромб. В орнаментальних композиціях він міг виступати і як самостійний мотив, і як складова того чи іншого візерунка. Досить поширеними були такі мотиви: прями та скісні хрести, восьмипелюсткова розета, зображення жінки-берегині (“головкастий взор”), метелик (“мотиль”), серця (“сирцята”), меандрові лінії, “грабельки”. На окрему увагу заслуговують рослинні візерунки на жіночих сорочках лемків Великоберезнянщини. Тут вишивали цілі квіткові композиції (“косиці”).

Надзвичайно важливими є подальші виявлення та наукові дослідження автентичних зразків лемківської одягової вишивки в межах нашого краю.

### *Література*

1. Фонди Закарпатського музею народної архітектури та побуту, інвентарний номер (далі ФЗМНАП О: (ЛМ:)) – О: 389/180.
2. ФЗМНАП О: 5138/2422.
3. ФЗМНАП О: 5335/ 2499.
4. ФЗМНАП О: 5336/ 2500.
5. ФЗМНАП О: 5337/2501.
6. ФЗМНАП О: 5338/2502.
7. ФЗМНАП О: 5702/2587.
8. ФЗМНАП О: 5704/ 2589.
9. ФЗМНАП О: 11437/4408.
10. ФЗМНАП О: 11438/4409.
11. ФЗМНАП ЛМ: 12323/202.
12. ФЗМНАП ЛМ:12339/218.
13. ФЗМНАП ЛМ: 12340/219.
14. ФЗМНАП ЛМ:12465/314.
15. ФЗМНАП ЛМ: 12468/317.
16. ФЗМНАП ЛМ: 12469/318.
17. ФЗМНАП ЛМ: 12494/343.
18. ФЗМНАП ЛМ: 12497/346.
19. ФЗМНАП ЛМ: 12571/420.
20. ФЗМНАП ЛМ: 12572/421.
21. ФЗМНАП ЛМ: 12584/433.
22. ФЗМНАП ЛМ: 12587/436.
23. ФЗМНАП ЛМ: 12589/438.
24. ФЗМНАП ЛМ: 12591/440.
25. ФЗМНАП ЛМ: 12593/442.
26. ФЗМНАП ЛМ: 12616/465.

27. ФЗМНАП ЛМ: 12620/469.
28. ФЗМНАП ЛМ: 12623/472.
29. ФЗМНАП ЛМ: 12631/480.
30. Польові матеріали, зібрані у с. Стужиця, Загорб, Лубня, Верховина Бистра Великоберезнянського району // Архів автора.
31. Байрак Я.М., Федака П.М. Закарпатський музей народної архітектури та побуту. Путівник / Я.М. Байрак, П.М. Федака. – Ужгород: Карпати, 1986. – 128 с.
32. Білан М.С., Стельмашук Г.Г. Український стрій / М.С. Білан, Г.Г. Стельмашук. – Львів, 2000. – 326 с.
33. Богуславская И.Я. Художественные особенности русской народной вышивки с геометрическим орнаментом (XIX – XX вв.) / И.Я. Богуславская // Советская этнография. – 1982. – № 1. – С. 101-112.
34. Боднар І.Я. Орнаментика карпатських вишивок / І.Я.Боднар // Народна творчість та етнографія. – 1969. – № 2. – С. 55-58.
35. Динцес Л.А. Историческая общность русского и украинского народного искусства / Л.А. Динцес // Советская этнография. – 1941. – № 5. – С. 20-34.
36. Добрянська І.О. Типи та колорит західноукраїнської народної вишивки / І.О. Добрянська, І.Ф. Симоненко // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 4. – С. 75-83.
37. Захарчук-Чугай Р.В. Вишивка / Р.В. Захарчук-Чугай // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. – Том II. Етнологія та мистецтвознавство. – Львів: Національна академія наук України, Інститут народознавства, 2006. – С. 649-668.
38. Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка: західні області УРСР / Р.В. Захарчук-Чугай. – Київ: Наукова думка, 1988. – 191 с.
39. Коцур Н.М. І на тім рушникові. Методичний посібник / Н.М. Коцур. – Донецьк, 2007. – 34 с.
40. Крутенко Н. Українські обереги: традиції і сучасність / Н. Крутенко // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 3. – С. 2-12.
41. Литвинець Е.М. Українське народне мистецтво вишивання та нанизання / Е.М. Литвинець. – К: Вища школа, 2004. – 335 с.
42. Маковський С.К. Народное искусство Подкарпатской Руси / С.К. Маковський. – Прага : Пламя, 1925. – 155 с.
43. Маркович П. Українські народні хрестикові вишивки Східної Словаччини / П. Маркович. – Пряшів, 1964. – 125 с.
44. Парлаг М. Народні вишивки Закарпаття / М. Парлаг // Народна творчість та етнографія. – 1972. – № 4. – С. 46-49.
45. Пилип Р.І. Орнаментальні мотиви традиційної народної вишивки українців Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. / Р.І. Пилип // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія. – Ужгород: Говерла, 2008. – Вип. 21. – С. 154-166.
46. Полянская Е.В. О сходстве и взаимовлиянии в одежде различных этнических групп Закарпаття // Карпатский сборник. – М., 1976. – С. 65-68.
47. Рыбаков Б.А. Древние элементы в русском народном творчестве / Б.А. Рыбаков // Советская этнография. – 1948. – № 1. – С. 90-106.
48. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси / Б.А. Рыбаков. – Москва: Наука, 1988. – 784 с.

49. Симоненко І.Ф. Народна вишивка Закарпаття / І.Ф. Симоненко // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К, 1957. – С. 56-85.

50. Словник символів культури України. – Київ: Міленіум, 2005. – 351 с.

51. Сологуб Т.Я. Оглядова екскурсія по Закарпатському музею народної архітектури та побуту // Архів відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

52. Тиводар М.П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.) / М.П. Тиводар // *Carpatica – Карпатика*. – Вип. 6: Етнічні та історичні традиції населення Українських Карпат кінця ХVІІІ – ХХ ст. – Ужгород, 1999. – С. 4-64.

53. Чорновський О. Нові елементи та тематичні мотиви в орнаменті українських народних тканин / О. Чорновський // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 1. – С. 35-40.

54. Шпала Ф. Подкарпатские вышивки. Гуцульское вышивание на низину и другие / Ф. Шпала. – Прага, 1920. – 24 с.

**MOTIVELE ORNAMENTALE DE BRODERIE PE CĂMĂȘILE  
FEMEILOR ȘI BĂRBAȚILOR A GRUPULUI ETNIC LEMKE  
TRANSCARPATIA sec. XIX – începutul secolului XX  
(Pe exemplu colecției de fonduri a muzeului Arhitecturii  
și Civilizației Populare din Transcarpatia)  
*Sologub-Koțan T.I. (Ujgorod)***

**Rezumat**

În acest studiu, autorul analizează motivele ornamentale de broderie pe cămășile femeilor și bărbaților a grupului etnic Lemke din Transcarpatia. Motivele ornamentale de broderie a grupului etnic Lemke sec. XIX – începutul secolului XX se caracterizează prin dominația de motive ornamentale geometrice. Cele mai frecvente motive de broderie sunt rombii de diferite configurații, rozete cu opt petale, diferite versiuni ale diagonallor drepte și crucificate, motivele în formă de S ("număr", "viermi"), ("brehinea"). În anii 20 a secolului XX în broderia grupului etnic Lemke Velyky Bereznyi apar motive florale.

**Cuvinte cheie:** motive ornamentale, cămașă grupului etnic Lemke, romb, cruce, rozete, motive în formă de S, tehnici de broderie, ș.a.

**LEMKY ORNAMENTAL EMBROIDERY ON WOMEN'S AND  
MEN'S SHIRTS OF TRANSCARPATHIA IN XIX – XX CENTURIES  
(on the example of the collection of Transcarpathian Museum  
of Folk Architecture and Life)**

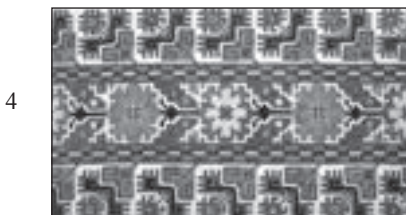
*Sologob-Kotsan T.Y. (Uzhhorod)*

**Summary**

The author analyzes the ornamental motifs of Lemky embroidery on women's and men's shirts in Transcarpathia in XIX – early XX centuries. The national Lemky embroidery is characterized by the dominance of geometric ornamental motifs. The most common motifs have rhombic forms with various configurations: eight – petal rosettes, different versions of straight and twill crosses, S-shaped motifs ( the so-called “numery” and “glysty”), “holovkastyy vzor” (“guard angel”) etc. Floral motifs appeared in Lemky embroidery in Velykiy Berezny district in the 20's of XX.

**Key words:** ornamental motifs, shirt, Lemky, rhomb, cross, rosette, S-shaped motifs, embroidery techniques, lowlands.





1. Орнаментальні мотиви вишивки жіночої сорочки, с. Стужиця Великоберезнянського району. 20-40-ві рр. XX ст.

2. Орнаментальні мотиви вишивки жіночої сорочки, с. Ужок Великоберезнянського району. 20-40-ві рр. XX ст.



3. Орнаментальні мотиви вишивки жіночої сорочки, с. Стужиця Великоберезнянського району. Початок XX ст.

4. Орнаментальні мотиви вишивки жіночої сорочки, с. Зарічево Перечинського району. 20-30-ті рр. XX ст.

5. Лемки Великоберезнянщини в традиційному народному вбранні. Реконструкція, 2014 р.

6. Орнаментальні мотиви вишивки жіночої сорочки, с. Зарічево Перечинського району. 20-30-ті рр. XX ст.

ПРИЙМИЧ М.В.

(Ужгород)

**ЖИВОПИС ІКОНОСТАСУ ЦЕРКВИ  
СВ. АРХІСТРАТИГА МИХАЇЛА У СЕЛІ ТИСОБИКЕНЬ  
ВИНОГРАДІВСЬКОГО РАЙОНУ**

**УДК 7.04 (477.87)**

У дослідженні аналізується живопис, який зберігся на іконостасі 1783 р. церкви св. Архистратига Михаїла в с. Тисобикень Виноградівського району. На основі візуального обстеження визначено стан збереження та особливості живопису. Результати вивчення дозволяють говорити, що іконостас готувався і виконувався для храму у с. Тисобикень. Також вказується на те, що як споруда, так і іконостас зазнали помітних перебудов, про що свідчать втрати у декорі та пророчий ряд іконостасу.

**Ключові слова:** іконостас, живопис, ікона, різьблення, декор.

Сучасність характеризується активним розвитком комунікацій та динамічною поширенням і трансформацією різноманітних ідей та знань. Відповідно, інформація стає тим середовищем, у якому формується життя окремої особистості. З цієї причини актуалізація певних явищ через наукове дослідження та публікацію допомагає не тільки у з'ясуванні шляхів розвитку певного художнього явища, але також уприсутнює твір у інформаційному просторі. А це у свою чергу сприяє збереженню самої пам'ятки.

Живопис, збережений у церкві св. Архистратига Михаїла у с. Тисобикень Виноградівського району, на сьогодні майже не потрапив у коло дослідження мистецтвознавства. Звісно, іконостас згадується у праці М. Сирохмана [2], але це тільки констатація самого явища, без якихось аналітичних окреслень. Із цієї причини дана пам'ятка потребує уважного обстеження, бо, на жаль, тут помітні втручання ужгородського реставратора Сергія Глущука, які важко назвати науково обгрунтованими. Ці реновації двох намісних образів стали дисонуючими до іншого живопису.

Іконостас церкви св. Архистратига Михаїла має традиційні п'ять ярусів, структура яких зазнала деяких змін, що можна зауважити при візуальному обстеженні. Це може свідчити про пізніші втручання у його форму або про переустановлення. Разом із тим, можемо твердити, що іконостас не є перенесеним з іншої споруди, а готувався саме до цієї церкви. Свідченням цьому можуть бути дві бічні ікони апостольського ряду, зменшені за розмірами, щоб вміститися у простір нави. Апостольський ярус якраз знаходиться на тій висоті, де зруб починає переходити у півциркульне склепіння, і тому виникла

необхідність зменшувати два крайні зображення. Однак постає питання щодо пророчих образів, які сьогодні укладено дуже довільно і вони так і не вмістилися в один ряд. Значні втручання видно у місці переходу намісного ярусу до празникового. Можна припустити, що були у храмі якісь перебудови, що зумовило втручання також і до структури іконостасу.

Ще одним підтвердженням автентичності іконостасу є напис, який виконано під зображенням ікони св. Архістратига Михаїла. У перекладі на сучасну українську він звучить: “Року Божого 1783, місяця Листопада, 7 дня. Цей храм Архистратига Михаїла прикрашено іконами святих за чином східної церкви. При священному іерею Михайлові Вівсянику, кураторові Бия (?) Данкові”. Датування іконостасу дозволяє говорити про те, що його було створено безпосередньо для церкви у селі Тисобикень, яка була споруджена протягом 1770–1775 рр. [3, с. 99]. Можемо припустити, що невелика громада не могла зразу після будівництва розпочати створення іконостасу.

Напис свідчить, що іконопис створено саме для церкви св. Архангела Михаїла (це саме присвята сучасної церкви, як, до речі, і попередньої, що згадується у візитаційних протоколах 1751 р. єпископа Михайла-Мануїла Ольшевського). Великий інтерес викликає запис імені священника, при якому було встановлено іконостас, що дозволяє припустити фінансову підтримку іереєм цього проекту, адже це нерідко траплялося у тому часі. На подібну думку наштовхує присвята церкви Архістратигу Михаїлу, що можна сприймати як жертвування іереєм Михайлом іконостаса своєму небесному покровителю. Подібні речі відомі на Закарпатті, зокрема, підтримка священником Никором живопису у церкві св. Миколая Чудотворця у с. Середнє Водяне Рахівського району [1, с. 152–175].

Іконостас завершено, як свідчить напис, до 7 листопада 1783 року, тобто за два тижні до свята Архангела Михаїла, коли, вірогідно, і було його освячено. Отже, маємо багато підстав говорити про те, що цей іконостас виконувався саме для церкви св. Архістратига Михаїла у селі Тисобикень. Дає також підстави датувати іконостас кінцем XVIII ст. структура та його форма, а також на це вказують мотиви різьблення, зокрема декор консолей, який характеризується намаганням дотримуватися реалістичних принципів моделювання з використанням грона винограду та троянди. Таке наростання реалістичних ознак на території Закарпаття притаманне саме різьбленню кінця XVIII ст. Таким чином, форма декору та принципи виконання живопису дозволяють говорити, що всі ознаки цього іконостасу відповідають його датуванню.

Разом з тим, характеризуючи живопис, можемо звернути увагу на досить помітний вплив європейського чуттєвого мистецтва. На жаль, останні реставраційні втручання призвели до втрати оригінального вигляду двох намісних

ікон – Богородиці Одигітрії та Христа Учителя. Значні перемалювання не дозволяють належним чином проаналізувати манеру письма та форму цього живопису. Тому аналізувати можемо тільки той живопис, який не зазнав реставраційних втручань. Із намісних ікон первісний вигляд зберігають зображення св. Архангела Михаїла та св. Миколая Чудотворця. Особливо вишуканим за формою і манерою письма є зображення св. Архангела Михаїла. У манері малювання помітні виразні ознаки барокового малярства, що простежується як у самій іконографії, так і у зростанні ролі кольору. Обличчя Архангела художник моделює дуже м'яко, демонструючи чудове відчуття рисунка. Виразно та вправно змодельовано очі, ніс та губи. Художник, найвірогідніше, мав досить хорошу фахову підготовку, на що вказує, наприклад, холодна кольорова гама на чолі і помітне потепління і почервоніння нижньої частини – щоки, частково вилиці, підборіддя. Характерне обличчя з виразним носом та посмішкою сповнено життям та емоціями. Ангел одягнутий у панцир та червоний плащ. Якщо лик виконано легкими лисуваннями, то крила модельовано масивними білими мазками. У правій руці ангел тримає меч, а у лівій – хрест. Цікаво, що художник, дотримуючись моделювання складок плаща по формі правої руки, зовсім довільно його трактує за спиною ангела, де плащ перетворюється у довільну червону легку пляму.

Інший збережений образ – це ікона св. Миколая Чудотворця, виконана у тій же манері. Однак, коли подивимося на спосіб моделювання форми у тінювій партії, то маємо всі підстави говорити про одного майстра. Особливу вправність художника бачимо при моделюванні волосся. Форма виконується завдяки легким вправним мазкам, якими намічено ритми локонів. На голові у св. Миколая червона митра, а на плечах бачимо синій фелон, який пишно декорований золотими трояндами – данина тогочасній естетиці. Ікона дещо у гіршому стані, аніж попередня, у багатьох місцях видно червоточини, що входять на поверхню.

Усі зображення художник виконав на левкасі, який тонким шаром був нанесений на дошку. Ця технологія виявилася не дуже стійкою, через що на сьогодні помітно багато лущень левкасної поверхні іконопису. Особливо це помітно на зображеннях, які розташовано у цокольному ярусі, де волога значно більше діє на розпис.

Первісні зображення цокольного ярусу збереглися лише під двома крайніми іконами. Зокрема, під іконою св. Миколая Чудотворця зображено святого Миколая у єпископських шатах, який лежить на палубі корабля. Фігура святого займає увесь простір човна, а навколо виконано своєрідний пейзаж з виглядом на порт з кількома кораблями. Це дає нам підставу говорити, що у даному випадку маємо інтерпретацію композиції “Перенесення мошей св. Миколая

з міста Мири Лікійські до міста Барі”. Цікаво, що наприкінці XVIII ст. така композиція є досить поширеною у храмах Закарпаття, про що свідчать збережені композиції у церквах Данилова Хустського р-ну, Прислопа Міжгірського району, Черноголової та Сухого Великоберезнянського району.

Таке поширення цієї теми можемо пов’язати з особливим її значенням для тогочасних церковних громад греко-руського обряду. Можливо, тут вкладався символ духовної єдності між церквами Сходу і Заходу. Що таке твердження має певні підстави, свідчить книга “Паліодія” 1621 р. Захарії Копистенського, де він говорить, що мощі св. Миколая потрапили на Захід тільки тому, що на цій території довгий час жили християни східної традиції, які були підпорядковані Константинопольському патріарху. Адже в умовах ідеологічного протистояння між православними та католиками важко було пояснити легенду, за якою сам святий приснився мешканцям міста Барі, щоб вони виконали волю Божу і забрали його мощі з міста, яке через війни у Туреччині спустіло. У випадку з церквами грецького обряду на Закарпатті така воля захисника православ’я потрапити на Захід могла сприйматися як доказ власної правоти. Таким чином, зображення у цокольній частині “Перенесення мощей” може говорити про підкреслення у греко-католицькій церкві особливого ставлення до єдності при збереженні різності. З протилежного боку під намісною іконою виконано вищенаведений напис.

Зображення апостолів та пророків виконував той же художник, що і намісні ікони. Фігури апостолів щільно вписані у поле дошки. Вони дещо важкувато, з великими ступнями та головами. Написів на іконах немає, але кожна фігура отримала атрибути, за якими можемо ідентифікувати апостолів. Так, св. Фома тримає у руках спис, від якого загинув, його зображення менших розмірів, бо розраховане на вміщення на краю апостольського ряду іконостасу. Св. Варфоломій зображений з ножом у руках, св. Петро – з ключами, св. Павло – з мечем, св. Іван Богослов – з чашею та змією. Цікаво, що цю іконографію зустрічаємо найдавніше на Заході у Ель Греко, правда, у XVIII ст. такі ж іконографічні схеми відомі і на Волині, що вказує на поширення певних ідей та форм, притаманних західноєвропейській іконографії не тільки на Закарпаття, але і на інші території України.

Композиції празникового ряду виконано у легкій живописній манері. Художник робить досить легкий кольоровий підмальовок, створюючи сюжетну композицію, яка зорієнтована на західноєвропейське малярство. Наприклад, композиція “Хрещення Господнє” скоріше нагадує роботи Альбані чи Гвідо Рені, аніж попередні іконографічні композиції. Хоча окремі елементи іконографії бачимо, зокрема, на передньому плані (сокиру, забиту до дерева). Цей іконографічний мотив найраніше відомий з першої половини IX ст., напри-

клад – мозаїка “Хрещення Господнього” у монастирі Хозіос Лукас (Греція). У цьому ж столітті на композиції з’явилися й ангели, які несуть плат. На зображенні композиції з Тисобикені плат тримає не ангел, а дівчинка.

Композиція “Стрітєння Господнього” також говорить про орієнтири на зразки західноєвропейського мистецтва. Марію зображено коліноприклоне, а Симеон виносить маленького Христа на ганок храму. Цікаво, що саме такий тип зображень поширюється на схід аж до Російської імперії, наприклад “Стрітєння” Вишнякова Івана, що було виконано 1755–1756 рр. для Троице-Петровського собору (Державний Російський Музей). Це стосується усіх композицій, які виконано як сюжетні твори, без особливої уваги до попередньої іконографічної традиції.

Цікавими є витоки такого живопису, бо подібні зразки зустрічаємо не часто. Проте, шукаючи аналоги зазначеного живопису, можемо відзначити, що найближче за манерою письма стоять ікони з Абауйсолноку кінця XVIII ст., які знаходяться у музеї м. Мішколц (Угорщина) [4, с. 93–95]. Коли порівняти принципи моделювання обличчя та рук, можемо бачити багато спільного. Серед характерних ознак – форма повік, принцип зображення губ, зокрема намагання передати посмішку, а також специфічне моделювання рук з пухлими пальчиками та майже однаковими фалангами пальців. Про схожість манери письма говорить також запрестольна ікона “Розп’яття Господнього”, з того ж храму, що й ікони. На те, що тут маємо справу з одними майстрами, що і з Абауйсолнока, вказує манера різьблення – характерні квіти-чотирилисники, виноградні грона та листочки, що дещо відрізняються від тисобикенських. Проте можемо говорити, що у цих церквах працювали майстри різьблення, досить близькі за манерою виконання.

Таким чином, можемо говорити, що даний живопис виконувався художником, який уже добре був ознайомленим з олійним живописом і знаходився під помітним впливом барокового малярства. В образах цього митця зауважуємо збільшення ролі емоційного начала. Походження цього живопису ще необхідно шукати, проте виникає дуже багато паралелей при порівнянні зазначених образів з іконами, які знаходяться на іконостасі Святодухівської церкви у Рогатині. Зокрема, обличчя Архангела Михаїла з Рогатина та Тисобикені мають певні спільні ознаки, зокрема посмішка, форма носа. Вірогідно, необхідно шукати витоки цього майстра десь із території Східної Галичини, хоча подальші дослідження можуть дати нові факти, які можуть уточнити наші висновки.

*Література*

1. Історія українського мистецтва. Мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. / Під ред. М. П. Бажана, Ю.С. Асєєва, В.А. Афанасьєва. – Київ : Жовтень, 1968. – Т. 3. – С. 152–175.
2. Сирохман М. Церкви України. Закарпаття / М. Сирохман. – Львів : М.С., 2000.
3. Ivaskovics J., Szirohman M., Palkó I., Kohán L. Kárpátolja Templomai. Görög katolikus templomok. – Ungvár, 2001. – С. 99.
4. Puskás B. Házad ékessége. – Budapest, 1991.

**PICTURA ICONOSTASULUI St. Arch . MICHAEL  
s.TYSOBYKEN Raionul VINOHRADIV  
*Priymici M.V. (Ujgorod)***

**Rezumat**

În articol este analizată pictura păstrată pe iconostasul datat din 1783, de la Biserica Sf.Arh. Mihail s.Tysobyken, raionul Vynohradiv. Bazat pe observarea vizuală s-a identificat starea și caracteristicile de conservare a picturii. Rezultatele studiului arată, iconostasul este autentic din s. Tysobyken. De asemenea, s-a dovedit că structura clădirii și iconostasului au suferit modificări semnificative, reieșind din pierderile de decor a iconostasului .

**Cuvinte cheie:** iconostasul, pictura, icoana, sculptură, decorațiuni.

**PAINTING OF ICONOSTASIS OF ST. ARCH. MICHAEL  
CHURCH IN TYSOBYKEN, VYNOHRADIV DISTRICT  
*Pryimych M.V. (Uzhhorod)***

**Summary**

The author analyzes the painting, which is preserved in the iconostasis from 1783 of St. Michael church in the village of Tisabyken in Vynohradiv district. Based on visual examination, the present state as well as painting characteristics are being analysed. The results of the study suggest that the iconostasis was made for the church in the village of Tisabyken. Because of modern building reconstructions, both iconostasis and the church were significantly damaged. Losses in the decoration and the prophetic row of the iconostasis are evident.

**Key words:** iconostasis, painting, icon, carving, decoration.





Напис на цокольній частині іконостасу церкви св. Михайла у с. Тисобикень, який свідчить про час його створення – 7 листопада 1783 р.



Ікона  
“Св. Арх. Михайло”.  
Церква св. арх. Михайла,  
с. Тисобикень, 1783 р.



**КОЦАН В.В.**  
(Ужгород)

## **МЕТОДИКИ І МЕТОДИ ВИВЧЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО НАРОДНОГО ОДЯГУ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ**

### **УДК 391 (477.87)**

У статті описані методики та методи дослідження традиційного народного одягу українців Закарпаття, застосовані автором та його попередниками. При вивченні народного одягу слід враховувати природно-географічні умови, виробничо-господарську спеціалізацію, застосовувати такі методи польової роботи як усне опитування, етнографічний опис, викрійки-рисунки, фотографії, описувати сімейні звичаї та обряди, збирати народний фольклор, проводити збір етнографічних колекцій. Не менш важливим є зіставлення раніше існуючих методів і методик з новітніми. Комплексний методологічний підхід до вивчення теми диктується тим, що традиційний народний одяг українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. є багатоплановим об'єктом дослідження. Різноманітні методи дослідження дають можливість вивчити народний одяг в комплексі і водночас дослідити низку недостатньо вивчених особливостей народного вбрання українців Закарпаття.

**Ключові слова:** методика, метод, народне вбрання, природно-географічні умови, виробничо-господарська спеціалізація, польові дослідження.

Вивчення традиційного народного одягу Закарпаття дає можливість виявити як загальноукраїнський контекст традиційної культури місцевого українського населення, так і її місцеві етнографічно-територіальні особливості.

Одним із основних питань у вивченні одягу як історичного явища є його походження. Цілий ряд концепцій базується на ідеї виникнення одягу з прикрас, пов'язаної з мотивами моралі, магії, культу тощо. Інші погляди наголошують на вирішальній ролі захисних функцій, невід'ємних від природно-географічного середовища, культурно-господарської та суспільної діяльності людини. Перебуваючи в постійному розвитку, одяг відтворює зміни соціально-економічних умов життя народу, в тому числі характер трудової діяльності та рівень технічного прогресу. Разом із тим він є специфічним відображенням психічного складу народу, його національних рис, які виявляються у художньо-естетичних ознаках одягу. Отже, його вивчення має включати комплексний аналіз усіх складових жіночого та чоловічого одягу, конструктивних особливостей їх крою та художніх прийомів оздоблення. При виборі тих чи інших аспектів дослідження одягу важливо зберігати й суворо хронологічний

підхід, використовуючи для цього, якщо потрібно, дані суміжних наук: мистецтвознавства, історії, географії, фольклористики.

Традиційне народне вбрання українців Закарпаття, як і інші елементи матеріальної культури краю (житло, їжа, знаряддя праці, ремесла та промисли і т.д.), тісно пов'язане з етнічною історією народу. Споконвіку одяг виконував різноманітні функції: захисну, соціальну, етнічну, обрядову, оберегову, знакову та інші, що ускладнює умови його вивчення під час експедицій, при дослідженні фондів колекцій музеїв. Труднощі дослідження даної сфери матеріальної культури зумовлює також те, що ансамблевий комплекс традиційного вбрання становлять різні компоненти та елементи. Зокрема, дослідники класифікують і групують його переважно за такими видами: натільний одяг (сорочка), поясний (запаски, спідниці, фартухи, чоловічі штани), верхній плечовий одяг (кожушки, безрукавки, гуні, уйоші), пояси, головні убори, взуття, прикраси, доповнення до одягу (палиці, сумочки, рукавички). Крім цього, обов'язково розрізняють одяг за статтю (чоловічий, жіночий) та віковими категоріями (дитячий, підлітковий, дівочий та парубочий, одяг заміжніх жінок та одружених чоловіків, людей літнього віку). Розрізняли одяг і в залежності від його функціонального призначення – повсякденний, святковий, обрядовий. Поряд із цим існують загальнонаукові критерії та вимоги, які не може ігнорувати жодний етнолог як під час польового етнографічного дослідження народного вбрання, так і під час його наукового опису.

При дослідженні традиційного одягу Закарпаття слід враховувати ряд чинників. Серед них, зокрема, виділяємо природно-географічні умови та виробничо-господарську діяльність. У природно-географічному відношенні край поділяється на три географічні зони – високогірну, середньогірну та рівнинно-передгірську. Більшість території займають гори. Природно-географічні умови впливають на крій одягу, наявність чи відсутність деяких компонентів у комплекті вбрання, матеріал виготовлення тощо. Беручи за основу Закарпаття, можемо спостерігати відмінні риси у традиційному народному вбранні різних етнографічних груп українського населення (гуцулів, долинян, лемків і бойків), їх локальних та етнографічних окружностей, а також національних меншин, що проживають на території краю [6, с. 22; 14, с. 6; 16, с. 42].

Інший важливий чинник – виробничо-господарська спеціалізація населення. Вона впливала на витіснення окремих елементів одягу, виготовленого в домашніх умовах. Пошиття й використання окремих компонентів традиційної носії безпосередньо залежали також від наявності достатньої кількості сировини. Так, масове культивування вівчарства на Гуцульщині втілилось і в одязі – поширенні різних компонентів, виготовлених із вовни та овчини, зокрема чоловічих зимових штанів (“холошнів”), верхнього плечового одягу,

як чоловіків, так і жінок (“кожухів”, “кептарів”, “сердаків” чи “лейбанів”). Близькість до великих виробничих центрів сприяла швидкій зміні домашньої сировини фабричною. Так, у селах, розміщених поблизу міст, а також у селах прикордонної смуги вже на початку ХХ ст. у комплект традиційного народного вбрання починають входити ті чи інші компоненти, виготовлені з фабричної сировини (сорочки, пошиті з атласної чи шовкової матерії, атласні спідниці, декоровані фабричними стрічками, привізні прикраси та ін.) [5, с. 170].

Звичайно, найціннішими матеріалами при дослідженні народного вбрання є набуті під час експедицій польові матеріали. Найчастіше нами застосовувались два методи: маршрутний та кушовий, які є традиційними для польових етнографічних експедицій. При підготовці до експедиції визначались предметна область, головне завдання і мета мандрівки, детально вивчались основна література, у якій наявний фактичний матеріал про народний одяг, опрацьовувались музейні колекції, вивчалась історія регіону, на території якого запланована наукова подорож. Обов'язковим елементом наукової підготовки експедиції є програма польового етнографічного дослідження. У ній окреслюються основні критерії та система виявлення, фіксації та групування набутих польових першоджерел.

Найчастіше одяг вивчався за такими критеріями: тип, вид, стать, матеріал виготовлення, крій, оздоблення, функціональне призначення. При цьому враховувалось, що наукову цінність становить лише комплекс одягу, а не окремі компоненти чи елементи. Штучне поєднання останніх, навіть у межах незначної групи сусідніх сіл одного адміністративно-територіального району неприпустиме. Найбільше і найчастіше локальними особливостями відзначалось декоративне оздоблення жіночих сорочок, безрукавок, верхнього та поясного одягу українців Закарпаття. Прикладом можуть служити жіночі сорочки сіл долини р. Терембі. Тут зустрічається декілька варіантів оздоблення рукавів. Від розміщення орнаменту на них і на передній полі та від кольору вишивки навіть походила назва сорочки: “заспільниця”, “хрестата заспільниця”, “мішана заспільниця”, “рукави”, “косиця”, “білениця”, “ромованка” [3, с. 59; 22, с. 120].

Вивчаючи народний одяг краю, ми використовували різні методи польової роботи: опитування носіїв етнічної культури, спостереження за живою дійсністю, графічні засоби, фото- і відеофіксацію, збір колекцій. Для Закарпаття характерним є те, що традиційний народний одяг (найчастіше святковий) зберігають жінки похилого віку. Як засвідчують численні дослідження, елементи чоловічого, а тим більше дитячого одягу є рідкісними. Зрідка їх можна виявити і у місцевих етнографічних, історико-краєзнавчих чи народознавчих музеях, шкільних кімнатах-світлицях.

Найчастіше нами проводилось **усне опитування**, що спирається на встановлення безпосереднього контакту з інформаторами. Усне опитування дає найкращі результати тоді, коли воно ведеться за розробленими заздалегідь питальниками. Ними доцільно користуватись навіть при прямому спілкуванні з інформаторами. Перебуваючи вже у досліджуваному регіоні, проводячи опитування носіїв відповідної культури, ми з'ясували відомості про увесь комплекс одягу, який побутував у досліджуваному селі. При цьому ми дотримувались групування та класифікації одягу за статтю, віком, функціональним призначенням тощо, записували у зошиті місцеві назви кожного основного компонента та його складових елементів. Якщо народний термін був мало-відомим або мав подвійну семантику, тоді в дужках зазначали його загальнолітературний відповідник.

Навіть найбільш точні й всеохоплюючі матеріали, які збираються шляхом проведення етнографічних експедицій, не матимуть жодної наукової цінності, якщо не будуть відповідно зафіксовані. При польовому дослідженні традиційного народного одягу українців Закарпаття нами використовувався такий метод фіксації польових етнографічних матеріалів, як **етнографічний опис**.

Описуючи одяг, ми дотримувались певної обраної послідовності: починали дослідження із зачісок та головних уборів і завершували взуттям чи доповненнями до одягу, або починали опис вбрання із сорочки і закінчували головними уборами чи взуттям. Застосування відповідного принципу сприяє виробленню системності у польовому дослідженні, що потім позитивно впливає на повноту та якість фіксації етнографічних першоджерел. Водночас слід випитувати у репрезентантів інформацію про матеріал, з якого виготовлений кожний компонент традиційного одягу.

Важливою складовою етнографічного опису вбрання є з'ясування крою його компонентів: сорочки, спідниці, безрукавки чи кожуха і т.ін. Досліджуючи особливості крою складових частин традиційного одягу, можна простежити еволюцію форм вбрання від найпримітивніших до найскладніших. Більше того, крій здатний відбивати історичні, економічні, природні умови життєдіяльності людей, характер їхніх занять і культурних зв'язків з іншими народами. Через крій одягу простежується і соціальна неоднорідність населення. Для фіксації крою того чи іншого елемента вбрання ми робили **викрійки-рисунки**, на які наносили основні параметри (довжину, ширину, розміри окремих деталей) і шви, а на місцях складок, морщення робили схематичні зображення з поміткою про характер крою. На рисунку краї одягу зображували суцільною лінією, а шви – пунктирною. Водночас на схематичному зображенні художніми засобами відтворювали місця вишивок, аплікацій.

Крім графічної фіксації зразків народного вбрання, ми також користувались **фотографією**. Нині цей метод польового дослідження застосовується

найчастіше. Зважаючи на характер матеріалу, з якого виготовлений одяг, під час його фотографування ми дотримувались певних вимог і правил. Зокрема, пошиті із конопляних та лляних тканин вироби розкладали, щоб було видно окремі деталі крою. З наукової точки зору більше цінується фотографування комплексу традиційного одягу на носієві культури. Воно унаочнює передусім способи одягання та носіння вбрання. Одягнену людину слід фотографувати із трьох боків – спереду, збоку і ззаду. Коли компоненти костюма перекривають один одного (наприклад, гуцульське святкове вбрання складалося із сорочки, поверх якої одягали кептар та сердак або лийбан), тоді ми використовували візуально-фотографічний дослідницький прийом: фотографували послідовність одягання чи роздягання людини. Помилковим вважасмо фотографування у традиційному одязі людей, які не належать до досліджуваної етнографічної групи. Якщо порушити це правило, то підлягає сумніву документальна достовірність світлина, адже її можна зробити і без виїзду в експедицію.

Вивчаючи народний одяг Закарпаття, ми детально описували різні сімейні звичаї та обряди, під час яких його використовували у минулому й використовують нині. Так, у селах Тячівського району, де поряд з українцями проживали й угорці, був розповсюджений цікавий звичай, пов'язаний з сіраком. Без сірака вважалося непристойно свататися до дівчини, оскільки за звичаєм було прийнято залишити свій сірак у хаті дівчини. Наступного дня парубок мав прийти за ним. Якщо він знаходив його на ганку, то це означало відмову дівчини та її батьків. Коли ж сірак залишався в хаті молодої, це означало, що дівчина погоджується вийти за нього заміж, а її батьки дають на це згоду. У такому випадку хлопець може засилати сватів [21, с. 196].

Закарпатські лемки використовували сукняну куртку (“сірак”) на різдвяні свята. На Святвечір жінка підходила до хати (“хижі”) і на поріг стелила навиворіт (“наруби”) сірак, набирала у криниці воду, йшла з нею і кланялася: “Дай, Боже, щасливий Святий вечір, дай, Боже, здоров’я”. Хазяїн ніс в правій руці снопик, а в лівій – солому. На столі вже горіла свічка. Господар заходив через поріг і казав те ж саме: “Дай, Боже, щасливий Святий вечір, дай, Боже, здоров’я”. Клав на стіл снопик. Коли він зайшов до хати, сірак з порога забирали, замикали двері, солому (3-5 стебел) клали за ікону (образ Божий) [23, с. 225].

Досліджуючи особливості народного одягу Закарпаття та його окремих складових, ми вели паралельний збір інформації про їх використання у народному фольклорі. Даний матеріал допоміг визначити форми ношення, способи декорування, функціональне призначення одягу. У цілому набуття конкретних польових матеріалів, що стосуються дотримання різних звичаїв допоміг глибше осягнути масштаби побутування регіональних і локальних етнографічних варіантів традиційного вбрання.

Поряд із набуттям польової інформації здійснювався **збір етнографічних колекцій народного вбрання** до фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Коли людина погоджувалась віддати річ, ми з допомогою інформатора її описували. При цьому зазначали: 1) місце знаходження; 2) дату набуття експонату; 3) прізвище, ім'я, по батькові власника чи людей, які користувались пам'яткою; 4) загальнолітературну та народну назву; 5) окреслювали функціональне призначення та спосіб використання у побуті; 6) робили короткий опис із зазначенням характерних рис. Ці дані є важливими при узагальненні набутого матеріалу.

Перелічені вище аспекти методики дослідження не вичерпують усіх можливих напрямів вивчення традиційного народного одягу українців Закарпаття. Вони лише дали змогу сконцентрувати увагу на певному колі найсуттєвіших питань українського вбрання краю, відповідно систематизувати та узагальнити наявний літературний, музейний та архівний матеріал і, поповнивши його результатами власної експедиційної діяльності, дійти певних висновків, що могли б бути корисними як для теорії, так і для практики.

Знання та матеріали, набуті під час дослідження традиційного народного одягу, є важливим джерелом вивчення етнічної історії Закарпаття, але вони потребують детального опрацювання, застосування відповідної методики та методів дослідження. Процесу становлення фольклорно-етнографічних досліджень українців Закарпаття передувала поява загальноісторичних праць І. Базиловича, І. Фогараші, Ю. Гуци-Венеліна, І. Орлая, В. Довговича, Я. Головацького. Зацікавленість закарпатської інтелігенції загальноісторичними працями першої половини XIX ст. спонукала освічених людей до збирання фольклорно-етнографічних матеріалів. При цьому віддавалась перевага записам словесного фольклору, бо для його збору достатньо було простої зацікавленості. А фіксація етнографічних матеріалів вимагала певних знань і навиків, вміння вести опитування і фіксувати не лише словесну інформацію, а й пам'ятки матеріальної культури, в тому числі взірці народного одягу. Недостатня етнографічна підготовка збирачів і дослідників проявилась у тому, що протягом другої половини XIX ст. публікувались переважно матеріали про свята, обряди і вірування. Лише у кількох публікаціях цього періоду зустрічаємо короткі відомості та згадки про народний одяг.

Важливу роль у розгортанні етнографічних досліджень на Закарпатті у 50-х рр. XIX ст. відіграв український вчений А. Петрушевич, який майже до кінця століття виступав стимулятором і опорою етнографічних студій закарпатських українців. Він першим у закарпатській пресі виступив з програмою фольклорно-етнографічних матеріалів, радив писати історію сіл "с прибавлением к ним этнографических наблюдений и с описанием обычаев мест-

ных” [26, с. 20]. Заклики А. Петрушевича вивчати культуру рідного народу підтримали закарпатські громадські та культурні діячі. Серед них виділяємо А. Кралицького [24], І. Дулішковича [11], Ф. Злоцького [17], Ю. Ставровського-Попрадова [30], М. Бачинського [1, с. 1-2]. Названі автори пробудили інтерес до збирання етнографічних і фольклорних матеріалів, але можливості їх публікацій були обмеженими. Наприкінці 1872 року припинив своє існування журнал “Новый свет”. Але уже за півроку, у липні 1873 року, засновується часопис “Карпат”. На його сторінках уже в тому ж році опубліковано лист-звернення Миколи Бачинського до вчителів із проханням збирати етнографічні матеріали [2].

Щодо вивчення традиційного народного одягу українців Закарпаття, то заклики до збору та опрацювання етнографічних матеріалів другої половини ХІХ – початку ХХ ст. суттєвих результатів не дали. На цей період не було розроблено методики дослідження. У невеликих статтях науково-популярного характеру дуже рідко зустрічались короткі описи чи згадки про той чи інший елемент народного одягу, процес їх виготовлення. Труднощі дослідження зумовлювало й те, що кожен куточок Закарпаття мав свої особливості як у крої, так і в оздобленні одягу. Першою спробою дати загальний нарис матеріальної і духовної культури та побуту українців Закарпаття кінця ХІХ ст. була праця Ю. Жатковича [12]. Він на основі власних спостережень, використовуючи метод порівняльного аналізу, виділив одяг трьох зон, але не визначив чітких географічних меж поширення названих ним зон одягу. Одну з перших спроб класифікувати народний одяг околиць с. Довге на жіночий та чоловічий, повсякденний та святковий, весільний та поховальний здійснили у 1915 р. директор етнографічного музею у Будапешті Гядор Стрипський та сільський вчитель Ізідор Білак [38, с. 135-137].

Головною причиною невизначеності у вивченні традиційного народного одягу українців Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст. було те, що воно велось однобічно, без спеціальних методичних розробок. У результаті цього повністю відсутніми були дослідження, присвячені безпосередньо вивченню народного одягу Закарпаття. Перші спроби здійснення такого роду досліджень зустрічаємо у 20–30-х рр. ХХ ст. З-поміж них виділяється стаття чеського мистецтвознавця М. Тумової [33, с. 72-79, с. 102-110], у якій вона, спираючись на метод комплексного аналізу, спробувала провести класифікацію народного одягу українців Закарпаття за одяговими комплексами. Спеціально на методиці збереження, охороні і використанні пам’яток історії, культури та архітектури, зокрема традиційного народного одягу Закарпаття, зупинився В. Залозецький [15, с. 112-123].

Важливим проявом дослідження окремих пам’яток матеріальної і духовної культури українців Закарпаття, зокрема народного одягу, став моногра-



фічний метод. Його основи були закладені А. Кожміною, С. Маковським, К. Бескидом [25; 35; 36]. Окремі частини їх праць присвячені характеристиці народного одягу та одягової вишивки.

Аналіз праць другої половини 40-х рр. XX – першого десятиріччя XXI ст., присвячених дослідженню особливостей народного одягу українців Закарпаття, показав, що найчастіше використовувались історико-порівняльний, історико-систематизаційний та типологічний методи. Найпоширенішим був порівняльний метод, що ґрунтувався на пошуках відповідних взірців одягу на Закарпатті та за його межами. Цей метод у своїх працях застосовували М. Шмельова [34], І. Симоненко [29], О. Полянська [28], Н. Гроздова і Т. Філімонова [9; 10], Н. Граціанська [8], А. Коприва [20]. Порівняння проводились на основі крою та елементів оздоблення основної складової чоловічого та жіночого комплекту вбрання – сорочки (М. Шмельова, І. Симоненко), конструктивних особливостях плечового та верхнього зимового одягу (О. Полянська), структури орнаментальних композицій, кольорової гами одягової вишивки (І. Симоненко, А. Коприва). Досить часто цей метод спирається на інтуїцію, за якою твердження сприймаються аксіомно, без доведення. Інший аспект порівняльного аналізу полягав у зіставленні особливостей народного одягу різних етнографічних груп українців Закарпаття. Застосовуючи його у своїх дослідженнях, І. Карпинець характеризує особливості виготовлення та оздоблення хутряних безрукавок різних районів краю [18; 19], Г. Горинь – варіанти крою шкіряного взуття [7], Є. Гайова – конструктивні особливості оздоблення жіночих сорочок долинян Закарпаття [3; 4], Р. Пилип – локальні особливості традиційної народної одягової вишивки етнографічних груп українців Закарпаття [27].

Традиційний народний одяг українців Закарпаття досліджувався також історико-генетичним (еволюційним) методом. Опіраючись на особливості розвитку народного вбрання, користуючись генетичним методом, більшість дослідників в основу виділення одягових комплексів ставили жіночі сорочки (М. Шмельова, І. Симоненко, Є. Гайова). На нашу думку, з таким однозначним твердженням важко погодитись. Слід враховувати всі складові комплекту жіночого та чоловічого вбрання. А для цього потрібно провести їх детальний аналіз, систематизацію та узагальнення набутого матеріалу.

Загалом результати дослідження традиційного народного вбрання українців Закарпаття залежали від методів, які використовували дослідники, якого вони світогляду дотримувались, який мали фах. Через різні методологічні підходи, поверхове вивчення історії, культури та побуту краю ми маємо різні бачення еволюції народного одягу Закарпаття. Таких розбіжностей багато. Особливо вчені розходяться у питанні типологізації та виділенні локаль-



них особливостей народного одягу Закарпаття. Так Ю. Жаткович, виходячи із географічного принципу, виділив і описав одяг північної, середньої та південної смуг краю [12; 13]. Ф. Потушняк звів народний одяг краю до трьох типів: гуцульського, мараморосько-верховинського і лемацького (лемківського), а характеризуючи оздоблення одягу, виділив лише три групи вишивки: гуцульську, марамороську і верховинську [37]. П'ять локальних комплексів одягу Закарпаття з певними розбіжностями виділяли І. Симоненко та М. Шмельова [29; 34]. Попередні дослідження могли забезпечити лише однією бічною розв'язання проблеми. Застосовані у них методи ґрунтувались на тематичній вибірці матеріалу, не охоплювали аналізом багато інших чинників, впливів, обставин, які часто визначали багатство етноідентифікуючих ознак та етнографічно розмежувальних рис традиційного народного вбрання українців Закарпаття.

Не заперечуючи правомірність застосування усіх раніше відомих методів дослідження народного одягу Закарпаття незалежно від того, до якої етнографічної чи мистецтвознавчої школи належали ті чи інші вчені, вважаємо за доцільне використовувати різні методи дослідження. Вони часом можуть давати різні відповіді, але, зіставивши їх, можна відповісти на поставлені завдання. У своїх дослідженнях ми опирались на різноманітні методи осмислення та пізнання набутого матеріалу, які використовуються в етнології при вивченні етносів та розмаїття їх традиційно-побутової культури (порівняльно-історичний метод, методи типологічного та комплексного аналізу) [31, с. 26-28]. Крім того, застосовувались методи суміжних дисциплін.

Застосування **порівняльно-історичного методу** дало нам можливість виявити особливе й загальне у розвитку традиційного народного вбрання українців Закарпаття, з'ясувати причини спільностей і відмінностей, уточнити генезу і поширення окремих складових комплектів чоловічого та жіночого вбрання краю, пояснити причини і хід формування локальних особливостей одягу етнографічних груп українців Закарпаття. Сучасний порівняльно-історичний метод розглядає етноси та їх матеріальну й духовну культуру як цілісні системи, враховує як загальні тенденції їх розвитку, так і вплив місцевих факторів на формування особливостей їх традиційно-побутової культури. Ми використовували три види порівнянь. Історико-генетичні порівняння засвідчили, що народний одяг українців Закарпаття є складовою частиною загальноукраїнського національного костюму. Історико-типологічні порівняння дали змогу виокремити етноідентифікуючі ознаки, етнографічно розмежувальні риси одягу різних етнографічних груп українців краю, виділити загальнокарпатські, особливі та відмінні риси в одязі гуцулів, долинян, бойків і лемків Закарпаття. Історико-дифузійні порівняння проводились при вивченні

тих явищ традиційно-побутової культури, які набули схожих ознак внаслідок взаємозв'язків і взаємовпливів. Використовуючи історико-дифузійні порівняння, ми визначали іноетнічні запозичання та їх впливи на формування і розвиток народного одягу лемків, долинян і гуцулів краю. На основі вивчення народного одягу були чітко виділені українсько-румунське, українсько-угорське, українсько-словацьке етнічне та гуцульсько-долинянське, бойківсько-долинянське, бойківсько-лемківсько-долинянське етнографічне порубіжжя. Таке порівняння не тільки дає змогу встановлювати часові рамки і шляхи поширення окремих елементів народного одягу, а й уточнює, як запозичені елементи поступово вписувались в культуру конкретних етнографічних груп. Названі види історичних порівнянь використовувались нами комплексно. Лише у такому разі порівняльно-історичний метод дає добрі результати, допомагає розв'язати найскладніші проблеми у дослідженні народного одягу Закарпаття.

**Метод типологічного аналізу** є загальноприйнятим і універсальним методом систематизації й аналізу емпіричного матеріалу. Він дає можливість з величезного масиву фактичного матеріалу виділити загальні й особливі, схожі й однакові риси народного одягу, згрупувати їх в окремі системи чи групи. При цьому відкидається значна кількість другорядного, неістотного фактичного матеріалу. У сучасній етнології існують такі процедури типологічного аналізу як класифікація, типологізація та періодизація. На основі типологічного методу систематизовано народний одяг досліджуваної території за схожими ознаками і рисами, виділено локальні особливості крою та оздоблення всіх складових комплексу вбрання українців Закарпаття. Народний одяг краю класифіковано і типологізовано за такими видами: натільний одяг (сорочка), поясний (запаски, спідниці, фартухи, чоловічі штани), верхній плечовий одяг (кожушки, безрукавки, гуні, уйоші), пояси, головні убори, взуття, прикраси, доповнення до одягу (палиці, сумочки, рукавички). Крім того, окремо аналізується одяг за статтю (чоловічий, жіночий) та віковими категоріями (дитячий, підлітковий, дівочий та парубочий, одяг заміжніх жінок та одружених чоловіків, людей літнього віку). Важливу роль надаємо виділенню відмінностей в одязі залежно від його функціонального призначення (повсякденний, святковий, обрядовий). Важливим для нас є вивчення всіх елементів вбрання та їх етнічних ознак у часовому просторі. Застосовуючи процедуру періодизації, елементи одягу досліджували у таких хронологічних рамках: середина XIX ст., кінець XIX – початок XX ст., 20–40-ві рр. XX ст. Для досягнення результатів, як і при порівняльно-історичному методі, так і при типологічному аналізі, ми поєднували всі названі вище процедури. Це дало змогу виявити рідкісні взірці народного одягу, які ще не зафіксовані і не вивчені.

В основі **методу комплексного аналізу** лежить підхід до етносів та складових їх культури, в тому числі й народного одягу, як до неповторних спільнот і явищ зі своєрідною внутрішньою мозаїкою, характерними локальними особливостями. Для цього проводяться комплексні польові експедиції. При описі набутого під час їх проведення матеріалу, ми використовували фактичні дані й висновки суміжних з етнологією наук: історії, фольклористики, мистецтвознавства, літературознавства, географії. Саме в цьому полягає суть комплексного аналізу.

**Метод історизму** дав нам можливість уточнити причини і перебіг змін у розвитку локальних особливостей крою та оздоблення народного одягу українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. **Методом історичної реконструкції** відтворено комплекти традиційного народного одягу гуцулів, долинян, бойків і лемків Закарпаття. Важливе значення мало застосування методу картографування, за допомогою якого визначалось поширення локальних комплексів вбрання українців Закарпаття. Кількість та ареали поширення локальних одягових комплексів на Закарпатті виділялись науковцями неоднозначно. Зівставивши виділені попередниками локальні комплекси одягу українців Закарпаття з музейними колекціями та матеріалами власних польових досліджень, ми запропонували виділити такі основні комплекси традиційного народного вбрання: гуцульський, терблеріцький, боржавський, тересвянський, королевський, перечинсько-березнянсько-свалявський, ужанський, бойківський і лемківський. Кожен із них у свою чергу поділяється на декілька локально-територіальних осередків із притаманними для них особливостями. Для систематизації й узагальнення наукової літератури та джерел використовувався **літературно-аналітичний метод**.

Такий методологічний підхід до вивчення теми є виправданим. Він диктується тим, що традиційний народний одяг українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. є багатоплановим об'єктом дослідження. Різноманітні методи дослідження дали нам можливість вивчити народний одяг в комплексі і водночас дослідити низку недостатньо вивчених особливостей народного вбрання українців Закарпаття.

### *Література*

1. Бачинский Е.Е. В интересах местных сведений (этнографических и исторических) : программа для составления этнографических и исторических сведений / Е.Е. Бачинский // Свет. – 1867. – № 9. – С. 1-2.
2. Бачинский Н. Егреш, 27 новембера 1873 / Н. Бачинский // Карпат. – 1873. – № 21. – С. 5.
3. Гайова Є. Сорочки долинян Закарпаття / Є. Гайова // Народне мистецтво. – 2006. – № 1-2. – С. 58-60.

4. Гайова Є. Сорочки долинян Закарпаття у збірці ДМНАП (м. Київ) і ЗМНАП (м. Ужгород) / Є Гайова // Народне мистецтво. – 2005. – № 1-2. – С. 46-49.

5. Глушко М.С. Методика польового етнографічного дослідження : Навчальний посібник / М.С. Глушко. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – 288 с. : іл.

6. Горбачева Н.П. К вопросу о происхождении одежды / Н.П. Горбачева // СЭ. – 1950. – № 3. – С. 9-27.

7. Горинь Г.Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) / Г.Й. Горинь. – К. : Наукова думка, 1986. – 96 с.

8. Грацианская Н.Н. Современные культурно-бытовые процессы у словаков Закарпаття / Н.Н. Грацианская // Карпатский сборник : Труды междунар. комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей. – М. : Наука, 1972. – С. 108-115.

9. Гроздова И.Н. Венгры и немцы Советского Закарпаття (по материалам полевых исследований 1968-1969 гг.) / И.Н. Гроздова, Т.Д. Филимонова // СЭ. – 1970. – № 1. – С. 135-143.

10. Гроздова И.Н. Этническая специфика венгров Закарпаття / И.Н. Гроздова // Карпатский сборник: Труды междунар. комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей. – М. : Наука, 1972. – С. 95-107.

11. Дулишкович И. Черты наши / И. Дулишкович // Свет. – 1868. – № 50. – С. 2-3; № 51. – С. 2-3.

12. Жаткович Ю. Етнографічний очерк угро-руських : Комплексне видання / Упоряд. і передм. О.С. Мазурка. – Ужгород : Мистецька лінія, 2007. – 392 с. : іл.

13. Жаткович Ю. Замітки етнографічні з Угорської Русі / Ю. Жаткович // Етнографічний збірник. – Львів, 1896. – Т. 2. – С. 32-45.

14. Закарпаття туристичне. Путівник. – К. : “Світ Успіху”, 2007. – 299 с.

15. Залозецький В. Задачі консерваторської праці для охорони пам’яток мистецтва на Підкарпатській Русі / В. Залозецький // Науковий збірник товариства “Просвіта” в Ужгороді за рік 1922. – Річник І. – Ужгород, 1922. – С. 112-123.

16. Заставецька О.В. Географія Закарпатської області / О.В. Заставецька, Б.І. Заставецький, І.Л. Дітчук, Д.В. Ткач. – Тернопіль: “Підручники та посібники”, 1996. – 96 с.

17. Злоцькій Ф.А. Из суеверий и обычаев, особенно комитата Угочанського / Ф.А. Злоцькій // Свет. – 1870. – № 23. – С. 195-196; № 25. – С. 203-205; № 26. – С. 210-211; № 27. – С. 219-220.

18. Карпинець І.І. Кептарі Українських Карпат / І.І. Карпинець // Культура та побут населення українських Карпат : матеріали республіканської наукової конференції, присвяч. 50-річчю утворення СРСР : тези доповідей і повідомлень. – Ужгород: Закарпат. обл. друкарня, 1972. – С. 52-53.

19. Карпинець І.І. Кептарі Українських Карпат / І.І. Карпинець. – Львів : Видавничий дім “Панорама”, 2003. – 56 с. : іл.

20. Коприва А.Т. Угорська вишивка Закарпаття ХІХ – першої чверті ХХ ст. (художньо-функціональні та стилістичні особливості): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 – “Декоративне і прикладне мистецтво” / А.Т. Коприва. – Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2005. – 199 с.

21. Коцан В.В. Іноетнічні запозичання та їх вплив на формування народного одягу долинян Мараморощини / В.В. Коцан // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія Історія. – Ужгород : Говерла, 2008. – Вип. 20. – С. 188-198.
22. Коцан В.В. Народний одяг українців пониззя р. Терєблі кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. / В.В. Коцан // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія Історія. – Вип. 19. – Ужгород : “Говерла”, 2007. – С. 118-127.
23. Коцан В.В. Традиційний народний одяг лемків Великоберезнянщини кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. / В.В. Коцан // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія Історія. – Ужгород, 2011. – Вип. 26. – С. 220-232.
24. Кралицкий А. Жизнь на Руси / А. Кралицкий // Свет. – 1868. – № 31. – С. 4; № 32. – С. 2-3; № 33. – С. 2; № 34. – С. 2-3; № 39. – С. 2-3; № 40. – С. 2-4; № 41. – С. 2-3.
25. Маковский С.К. Народное искусство Подкарпатской Руси / С.К. Маковский. – Прага : Пламя, 1925. – 156 с. : ил.
26. Петрушевич А.С. Львов, 14 января 1870: Корреспонденция / А.С. Петрушевич // Свет. – 1870. – № 3. – С. 20.
27. Пилип Р.І. Художня вишивка українців Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 “Декоративне і прикладне мистецтво” / Роман Іванович Пилип. – Львів, 2009. – 269 с. : іл.
28. Полянська О.В. Оздоблення народного одягу угорців та румун Закарпатської області / О.В. Полянська // Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. – 33 с.
29. Симоненко І.Ф. Народна вишивка Закарпаття / І.Ф. Симоненко // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К, 1957. – С. 56-85.
30. Ставровский-Попрадов Ю. Работа около льна и полотна у спишских русских / Ю. Ставровский-Попрадов // Новый свет. – 1872. – № 21. – С. 2-3; № 22. – С. 2-3; № 23. – С. 2-3.
31. Тиводар М.П. Етнологія : навч. посібник / М.П. Тиводар. – Ужгород : Гражда, 2010. – 504 с. : іл.
32. Тумова М. Народная одежда на Подкарпатской Руси / М. Тумова // Підкарпатська Русь. – 1924. – Рочник І. – Число. 3. – С. 72-79.
33. Тумова М. Народная одежда на Подкарпатской Руси / М. Тумова // Підкарпатська Русь. – 1924. – Рочник. І. – Число. 4. – С. 102-110.
34. Шмелева М.Н. Типы женской народной одежды украинского населения Закарпатской области / М.Н. Шмелева // СЭ. – 1948. – № 2. – С. 130-146.
35. Beskid K. Narodni kroje v Marmarosi / M. Beskid // Marmaros. 1919 – 1929. – Uzhorod: MCMXXIX, 1930. – S. 199-204.
36. Kožminová A. Podkarpatska Rus. Práce a život lidu / A. Kožminová. – Praha, 1922. – 124 s.
37. Potusnyak Fedor : A ruszin nepviselet [Руський народний костюм] // Зоря – Hajnal. – Ужгород, 1943. – Річник III. – Ч. 1-4. – S. 302 – 327.
38. Sztripsky H. Dolha es videkenek neprajza (Етнографія околиць Довгого) / H. Sztripsky, I. Bilak // Neprajzi osztalyanak Ertesitoje. Az “etnographia” melleklete XVI evflyam. – 1915. – Uj: foljam: XL. – 1915. – S. 135-137.

## **METODOLOGIA ȘI METODELE STUDIULUI DE HAINE POPULARE TRADIȚIONALE A UCRAINENILOR DIN TRANSCARPATIA**

*Koțan V.V. (Ujgorod)*

### **Rezumat**

În articol sunt descrise tehnici și metode de cercetare aplicate la îmbrăcămintea populară tradițională a ucrainenilor în Transcarpathia, folosite de autor și predecesorii săi. Studiind îmbrăcămintea populară ar trebui considerate condițiile naturale-geografice, producție și specializarea economică, să se aplice astfel de metode de munca de teren ca interviuri orale, descrierea etnografică, modele-imagini, fotografiile, descrierea tradițiilor familiei și ritualuri, colectarea folclorului popular, efectuarea colecției etnografice. Nu mai puțin important este compararea metodelor existente și tehnici cu cele mai recente. Abordarea metodologică a studiului costumelor tradiționale populare a ucrainenilor din Transcarpathia sec. XIX-prima jumătate a secolului XX este obiectul de studiu multilateral. O varietate de metode de cercetare pentru a explora hainele oamenilor în complex și în același timp pentru a investiga o serie de caracteristici insuficient studiate a portului popular a ucrainenilor din Transcarpathia.

**Cuvinte cheie:** metoda, tehnica, costume populare, condiții naturale și geografice, de producție și de specializare economică, domeniul de studiu.

## **METHODOLOGY AND RESEARCH METHODS OF TRADITIONAL UKRAINIAN CLOTHES OF TRANSCARPATIA**

*Kotsan V.V. (Uzhhorod)*

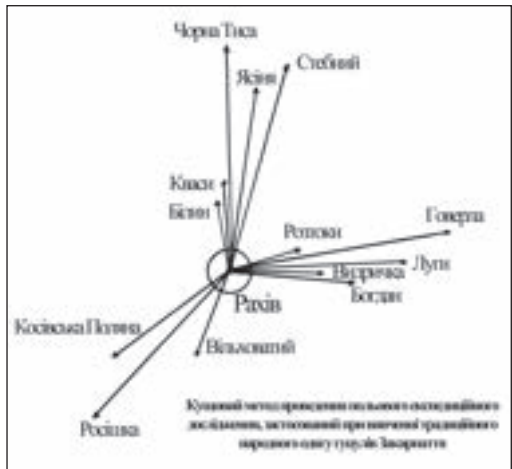
### **Summary**

The article describes the techniques and research methods of traditional Ukrainian folk clothes of Transcarpathia, used by the author and his predecessors. Research methods of folk clothes should consider natural and geographical conditions, production and economic factors. Working techniques can include interviews, ethnographic description, collecting of patterns, drawings, photographs, describing family customs and rituals. The comparative approach of various methods and techniques should be applied. Traditional national costumes of Transcarpathia of XIX – early XX centuries present an interdisciplinary problem which requires a comprehensive and methodological approach. Various approaches provide comprehensive understanding of clothes in the cultural, economic and natural surrounding as well as reveal a number of unknown clothes features.

**Key words:** method, technique, folk costumes, natural and geographical conditions, production and economic factors, field research.



Метафотографування українського комплексу (на привесці жіночого збруччя з с. Хітва Вінницького району)



LOBONȚ PUȘCAȘ M.

(*Satu Mare*)

## FOTOGRAFIA ETNOGRAFICĂ MODALITATE DE CONSERVARE A PATRIMONIULUI CULTURAL

УДК 391 (498)

Fotografia etnografică este folosită încă de la mijlocul secolului XX ca mijloc de conservare a patrimoniului cultural național. Fotografiile sunt, în același timp, și document și arta. Fotografia, în general, în cazul nostru, cea etnografică vine să completeze golurile informaționale. Fotografia clasică și cea digitală, alături de înregistrările audio sau video, este utilizată de către etnografi ori antropologi ca material de studiu. Cu ajutorul ei se reușește compararea informațiilor dar și interpretarea mai corectă a datelor rezultate din cercetarea de teren ori cea de bibliografică. Fotografiile cu caracter etnografic, din domeniul culturii tradiționale materiale sau imateriale surprind obiecte sau detalii de obiecte de patrimoniu cultural tradițional, costum popular, portret, obiceiuri tradiționale, arhitectură tradițională, industrie casnică, minorități etc.

**Cuvinte cheie:** fotografia etnografică, patrimoniului cultural național, costum popular, portret, obiceiuri tradiționale, arhitectură tradițională.

Fotografiile sunt, în același timp, și document și arta. Ele sunt document științific și istoric, redau fidel evenimente, acțiuni momente de istorie. Fotografia, în general, cea etnografică în cazul nostru vine să completeze golurile informaționale. Fotografia clasică și cea digitală, alături de înregistrările audio sau video, este utilizată de către etnografi ori antropologi ca material de studiu. Cu ajutorul ei se reușește compararea informațiilor dar și interpretarea mai corectă a datelor rezultate din cercetarea de teren ori cea bibliografică.

Fotografia, în general, a fost folosită de la începuturi ca mijloc de stocare a informațiilor și de cercetare. Fotografia etnografică este folosită încă de la mijlocul secolului XX ca mijloc de conservare a patrimoniului cultural național.

Francois Laplantine consideră că “Fotografia pune imediat capăt scepticismului asupra problemei și îndoielii asupra interpretării. Ea constată, autentifică, garantează. Ea este de domeniul certitudinii, evidenței, mai mult chiar, o probă a obiectivității faptelor.”<sup>1</sup>

Fotografiile cu caracter etnografic, din domeniul culturii tradiționale materiale sau imateriale surprind obiecte sau detalii ale obiectelor de patrimoniu cultural tradițional, costum popular, portret, obiceiuri, arhitectură, industrie casnică,

---

<sup>1</sup> Francois Laplantine, *Descrierea etnografică*, Iași, Ed. Politom, 2000, p. 111



minorității etc. Imaginea fotografică este văzută de Laura Ghinea ca “memorie a diversității umane”<sup>2</sup>, cu ajutorul ei fixându-se diferențele.

Etnograful, specialistul, remarcă, notează detalii legate de întrebările puse, având o temă de interes, dar inevitabil omite detalii care contează. Fotografii realizate la acel moment sunt martor și în același timp sunt furnizoare de informație. Scrierile, notițele de teren sunt într-o relație de complementaritate cu fotografia etnografică, ambele pot aduce informații diferite despre aceeași situație. Cele două contribuind la o mai bună cunoaștere. Condiția principală în această situație, este ca cercetătorul să reușească să rămână obiectiv, să observe pasiv, să analizeze și să folosească imaginile ca factori de contextualizare și verificare a premiselor teoretice<sup>3</sup>. Dorel Marc este de părere că: “Crearea imaginilor de către cercetător – spre deosebire de imaginile obținute fără implicarea unei prezențe exterioare – pune problema modului în care semnificația este alterată de impulsul subiectiv inerent al celui care consemnează informațiile.”

Informațiile oferite de fotografie, ori de celelalte suporturi vizuale trebuie decodate, cercetătorul valorificând “semnalele” vizuale în studii, expoziții etc. Cercetarea vizuală presupune, atât o analiză exterioară – observarea obiectelor materiale, cât și una interioară – studiere actelor și a manifestărilor culturale<sup>4</sup>.

Vedem fotografia etnografică ca modalitate de conservare a patrimoniului material și imaterial. În acest sens, în cadrul Muzeul Județean Satu Mare, se dorește utilizarea materialului fotografic atât ca metodă de lucru, totul pornind de la colecția valoroasă și numeroasă de fotografii și clișee pe care o deține Muzeul Județean Satu Mare, peste 40.000 de buc. realizate de fotografii Iuliu Pop<sup>5</sup>, cât și ca suport informațional. Colecția de fotografie și clișee ce se află în patrimoniul muzeului este o sursă neprețuită de informare și documentare. Această colecție fotografică este valorificată începând cu anii 2000 în diverse forme, fotografiile sunt baza mai multor expoziții itinerate în străinătate dar și sursă de informație pentru expozițiile de bază, studii etc. Una din ultimele expoziții însoțită, firește de un catalog este

<sup>2</sup> Laura Ghinea, *Fotografia ca document. Edward Sheriff Curtis și antropologia vizuală*, în *In memoriam Ioniță G. Andron*, Negrești-Oaș, Ed. Muzeul Țării Oașului, 2012, p. 261.

<sup>3</sup> Dorel Marc, *Fotografia între descriptivism și contextualizarea semnificațiilor etnologice*, în *In memoriam Ioniță G. Andron*, Negrești-Oaș, Ed. Muzeul Țării Oașului, 2012, p. 265.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 267.

<sup>5</sup> Iuliu Pop s-a născut în 1915 la Negrești Oaș într-o familie de preoți. Încă din anii de liceu și-a manifestat pasiunea față de fotografie având-ul drept model pe Ioniță G. Andron, marele artist fotograf. A urmat studiile Facultății de Drept din Cluj-Napoca. Fotografii sale aduc în prim plan viața satului românesc surprinzând aspecte din viața socială, fapte sau gesturi cotidiene, port popular, țărani în diferite ipostaze, evenimente și ceremonii. A participat la numeroase saloane de artă fotografică (România, Ungaria, SUA, Austria, Franța, Italia) fiind răsplătit cu premii care au subliniat încă o dată valoarea muncii sale.

expoziția “Lumea credinței – Spiritualitate românească”, a fost expusă deja la Veneția, Berlin, Praga.

Utilizarea fotografiei ca mijloc de conservare este dictată și de imperativele etnologiei de urgență care presupune investigarea comunităților care prezervă valori etno-culturale, cu atât mai mult cu cât asistăm la efectele procesului de disoluție a culturii populare în perioada actuală a globalizării.

Prin intermediul fotografiei digitale (tehnică de ultimă generație care este la îndemâna specialiștilor), muzeul conservă în arhive valorile culturale, valori care pentru specialiști, ori iubitorii ai culturii tradiționale sunt izvor de inspirație.

Activitatea de digitalizare a patrimoniului cultural este o metodă prin care se poate conserva și transmite generațiilor viitoare adevăratele valori culturale ale diferitelor zone etnografice, și implică marile valori ale lumii, prin urmare această activitate beneficiază de multiple posibilități de valorificare. Obiectele odată fotografiate, digitalizate pot fi transferate foarte rapid în timp și spațiu.

Fotografiile reprezintă așadar, unul dintre cei mai importanți martori vizuali, iar istoriile orale legate de acestea permit reconstituirea unui întreg context de viață: economic, social, cultural, religios, mentalitar, ideologic. Întregită de istoria ei (date despre momentul realizării ei, scopul, rolul pe care îl joacă în viața socială a comunității), fotografia devine o mărturie exemplară despre micro-cosmosul familial și despre macro-cosmosul comunitar.

### ***Bibliografie***

1. Bonte, Pierre, Izard, Michel, *Dicționar de etnologie și antropologie*, Iași, Ed. Politom, 1999.
2. Laplantine, Francois, *Descrierea etnografică*, Iași, Ed. Politom, 2000.
3. *In memoriam Ioniță G. Andron*, coord Remus Vârnav, Negrești-Oaș, Ed. Muzeul Țării Oașului, 2012.

## **ЕТНОГРАФІЧНА ФОТОГРАФІЯ ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

*Лобонц Пушкаш М. (Сату Маре)*

### **Анотація**

Етнографічна фотографія використовується ще з середини ХХ століття, як засіб збереження національної культурної спадщини. Фотографія – це водночас документ та мистецтво. Фотографія, взагалі, у нашому випадку етнографічна, заповнює інформаційні прогалини. Класична або цифрова фотографія, поряд із застосуванням аудіо та відеозаписів, використовується етнологами або антропологами як дослідницький матеріал. За її допомо-

гою здійснюється порівняння інформації, а також і правильне трактування даних безпосереднього дослідження або бібліографічного. Етнографічна фотографія, як галузь традиційної матеріальної або нематеріальної спадщини, відображає предмети або деталі предметів традиційної культурної спадщини: народний костюм, портрет, традиційні предмети, традиційна архітектура, домашня індустрія, меншини тощо.

**Ключові слова:** етнографічна фотографія, національно-культурна спадщина, народний костюм, портрет, традиційні звичаї, традиційна архітектура.

## ETHNOGRAPHIC PHOTOGRAPHY AS THE WAY OF PRESERVING CULTURAL HERITAGE

*Lobonts Pushkash M. (Satu Mare)*

### Summary

Ethnographic photography is used since the mid XX century as the means of preserving national cultural heritage. Photography – is a document and art at the same time. Ethnographic photography fills in informational gaps. Classical or digital photography, along with the use of audio and video recordings, is used by ethnologists or anthropologists as research material. Photography is used in interpretation of data, direct research or bibliography. Ethnographic photography, as a branch of traditional material or immaterial heritage, reflects traditional folk costume, portraits, traditional items, architecture, home life.

**Key words:** ethnographic photography, national and cultural heritage, folk costumes, portrait, traditional customs and traditional architecture.

1



4



2



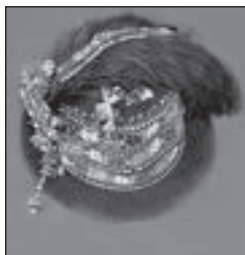
5



3



6



1. Sfințirea Păștilor în Rața, 1940, colecția I.G. Andron
2. Prohodul lui Petrea Certezanului, Rața, 1938, colecția I.G. Andron
3. Icoană pe sticlă, 2012, foto colecție MJSM
4. Pecetar, 1975?, colecția Iuliu Pop
5. Clop oșensc, 2014, colecție MJSM
6. Înfirmântare la Cămărzana, 2010, foto Adela Dobrescu, Obiecte din muzeu

**ПИЛИП Р.І.**  
(Ужгород)

**ТРАДИЦІЙНА ОДЯГОВА ВИШИВКА УКРАЇНЦІВ  
БАСЕЙНУ РІЧКИ ТЕРЕСВА  
КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

**УДК 391.4 (477.87)**

У статті аналізується вишивка на одязі українців Закарпаття басейну річки Тересва. Висвітлюються локальні особливості вишивки, принципи композиції візерунка, орнаментальні мотиви вишивок. Подаються місцеві назви орнаментальних мотивів. На основі художньої характеристики виділяються два типи колориту вишивок на сорочках.

**Ключові слова:** вишивка на сорочках, композиція вишивки, візерунок, орнамент, орнаментальні мотиви.

Завдяку ряду функцій традиційна народна вишивка українців на початку минулого століття відігравала консолідуючу роль. Як і сьогодні, вона була важливим чинником етнічного самоусвідомлення, самозахисту і самозбереження та сприяла розвитку етнонаціональної свідомості. Традиційна народна вишивка є особливою сферою духовного і культурного життя українців Закарпаття. Вишивка на вбранні кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. була найпоширенішим видом декоративно-ужиткового мистецтва краю.

Важливим кроком у дослідженні традиційної вишивки є висліди регіонального рівня, що згодом повинні формувати цілісну картину про народне мистецтво вишивки України. Через часткове чи, в деяких районах Закарпаття, повне зникнення вишивальних традицій надзвичайно важливим є дослідження локальних вишивальних осередків, формування яких пов'язане з природно-географічними, культурними, господарськими, етнографічними факторами. Вивчення одягової вишивки локального вишивального осередку в басейні р. Тересва ставить питання генези, типології, художньо-стилістичних особливостей, техніки, номінації орнаменту, його символіки тощо.

Серед великої кількості різновидів традиційної вишивки українців Закарпаття найхарактернішою є вишивка на вбранні жителів долини р. Тересва Тячівського району Закарпатської області. Вона має чітко виражені риси в способах компонування, техніці вишивання, колориті, орнаментиці. У вишивці сорочок поєднуються різні вишивальні техніки. Вони є рельєфними і доповнюються художнім морщенням збірок на сорочках. Таким чином мінімальними засобами досягаються значні декоративні ефекти. За колоритом вишивка контрастна. Тут в оздобленні жіночих сорочок використовують смуги,

вишиті білим по білому, та кольорові візерунки на чорному тлі. В селах нижньої течії р. Тересва водночас використовують м'які тонкі кольорові поєднання. Типологія вишивки за художніми особливостями дає можливість виділити її в окремий тип вишивок.

Комплексне вивчення вишивки басейну р. Тересва, зокрема висвітлення її художніх та технологічних особливостей, допомогло б чітко окреслити ареали її побутування, виявити її історичний розвиток, художньо-технологічні характеристики та локальні особливості вишивки на вбранні українців Тячівщини кінця XIX – першої половини XX ст. Саме в цих хронологічних рамках сформувалася локальна своєрідність вишивки на одязі.

В середині XIX – на початку XX ст. жителі Тячівщини вели переважно натуральне господарство, що передбачало використання натуральних матеріалів. Вагомим чинником у розвитку вишивки є естетичні потреби людини, що стимулює її прикрашати вишивкою свій побут, вбрання.

Вишивання було давньою традицією і виконувалось з урахуванням календарного циклу сільськогосподарських робіт. У зимній період дівчата та “молодиці” повинні були закінчити “тіпати” (терти) льон і коноплі. Вони збиралися на вечорницях, за пряденням конопель і вишиванням проводили у спілкуванні та співах час до півночі. На вечорницях співали, жартували, танцювали. Хлопці приходили з бубнами та музичними інструментами і робили невеличкі перерви у праці. На вечорницях народжувалися деякі “співанки”, що згодом ставали традиційними. Вони підбадьорювали дівчат до роботи і відображали побут та звичаї традиційного села.

Вишивка сягає своїми коренями сивої давнини. Вона нерозривно поєднана з магічно-обрядовою і господарською діяльністю людини. Саме тому твори народного мистецтва містять як духовні, так і матеріальні ознаки [1, с. 354].

У другій половині XIX – на початку XX ст. станом вишивальних народних промислів зацікавились передові представники громадськості, історики, етнографи, художники Закарпаття. Серед них Федір Манайло, Федір Потушняк та інші. Починається вивчення і колекціонування народної вишивки. Наприкінці XX ст. процес занепаду традиційної культури наблизився до критичної межі. Масове поширення заводських виробів, науково-технічний прогрес та процеси міжетнічної інтеграції згладжували етнографічні особливості окремих локальних осередків вишивання. Це призводило до уніфікації, втрати самобутності, стирання індивідуальних рис особистості.

На тлі глобалізації виразно постає проблема збереження та відродження локальних етнографічних особливостей вишивального мистецтва на Закарпатті. У зв'язку з цим перед науковцями краю неодноразово виникало питання вивчення та систематизації традиційної народної вишивки українців

Закарпаття [2, 88]. На жаль, на сьогодні традиційна народна одягова вишивка зникла з ужитку. З цього огляду є надзвичайно важливими старання колишнього директора Біловарської ЗОШ І-ІІ ступенів Мельника Михайла Васильовича, 1948 року народження, що почав в 1963 році збирати речі побуту, народний одяг, зокрема вишивки, для шкільного музею. Його музейна колекція нараховує близько десяти жіночих та чоловічих сорочок с. Біловарці, серед яких є і взірці кінця ХІХ ст. Особливо це актуально сьогодні, коли в селі залишилось мало старожиливі, які пам'ятають про традиції вишивання. Проте нам вдалося довідатися про старі техніки вишивання, способи крою сорочки, морщення, про традиційне святкове вбрання жителів села зі слів старожилки села Біловарці Івончі Анни Дмитрівни, 1924 року народження (корінної жительки села).

Жіночий стрій складався з домотканої сорочки “памутянки”, яка називалася так тому, що домоткане полотно, з якого вона шилася, називали “памута”. Сорочка була чи не єдиним натільним вбранням жінок, що шилася довгою – до середини гомілок. Її викроювали зі “звою” (сувою) полотна завширшки 1 м. З такого цільного полотнища вирізали “передок” (передня пола) та “задок” (задня пола) стану сорочки, потім до них пришивали ошийник квадратної форми, що разом з пришитими “плечками” (плечиками) утворював стан сорочки. До плечиків підшивали рукави, в пазухах яких вставляли “парги” – шматочки полотна квадратної форми, невеликі за розміром.

На прикладі знайденої в с. Біловарці жіночої сорочки, вишитої 1944 р. Івонча Анною, ми можемо охарактеризувати найтипівіші способи оздоблення святкових сорочок даного ареалу. Ця сорочка посередині рукавів мала дві поперечні збірки, які називались “гайташки”, що виконували естетичну функцію і створювали об'єм посередині рукава. Кінці рукавів були зібрані в зап'ястки, що на кінцях мали “фидриші в обмітку”, збірки на кінцях обшиті шовковими нитками. Збірки для зап'ястків виконувались голкою (три на іглу і три під іглу). До стану сорочки підшивалося полотно, що називалося “пудшите полотно”. Всі частини сорочки зшивалися вручну, шви яких оздоблювалися “ціркою” та “зубками”.

Сорочка була пишно оздоблена “морщінньом” (збиранням). Морщення “на сімнадцять звункових ниток” через свою рельєфність відіграло значну декоративну роль в оздобленні сорочки. В залежності від візерунку та способу виконання морщення мало різні назви, так в оздобленні сорочки використовувались “зубки” чи “ущупки”, “стягнуте морщіння” і “морщіння на сімнадцять звункових ниток”. Таке морщення використовували на грудях, верхній частині рукавів та на зап'ястках. Зверху по морщенню вишивали “цірочку у кривульку”, “цірочку” та “цірочку у рушутку”. До стану сорочки на



грудах та у верхній частині рукавів пришивали обмітувані шовком “чіпки” – пришиті збірочки. На грудах посередині, трохи нижче “ошийника”, пришивали “косичку шпунку” – плетені шнурочки на кінчиках з китицями, вони були декоративними та не виконували практичних функцій (ними нічого не зав’язувалось). Нижче “косички-шпунки” вишивалась “косичка-пазушка”. Це симетрична стилізована квітка з листочками по боках стебла. Під нею вишита “косичка серце”, що є вінкоподібним орнаментом, замкнутим в коло з квіточкою посередині. Також сорочка оздоблювалася рослинним вінкоподібним орнаментом, що називався “струпаве вишивання”. Такий візерунок виконувався шовковими нитками, кожен мотив якого обшивався дев’ять разів ниткою. Ця техніка є різновидом гладі і виконувалась за подібним до неї принципом. Такий рослинний візерунок, як правило, фланкувався по боках, за допомогою вишивки білими нитками “карічков” або “учками”, що за своєю формою нагадує око чи півколо.

У колориті вишивок сорочок басейну р. Тересва були поширені два принципи поєднання кольорів. В першому використовувались світлі тони жовтих, рожевих, оранжевих, лимонних кольорів. В деяких випадках, як кольорові краплення, використовувались яскраві сині нитки, що були акцентами на м’якому, ніжному тлі кольорів вишивки та білого морщення. В другому – у колориті використовувались темні тони чорних, червоних, синіх, зелених, фіолетових, бордових кольорів, що слугувало контрастом на збірках сорочки. Порівняти два типи колориту вишивок ми можемо на прикладі одягової вишивки жіночих сорочок Івончі Анни (с. Біловарці) з сорочкою, яка зберігається в музеї Біловарської ЗОШ І-ІІ ступенів.

Поясним вбранням жінок були декілька спідниць, що мали свої різні функції та назви. Так, нижньою спідницею був морщений “на фалки фартух” (нижня спідниця в збірочки), який пришивався на гумку чи підшивався до пояса із того ж фабричного білого полотна, яке привозилося із-за кордону євреями та продавалося в їхніх “бовтах” (магазинах). Поверх нього вдягалися два види спідниць: перша – це “свита морщена на фалки” (верхня спідниця, зібрана у збірки), пришита до пояса чи стягнута гумкою. Другим видом спідниці була “тиглазована свита на складочки” (спідниця із прасованими збірками), що на відміну від попередньої шилася тільки із шерстяного купованого однотонного полотна червоного, синього, чорного, коричневого або зеленого кольорів.

Поверх спідниць одягали фартух (“плат”) з фабричної матерії різних кольорів: зеленого, червоного, синього, чорного, “росоляного” (рожевого), що фабричним способом оздоблювалося великими і маленькими червоними трояндами. Знизу фартух оздоблювався чорними купованими “чіпками”, трохи



вище яких пришивались три “баршаньові партики” (оксамитові смужки), а також “росоляні шнурки” (смужки із рожевого полотна), які пришивали у кривульку, заокруглюючи кути.

Поверх сорочки жінки вбирали “пуслик” (сукняна безрукавка), який був весняно-осіннім вбранням, а зимою вдягали “вуйош” з довгими рукавами, що був жіночим та чоловічим верхнім вбранням.

Поширеним зимовим вбранням були також різноманітні плетені з вовняних ниток светри і жилетки, які фарбували в “норончовий” (оранжевий), “росоляний” (рожевий) кольори. Барвники для фарбування ниток купували.

Святковим верхнім вбранням жінок була шкіряна безрукавка “бунда”, що шилася з “варженої” (очищеної) овечої шкіри хутром всередину. Ззовні бунда оздоблювалася вишивкою, китичками. Краї та шви бунди обшивалися “баршаньов” (оксамитом) чи мережаною шкірою. Так на прикладі збереженої з 1948 року бунди в корінній жительки с. Біловарці Чорей Олени Іванівни, 1931 р.н., виявляємо надзвичайно високий смак у підборі кольорів та фактур, досконалії техніці виконання та композиції візерунків вишивки. Бунда була вишита різнокольоровими “англійовими” (англійськими) нитками, “косичками” на спинці та передніх полах. На передку бунди попарно пришивали в п’ять рядів різнокольорові “китички”, колір яких змінювався за рядами: так верхній ряд був зеленим, наступний – синьо-рожевий, далі – жовтий, червоний і знову зелений. Такі китички були досить значними кольоровими плямами на тлі шкіряних аплікацій та загального колориту бунди. Основне поле передків та спинки бунди оздоблене стилізованими стеблами квітів, що вертикальними рядами заповнюють тло спинки, а на передніх полах стилізоване стебло квітки підпорядковано силуету передка. Стилізовані листочки, стебла, квіти суцільно заповнюють все відведене під вишивку поле. Виконана вишивка шовковими нитками технікою гладі. Домінуючим кольором вишивки є бордовий, що доповнюється відтінками червоного та рожевого, на контрастних співвідношеннях вони поєднані з фіолетовим, зеленим та білим. Листочки стилізованої гілки різного кольору заокруглені, а втиснуті між листочками квіточки округлої форми, що повторюються концентричними колами досередини або вишитими зірочками на бордовому тлі. Оздоблення спинки виконано за принципом рапортної композиції, структурним каркасом якого слугують стилізовані чотири стебла квітів, що ділять тло спинки на п’ять смуг. Вони заповнені головками квітів – ці заповнені головками квітів смуги ритмічно в логічній послідовності по чергово повторюються. В такій же послідовності повторюються стилізовані листочки стебел (рис. 2.). Посередині спинки у верхній її частині пришито три китиці. На шкіряних вставках знизу і по краях суцільне поле вишивки спинки підтримують не перевантажені прості чотирипелюст-

кові головки квіточок та по два листочки, що поперемінно повторюються за принципом трансляційної симетрії. Спереду на полах нашиті по дві пришивні кишені, що оздоблені синіми китицями по краях. Верхні краї кишень, горловина, обкаг рукавів, шви, передні краї розрізу пол бунди були оздоблені аплікацією зі шкіри. Іноді замість шкіряних вставок використовувалася вишивка хрестиком. Бунда застібалася на три залізни “гомбиці” (гудзики), за допомогою шкіряних петельок. Художнє оздоблення верхнього плечового одягу свідчить про велику художню культуру даного вишивального осередку.

Обрядовим весільним головним убором “одданиці” (дівчина, що готується заміж) була “примітка” – (шерстяна “ширінка” з “ройтами”, але тільки білого кольору з оздобленням). “Примітка” складалася вдвічі по діагоналі та над чолом оздоблювалася плетеними “чіпками” (мереживом) білого кольору. До “примітки” пришивали “панклики в кривульку” – різнокольорові покупні стрічки, що пришивалися кривулею із заокругленими кутами. Доповнювали оздоблення примітки нашитими “пацьорками” (намистинки).

Поверх “примітки” надягали весільний вінок, який складався з неширокого картонного обруча, обмотаного синіми “рядочками” (ганчірочками), збоку до обруча прикріплювався “пральник” – картонна серцеподібна видовжена форма. До голови такий вінок прикріплювався “баршаньовим шнуром” (оксамитовим шнурком). Вінок оздоблювався різнокольоровими зібраними рядочками, сріблястими ланцюжковими пацьорками, які пришивалися по периметру форм. Як акценти оздоблення, до вінка прикріплялися квадратні дзеркальця, які кріпили тоненьким дротом. На пральнику рядочки розташовували кольоровими рядами, а на обручі вони утворювали певні візерунки. По краях віночка розмішували пацьорки, темно-червоні зібрані рядочки, а завершувала обрамлення темно-зелена морщена “баршаньова” (бархатна) стрічка, яку пришивали у кривульку. Пральник розміщувався завжди з правого боку.

Дівчата переважно не носили хустки, натомість прикрашали голову різноманітними зачісками та іноді закріплювали їх, про що може свідчити співанка з даного села:

*Та далась ня, мамко,  
За вдовця, за вдовця,  
А бигм била не носила  
Косички з городця.*

Одяговий комплекс жіночого строю є багат шаровим. У ньому найбільше вишивкою оздоблювались сорочка та шкіряна безрукавка. Сорочки з квадратним вирізом горловини є дещо пізнішими запозиченнями з румунських сорочок, вони широко розповсюдились по цілому Тячівському районі. Сорочки вирізняються багатим збиранням.

Чоловічий стрій виділявся своїми компонентами вбрання, які не були такими пишними, як жіночі, але характерний своєю елегантністю та вишуканістю. Основним компонентом чоловічого одягового строю була сорочка, яка називалася “лайданя”. Свою назву отримала від того, що мала широкі довгі рукави. Сорочки поділялися на святкові та буденні. Святкові сорочки шили з “памутового” (бавовняного полотна), яке ткали з “памутових” білих ниток, що вимінювали в крамницях за яйця. Буденні сорочки шили з “повісма”. Сорочка з такого полотна була більш жорстка та сіра, ніж сорочка з “памутового” полотна. Святкову сорочку вбирали до церкви і в ній не виконували буденну роботу. Сорочка складалася зі спинки та передка, до яких пришивали широкі довгі рукави “лайдані”. “Ошийник” (комір-стійка) сорочки був круглим з пазушним розрізом і зав’язувався на шнурки або застібувався на білу “гомбичку” (гудзик). На плечах сорочка мала “опліччя” – це полотняна підкладка, яка зшивалася з чотирьох шматків полотна. Сорочка носилася поверх штанів та оперізувалася “чересом”. Комір-стійка вишивалася шовковими білими нитками з вкрапленнями жовтих чи, інколи червоних, зелених кольорів. Такою ж вишивкою оздоблювали пазуху сорочки, а рукави, шви та нижні краї сорочки могли бути вишиті іншою технікою.

Літнім пояси́м вбранням чоловіків були “гаті” – штани, полотно на які виготовлялося з “памутових” та прядивних ниток. На відміну від прядивних ниток, які виготовлялися в домашніх умовах з конопель, покупні “памутові” були вибіленими бавовняними нитками. Штани були прямого крою, що пришивалися до неширокого поясу, у паху мали вшитий широкий, великий клин, що забезпечувало зручність. Гаті утримувалися на поясі за допомогою “гашника” (дерев’яна паличка завтовшки з мізинець), до якого прив’язували мотузку із трьох прядивних ниток, другий кінець якого просовували через пояс і обкручували навколо “гашника”, після чого його засовували в пояс. Зимніми штанами чоловіків були “холошні”. На відміну від літніх, вони виготовлялися з дмотканого сукна, були прямого крою з клином між штанинами.

Верхнім вбранням чоловіків був “вуйош” (сукняна куртка з рукавами), що шився із вовняного сукна і виготовлявся тонким або товстим, залежно від можливості чоловіка.

Головним чоловічим убором був капелюх із соломи, що називали “солом’яник”. Його прикрашали з правого боку живою квіткою або “павою” (перо, яке купували в магазинах), такий капелюх носили влітку. Ще одним головним убором була купована в крамницях сукняна шапка “крисаня” сірого, або чорного кольору, що прикрашалася так само як і “солом’янка”. Легіні, які хотіли похизуватися, прикрашали крисаню цілим букетом квітів. Інші компоненти вбрання були аналогічними з жіночими. Ознакою мужності був

“черес” – широкий шкіряний пояс на три-чотири пряжки. Пояс був оздоблений плетінням зі шкіри та тисненням.

Одяг виготовляли натуральним способом, він був тією частиною матеріальної культури, який оздоблювали найбільше. Безперечно, найбільш вишуканим було жіноче вбрання. Таким чином, можемо констатувати, що в долині р. Тересва вишивальниці мали високорозвинене художнє чуття та смак в оздобленні одягу.

У XIX ст. в Тересвянській долині ще вживалися натуральні матеріали для вишивання. Тоді були поширені ручно-прядені льняні, конопляні, вовняні нитки, а також починали використовувати фабричні нитки, що купували в євреїв. Пряли нитки з найкраще опрацьованих волокон льону чи коноплі. Після того як намочені висушені стебла льону поламали на терлицях, “клоча” “ціпають” (вибивають ціпком) у “ціпальні”, після чого його “диргають” (своєрідне розчісування) на залізній шітці, внаслідок чого утворювалося чисте “повісмо”. З повісма виготовляли білі нитки, що слугували для пошиття одягу, рушників, а з “клоча” – мішковину, більш грубе полотно. Особливо багато уваги приділялося подальшій підготовці ниток, вибілюванню та фарбуванню. Використовували у вишиванні і невибілювані нитки з зеленкуватим та вохристим відтінком, здебільшого конопляні або льняні – вони були більш тугі, еластичні, ніж м’які вибілені нитки.

Досвід вибілювання ниток у селі старанно передавався із покоління в покоління. В с. Біловарці прядені нитки змотували у “півмотки” (намотані на метрову палицю), які декілька разів “золили” в бочках. Відбувалося це таким чином: бочки зверху накривали полотном, яке по вінцях бочки прикріплювали мотузкою, потім зверху насипали попіл із спалених дубових чи вільхових дров і заливали окропом. Вода проціджувалася через полотнище і стікала в бочку на нитки. Після того як нитки вистоялися в тій воді, їх прали та висушували на сонці чи морозі. Цей процес повторювався до тих пір, поки нитки не вибілювалися. Вибілені нитки змотували міцно в клубки, що були твердими, як камінь. Шовкові різнокольорові нитки купували в крамницях.

Виготовлення ниток та ткання тканини виконувалось виключно мануфактурним способом виробництва із застосуванням патріархальних технологій. У побуті селян це займало значну частину часу і було пов’язано з календарно-обрядовим циклом. Проте початок XX ст. характерний появою фабричних тканин в традиційному народному одязі селян.

Розвиток вишивальних технік нерозривно пов’язаний з пошиттям одягу. Зшивання окремих частин одягу супроводжувалося процесом активного вплітання вишивальної нитки в структуру тканини. На місцях з’єднання полотнищ сорочки розміщувалися рубці, які називалися в с. Біловарці “ціркою”. Вони мали не лише практичну функцію, а й естетичну.

На сорочці оздоблення зустрічалося в трьох варіантах: вишивки на швах, що скріплювали полотнища, вишивка власне по полотну, способом відрахування ниток основи полотна, та вишивки по збірках сорочки. Поетапність пошиття сорочки укладалася в такі етапи: складові частини сорочки спочатку зшивали, потім на певних місцях її морщили “на сімнадцять звункових ниток”, а також виконували “зубки”, після чого сорочку оздоблювали вишивкою. Сорочку морщили на грудях, “плечках” та зап’ястках, набираючи три нитки на голку, пропускаючи під голкою дев’ять ниток, стягували тканину в збірки на ширину сімнадцяти ниток – таке морщення називалося “морщіння на сімнадцять звункових ниток”.

Найбільш поширеними вишивальними техніками в с. Біловарці були “струпаве вишивання”, “цірочка проста”, “цірочка в руштук”, “цірочка в кривульку”, гладь, хрестик.

Вишивка гладдю поширена двох видів – пряма і коса. Виконується щільним накладанням одного стібка біля іншого, що утворюють щільні великі кольорові площини візерунка.

“Струпаве вишивання” є найпоширенішою технікою для оздоблення жіночих сорочок. На жіночій сорочці “струпавим вишиванням” оздоблювали ошийник, грудну частину, плечики і зап’ястки. Виконувалось воно шовковими нитками, кожен мотив візерунка обшивався дев’ять разів ниткою. Ця техніка є різновидом гладі, тому що виконувалась за подібним до неї принципом.

Вишивка хрестиком є найпоширенішою технікою вишивання як одягу, так і тканин інтер’єрного призначення. Ця техніка належить до лічильних однобічних технік вишивання, що потребує великої точності у відрахуванні ниток. Рисунок візерунка в техніці хрестик на полотні не переводиться. Хрестик виконується зліва направо двома перехресними діагональними стібками. З виворотного боку утворює прямі стібки ниток, а всі верхні стібки лежать в одному напрямі. Візерунок в хрестиковій техніці утворювався способом підрахунку хрестиків. Хрестиком вишивали скатертини, рушники, верети, а також на покупній канві вишивали великі “коци” на стіну [3, 20].

“Цірочки” є видом техніки шва, який також вишивали і по морщенню, що відігравало скріплюючу функцію. Залежно від візерунка “цірочки” називались “в кривульку” та “в руштук”, що є перехрещеною криволею. Проста “цірочка” не утворювала переплетень.

Різним технікам вишивки притаманна чистота виконання ювелірного характеру. Мало значення, хто вишиває, бо вишивання – це трудомістка праця, і вимагає терпіння та майстерності. Індивідуальна творчість вишивальниць впливає на варіативність одних і тих технік вишивання, які змінювались залежно від призначення, матеріалів, розмірів, кольору ниток та форми.

Народна вишивка Тячівщини розвивалась як домашнє ремесло та промисли. Впродовж років техніка вишивання вдосконалювалась, в нїй гармонійно поєднувались матерїал, техніка, орнамент, композиційно-колеристичне рїшення. Найпоширенїшими вишивальними технїками в долини р. Тересва є хрестик, “струпаве вишивання”, “цїрочка” та іншї. В колеристичних образах вишивки вїдображається уявлення людини про свїт. Жїнки прагнули прикрасити своє життя вишитими квітами.

Одяговий комплекс жїночого строю є багатошаровим. У ньому найбільше вишивкою оздоблювались сорочка та шкїряна безрукавка. Сорочки з квадратним вирїзом горловини є дещо пїзнїшими запозиченнями з румунських сорочок, вони широко поширилися по цїлому Тячївському районї. Сорочки вирїзняються багатим збиранням. В одній жїночїй сорочцї використовувалися рїзнї технїки вишивання, що не позбавляло вишитого виробу художньої виразностї та вишуканостї.

Селяни виготовляли одяг натуральним способом, вїн був тїєю частиною матерїальної культури, який оздоблювали найбільше. Безперечно, найбільш вишуканим було жїноче вбрання. Вишивальницї мали високорозвинене художнє чуття та смак в оздобленнї одягу.

Виготовлення ниток та ткання тканини виконувалось виключно мануфактурним способом виробництва з застосуванням патрїархальних технологїй. В побутї селян це займало значну частину часу і було пов’язано з календарно-обрядовим циклом. Проте початок ХХ ст. характерний появою фабричних тканин в традиційному народному одязї селян. Характернї технїки, композиційнї прийоми побудови вїзерунка, колориту вишивки дають нам пїдстави видїлити традиційну народну вишивку українцїв Тячївщини в окремий тип вишивки, так званої волоської сорочки, що збїгається з локальним комплексом строю та видїленим науковцями етнографїчним районуванням.

### *Лїтература*

1. Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка : захїднї області УРСР / Р.В. Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка, 1988. – 191 с. : іл.
2. Зеленчук В.С. Костюм румынского населения Закарпатской области / В.С. Зеленчук // Карпатский сборник: Труды междунар. комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей. – М. : Наука, 1976. – С. 69-74.
3. Зеленчук В.С. Народная традиционная одежда румынского населения Закарпатской области / В.С. Зеленчук // Культура і побут населення Закарпаття : Матерїали республїканської наукової конференцїї, присвяченої 50-рїччю утворення СРСР. Тези доповїдей та повїдомлень. – Ужгород, 1972. – С. 49-50.
4. Кара-Васильєва Т.В. Українська вишивка / Т.В. Кара-Васильєва, А.Д. Чорноморець. – К. : Лїбїдь, 2002. – 160 с. : іл.

5. Карпинець І.І. Кептарі Українських Карпат / І.І. Карпинець. – Львів : Видавничий дім “Панорама”, 2003. – 56. : іл.
6. Лижнерова А. Чудо вишивки / А. Лижнерова. – Братислава, 1998. – С. 167.
7. Пилип Р.І. Художньо-функціональні особливості одягової вишивки марамороських долинян XIX – першої половини XX ст. / Р.І. Пилип // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків : ХДАДМ, 2008. – № 15. – С. 94-114.
8. Пилип Р. І. Художня система народної одягової вишивки українців Закарпаття / Р.І. Пилип // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2007. – № 10. – С. 87-98.
9. Пилип Р.І. Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 – “Декоративне і прикладне мистецтво” / Р.І. Пилип. – Львів, 2011. – 16 с.
10. Симоненко І.Ф. Народна вишивка Закарпаття / І.Ф. Симоненко // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К, 1957. – С. 56-85.
11. Симоненко І.Ф. Соціалістичні перетворення у побуті трудящих села Нересниці Закарпатської області / І.Ф. Симоненко. – К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1957. – 133 с.
12. Тиводар М.П. Етнографія Закарпаття : Історико-етнографічний нарис / М.П. Тиводар. – Ужгород : Гражда, 2011. – 416 с. : іл.
13. Українське народознавство : за заг. ред. С.П. Павлюка, Г.Й. Горинь, Р.Ф. Кирчіва. – Львів, 1994. – С. 607.

## **BRODĂRIA DE HAINE TRADITIONALĂ A UCRAINENILOR DIN BAZINUL r.TERESVA sf. sec.XIX – ÎNCEPUTUL sec. XX**

*Pilip R.I. (Ujgorod)*

### **Rezumat**

În articolul se analizează broderia de haine a Ucrainenilor din bazinul r. Teresva. Sunt descrise caracteristicile broderiei locale, principiile de model compoziție, motive ornamentale de broderie. Denumiri locale servite motive ornamentale. Pe baza caracteristicilor sunt evidențiate două tipuri de broderie după culoarea pe cămăși.

**Cuvinte cheie:** broderie pe cămașă, compozițiabroderiei, model, ornament, motive ornamentale.

## TRADITIONAL UKRAINIAN CLOTHES EMBROIDERY OF THE TERESVA BASIN IN XIX – EARLY XX CENTURIES

*Pilip R.I. (Uzhhorod)*

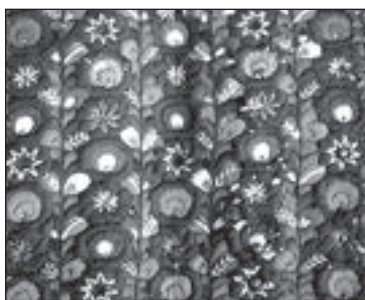
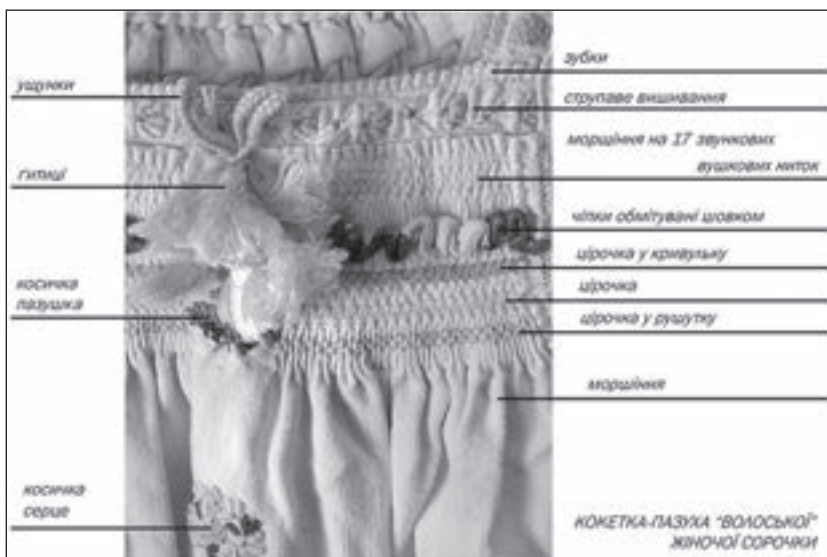
### Summary

The article analyzes Ukrainian embroidery on clothing of the Teresva basin. Features of local embroidery, principles of composition pattern, ornamental motifs of embroidery are highlighted. The local names of ornamental motifs are provided. Two main colour types of embroidery are singled out according to their characteristic features.

**Key words:** embroidery on shirts, composition of embroidery, pattern, ornament, ornamental motifs.

1. Народні назви вишивальних технік на жіночій сорочці. Початок XX ст., с. Біловарці, Тячівський район.
2. Фрагмент вишитої спинки бунди та схема повторюваності елементів візерунка. Початок XX ст., с. Біловарці, Тячівський район.
3. Тересвянські долиняни. Рисунок автора.





2

7	4	<b>A</b>	4	7
6	<b>3</b>	6	<b>3</b>	6
5	<b>B</b>	<b>D</b>	<b>B</b>	5
4	<b>C</b>	4	<b>C</b>	4
3	6	3	6	3
2	<b>D</b>	2	<b>D</b>	2
1	4	1	4	1



ТКАЧ М.І.

(с. Ділове, Рахівський район)

## ПІДГОТОВКА ДО СПЛАВУ І СПЛАВ ЛІСУ ПО РІЧЦІ ТИСІ ТА ЇЇ ПРИТОКАХ НА ЗАКАРПАТСЬКІЙ ГУЦУЛЬЩИНІ

УДК 630\*31 (477.87)

У повідомленні йдеться про систему сплаву лісу по річці Тисі та її притоках на Рахівщині. Автор наводить матеріал про місцеположення та конструктивні особливості гребель (“гатей”), детально описує сам процес сплаву деревини.

**Ключові слова:** сплав лісу, р. Тиса, Гуцульщина, гребля, бокорани.

Одним із своєрідних символів Закарпатської Гуцульщини у свій час були греблі (“гаті”). Відомо, що з першої половини XVIII до середини XX ст. у верхів’ях Чорної та Білої Тис та їх притоках-потоках існували унікальні технічні споруди – дерев’яні греблі (“гаті”). Використовувалися вони при сплаві лісу. Спочатку це був чи не єдиний і найдешевший спосіб його транспортування. Оригінальне і водночас складне технічно-архітектурне вирішення гатей базувалося на традиціях народного будівництва, започаткованих ще в княжі часи, коли у придатних для цього місцях загачували течію потоків пустотілими зрубами-клітками, що заповнювалися камінням.

В урочищах у верхів’ях Чорної і Білої Тис, що мали свої назви – Апшинець, Довжбина, Станислав, Козмищик, Говерла, Квасний, Рогнеска, Стіг, Щаул, Балцатул, також у потоках-притоках Тиси Білий (Требушани-Ділове), Великий (Берлебаш-Костилівка) діяли гаті. Найперша гать побудована у Ясінянській долині в 1724 році. Це водоймище називалося “Стебне”. За спогадами старожилів, була ще одна гребля-гать на річці Кісва (притока Тиси), що тече через Косівську Поляну. Звідси пішла назва населеного пункту Грабля. Тут була ловачка, в якій люди виловлювали бутуки та дрова, котрі лісоруби скидали у повноводну тоді Кісву в її верхів’ях. Виловлені бутуки формували у невеликі плоти і сплавливали по Кісві до Тиси, де їх лаштували у великі бокори. Така ж гать-ловачка була й у Кобилецькій Поляні і в давнину по р. Шопурці пливли плоти до тих пір, поки не побудували там вузькоколійну залізницю. І сьогодні у селищі влітку діти кажуть: “Йду купатися в гать...”. Вода із цієї споруди крутила колесо млина і рухала механізми у ковальському цеху ливарної мануфактури арматурного заводу. Така гать-ловачка була і на річці Тьовшаг (притоки Апшиці) у Верхньому Водяному та у Великому Бичкові на р. Шопурка. Була ще одна своєрідна гать, що діяла з кінця 50-х до середини

70-х років XX ст. у Великому потоці с. Костилівка. Тут були побудовані жолоби-лотки довжиною майже 7 км, по яких щоденно сплавляли водою з гаті до 70 м<sup>3</sup> деревини. Таким чином, загальна кількість гатей (греблів) на Рахівщині – сімнадцять.

Залежно від природних умов довжина гатей коливалася від 25 (в урочищі Довжбина) до 85 метрів (в урочищі Балцатул), ширина – від 4,5 до 8 метрів. Фундамент гаті, викладений з колод і заповнений камінням, мав висоту від 3 до 5 м. Середню частину споруди зовні укріплювали двома потужними перпендикулярними до гаті опорами та ступінчастими клітями (гуцули називають їх “кашицями”), які теж набивалися камінням. Опори споруджували обабіч основних воріт, крізь які проходили плоти-дараби. Отож опори не тільки укріплювали гать, а ще й спрямовували дараби у потрібному напрямку. На гатях невеликих розмірів, з об’ємом води 150-200 тис. м<sup>3</sup> (наприклад, в урочищах Щауль і Квасний), опори були відкритими. На більших гатях, з об’ємом води близько 500 тис. м<sup>3</sup> (Говерла, Балцатул, Стіг), опори та й сама гать мали дахи, криті драницею. На дні річки, перед гаттю, ззаду за опорами, викладали своєрідні сходи з довгих колод. Дві-три такі “сходинки” приймали на себе основний напір води та пом’якшували силу удару дараб у дно річки. Поряд з основними воротами існували менші, якими регулювали рівень води під час сплаву. Підйомним механізмом воріт слугувала своєрідна драбина, з’єднана з ними. Щаблі драбини підважували довгими дерев’яними важелями – і ворота піднімалися на потрібну висоту. Береги біля гаті укріплювали вузькими клітями-зрубами (уже меншими кашицями), теж набитими камінням, а на поворотах ріки ще й відбійними стінками з дерев’яних кругляків.

Існувала чітка система сплаву лісу. У сезон сплаву, з квітня до листопада, ліс сплавляли двічі на тиждень – у середу та в суботу, з восьмої години ранку до другої пополудні. За один денний сплав на річку могли пускати близько 150 плотів.

Перед сплавом деревину сортували і формували в плоти, тобто її “зверчували” і зв’язували “гужвами”. Її тонші частини (“вершыки”) йшли на перед, грубіші (“гузьїри”) – на задню частину плотів. Ширина передньої частини дараба становила 4-5 метрів, задня була майже вдвічі ширша, довжина могла досягати й 30 метрів, а бокор – у 2-3 рази довший, залежно від кількості у ньому дараб. Сформовані таким чином дараби або бокори випускали з кожної гаті у чітко визначений для неї час, з інтервалом 10-20 хвилин, залежно від величини плотів. Більші з них пливли повільніше, менші – швидше. За кожною гаттю був закріплений гатяр, який слідкував за порядком на довіреному йому об’єкті. По вівторках і п’ятницях гатярі визначали розміри дараб й бокорів та стежили за течіями води в потоках, а також зв’язали час (по сонцю, а з

часом – годинниками), щоб уникнути зіткнення плотів, які рухалися з різних гатей. За 40–60 хвилин до початку сплаву з них (з усіх разом) спускали певну кількість води, тому що швидкість плотів випереджувала швидкість течії. Ними керували мужні й спритні гуцульські бокораші, два або три з яких стояли спереду, з опачинами (жермом) в руках (залежно від величини дараби чи бокора), а один бокораш на останній частині утримував стабільність бокора на закрутах.

Для сповільнення плину дараб й бокорів до певного місця і потреби використовували своєрідне гальмо, зване “волоцюгою” – прив’язане до задньої частини плота велике гіллясте дерево (не обчімхане). В урочищі Довжчина спуск був настільки стрімкий, що керманічі-бокораші зіскакували з плотів на берег і пробігали небезпечний для їх життя відрізок шляху, після чого знов заскакували на пліт і вели його далі. У присілку Рахова Устьє-Ріки, де зливаються води Чорної і Білої Тис, знаходилася перша по течії Тиси пристань-ловачка. Тут плоти при необхідності зупиняли, щоб пропустити певну кількість води, яку випереджали, або щоб уникнути зіткнення дараб чи бокорів, які пливли з ясінянської й богданської долин. Наступні по течії пристані (“портоші”) були у м. Рахові, у присілку Красне Плесо та у Вільховатому, Костилівці (Берлебаш), у Лузі й Великому Бичкові. У Великому Бичкові бокораші сходили на берег і після отримання платні від управи, яка керувала сплавом лісу, поверталися додому пішки з ночівлею у визначених для цього хатах, а пізніше іноді їхали залізницею. По дорозі додому, а ця віддаль дорівнювала 40–60 км, їм було потрібно їсти і вони відвідували для цього корчми, де залишали значну частину свого заробітку. Траплялося, що їх, напідпитку, оббирали та обкрадали злодії, нечемні молодіці та дівчата легкої поведінки і вони повертались до своїх сімей з пустими кишнями. А бокори рікою, що текла на низині, спокійно і рівно сплавлилися уже іншими бокорашами до Дунаю, в Угорщину, а іноді і до Сербії та в деякі інші країни Центральної, Південної та навіть Західної Європи. Особливо дуже цінилася деревина тису, з якої виготовляли у давнину мачти для вітрильних кораблів, від чого, очевидно, і пішла назва річки Тиса.

Щосереди і щосуботи дорослі, але особливо діти населених пунктів ясінянської і богданської долин, Рахова, Вільховатого, Берлебаша-Костилівки, Требушан-Ділового, Луга та інших з нетерпінням ждали повені з гатей, яка несла своїми водами дараби й бокори. Так тривало з першої половини XVIII ст. аж до 1956 року, коли востаннє пливли по Тисі плоти і в останній раз з берегів люди бажали щасливої дороги бокорашам.

А бокорашами могли стати тільки сміливі, здорові й сильні чоловіки (одним із таких був Василь Шорбан із Видрички, який разом з Чусою з Між-

гірщини стали Героями Соціалістичної праці в період Радянського Союзу за перемогу у Всесвітньому змаганні лісорубів у Канаді), адже на поворотах-закрутах треба було великої вправності, щоб перепроводити дараби на тихі й спокійні води. Часом плоти поперечилися і перегороджували русла рік, іноді розбивалися об каміння та береги, а на них натикалися наступні бокори. Тоді починався так званий “гайташ” і, як наслідок, були непоодинокі випадки загибелі бокорашів, особливо в Кутному біля Підклифи (поворот майже на 180°), між Вільховатим і Берлебашем-Костилівкою, де лише з 1945 до 1956 роки потонуло 7 чоловік. Для дітей та й для дорослих такі події були своєрідною життєвою школою, видовищем, із якого вони вчилися пізнавати нелегке життя рідних, вуйків, нанашків і всіх бокорашів, які ризикували життям, заробляючи кошти для утримання сімей.

Говорячи про підготовку дараб і бокорів до сплаву та їх сплав по Тисі, а також по інших річках Закарпаття, на думку автора, потрібно більш конкретно зупинитися в першу чергу на тому, як це відбувалося, тобто згадати технологію цього процесу. Для того, щоб більш докладно про це розповісти, я ще раз у останній період пройшовся по долинах Чорної і Білої Тис, а також інших річках та потоках Закарпатської Гуцульщини, побував там, де колись стояли повноводні гаті (греблі), які у своїх працях доктор історичних наук, професор Ужгородського національного університету М.В. Тиводар називає запрудами, поговорив з очевидцями і окремими учасниками подій, які пов’язані із сплавом лісу в минулому по річках і потоках (“зворах”) Закарпатської Гуцульщини.

Так, дерева для сплаву по воді рубали на лісосіках від осені до лютого, щоб, як тоді казали, “сок залишився у ньому і тоді воно міцніше буде”. Корували зрубані хвойні дерева навесні, а потім спускали ризами (жолобами з дерева) донизу, у ракаш (нижній склад). Звідти його тягли кіньми або волами до берега річки чи потоку і складали у великі купи (“мигли”), де воно підсихало. З початком сплаву, тобто навесні, самі бокораші ці дерева з куп вершаками донизу (тоншими частинами) скачували на мілку воду, на поперечні два-три дерева, які називалися пільгами. Тут їх зверчували у шаховому порядку за допомогою двох-трьох попруг (поперек) і чопів. Шаховий порядок тому, що коли під час “гайташа” дараби чи бокори вдаряли об інший пліт, або берег, то вони не розламувалися, а ставали “косими”, або, як тоді казали, “пливли митюзом”, і коли випливали на велику воду, то дараба знову вирівнювалася. Задню частину плоту, тобто “гузирі”, у давнину зв’язували гужвами (підігріті у окропі або на вогні, скручені молоді деревця ясеня, ліски, берези тощо), а пізніше – тоненькими тросами. На попруги, тобто передню частину, уверчували так званий “стілець”, на якому на чопях ставили, залежно від величини плоту і кількості бокорашів, дві-три опачини (щось подібне до стерна чи весла) –

жердини, довжиною до 7–10 метрів, з прибитою метровою дошкою попереду. Така опачина могла бути і ззаду. Ними керманічі направляли під час сплаву плоти у потрібному напрямку, який щохвилини змінювався на поворотах-закрутах. Це могли вправно робити лише фізично сильні люди. Щодо чопів, то вони витісувалися з молодого ясеня, який ріс на березі річки чи потоку, але не в болотистій місцевості. Біля чистої води, що увесь час пінилася, розбрискуючи краплі, або, як на Гуцульщині і по сьогодні люди кажуть, біля “фрішної” води, зростала міцною деревина, яка витримувала велике навантаження й так легко не ламалася. Досить часто на дараби чи бокори з сухого дерева наочували ще дерева, тобто навантажували, як люди говорили, додатковий “терх”, адже важкий пліт, як відомо, плив повільніше, а сухий – випереджав воду, що призводило до його зупинки на міліні. Як правило, плоти зверчувалися у гаях, але траплялося, що бокораші це робили і нижче гатей. Тоді, щоб утримати їх певний час на місці при спуску води із згаданих споруд, плоти підпирали підпорами (довгими і міцними жердинами, верхній кінець яких упирався у пліт, а нижній – у коріння міцного дерева чи каменя). Коли наставав час спуску плоту, то ці підпори одночасно зрубувалися і плоти починали сплав. На підготовку дараби бокорашам давалося два дні: понеділок-вівторок, четвер-п’ятницю, а в середу і суботу був сплав. Якщо бокор чи дараба потрапляли у аварію, тобто починався “гайташ”, то бокораші в першу чергу знімали опачини, бо якщо вони поламаються, то далі нічим буде керувати плотами. Траплялися випадки, що плоти “сідали” на гряді і з наближенням великої води, після спуску її з гатей, бокораші готували так зване “крило”. Роль крила виконувало довге дерево, яке переднім кінцем трималося за допомогою чопа, тобто упиралося у передню частину дараби, а задній кінець, який був прив’язаний гужвою чи тросом до плота, відпускався на воду. Це крило мало таку велику силу при напливі великої води, що могло майже із сухої гряди зняти дарабу, яка після вирівнювання пливла собі далі аж до Великого Бичкова, де на одному із трьох портошах (у Лузі, Великому і Малому Бичкові) її ловили люди. Тут і була за різних держав (Австрії, Австро-Угорщини, Чехословаччини, Карпатської України, Угорщини і частково Радянської України) так звана дирекція по сплаву лісу по Тисі. Тут, у Великому Бичкові, до 1956 року працювали сотні людей: бокорашів, приймальників, бухгалтерів та робітників інших спеціальностей, які ловили і приймали плоти, “кубікували” й готували уже значно більші бокори – довжиною до 50-100 метрів. Вони сплавлилися далі по Тисі до Вилока, що на Виноградівщині, а потім ще довші – ще далі. На них уже могли бути будиночки (мазанки) й місце для вогню, на якому бокораші варили собі їжу, бо цей сплав був значно тривалішим.

У 2005 році у селі Костилівка, з ініціативи місцевої влади на правому березі р. Тиса, навпроти колишнього портоша (місця, де зверчували, зв'язували, а при потребі ловили дараби чи бокори) урочисто відкрили пам'ятник бокорашам – сміливим і мужнім людям, заняття яких, починаючи від середини 50-х років ХХ ст., кануло у вічність у зв'язку з розвитком науково-технічного прогресу. Це, мабуть, єдиний у своєму роді пам'ятник не лише на Рахівщині, але й, можливо, на Закарпатті, а то й у всій Україні.

## **PREGĂTIREA PENTRU TRANSPORTAREA CU PLUTA A LEMNULUI PE RÂUL TISA ȘI AFLUENȚII SĂI DIN TRANSCARPATIA**

*Tkaci M.I. (s.Dilove, Raionul Rakhiv)*

### **Rezumat**

În articol este vorbă de un sistem de transportare cu pluta a lemnului pe râul Tisa și afluenții săi în Rakhiv. Autorul oferă materiale despre locul așezării și particularitățile constructive a barajelor, descrie în detalii procesul de transportare cu pluta a lemnului.

**Cuvinte cheie:** transportarea cu pluta a lemnului pe râul Tisa, Huțulii, baraj, bocoraș.

## **WOOD RAFTING DOWN THE TISA RIVER IN TRANSCARPATHIAN HUTSULSCHYNA**

*Tkach M.I. (Dilove village, Rakhiv district)*

### **Summary**

The article deals with wood rafting down the Tisa river and its tributaries in Rakhiv disctrict. The author gives material on the location and construction design of dams (“Gati”), describing in detail the process of transporting wood down the rivers of Transcarpathia.

**Key words:** wood rafting, the Tisa river, Hutsulschyna, dam, rafters (bokorashi).

**СИМКОВИЧ В.І.**

*(Ужгород)*

## **ЗНАРЯДДА ПРАЦІ ТА ПОБУТ ЛІСОРУБІВ ЗАКАРПАТТЯ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

**УДК 069.02 : 903.21 + 391.1 (477.87)**

У статті на основі польового матеріалу, наявних літературних джерел та фондової збірки Закарпатського музею народної архітектури та побуту робиться спроба висвітлення питань, пов'язаних із знаряддями праці та побутом лісорубів Закарпаття, способами доставки деревини з верхів'я гір та зворів до споживачів.

**Ключові слова:** лісорубство, лісоруби, знаряддя праці, побут, сокира, пила, свердло, колиба, стайня, одяг лісорубів.

Одним із найдавніших промислів в Українських Карпатах було лісорубство. Вже в XV–XVI ст. заготівля лісу становила важливу повинність залежних селян. Деревину постачали для будівництва замків і дворів феодалів, дровами забезпечували численні залізоплавильні й скляні гуті, солеварні жупи та інші промисли. З дерева виготовляли тару (бочки) для транспортування продукції, меблі, посуд, знаряддя праці. Розвиток товарного виробництва і промисловості сприяв значному збільшенню масштабів лісоексплуатації. Швидкими темпами зростав насамперед вивіз будівельного лісу і пиломатеріалів на експорт у різні країни Європи. Зокрема, на початку ХХ ст. з Українських Карпат деревина вивозилася залізницями і сплавлалася по ріках Прут, Дністер, Тиса.

Переважна більшість лісових масивів належала державі й великим землевласникам, які здавали їх в оренду для тимчасової чи довготривалої експлуатації різним підприємцям і купцям. У ХІХ – на початку ХХ ст. лісорозробками і транспортуванням деревини займалися на основі відповідних угод переважно іноземні товариства і фірми. Контори останніх наймали бригади лісорубів (по 20–30 осіб), які безпосередньо працювали від пізньої осені до весни на лісорубній ділянці.

Групу робітників очолював найдосвідченіший лісоруб. Він укладав з підприємцем угоду щодо обсягу робіт і оплати праці, вирішував організаційні питання під час роботи, стежив за дотриманням робітниками правил техніки безпеки тощо. Одночасно, враховуючи знання, виробничий досвід і фізичні можливості кожного, формував бригади, що на місці вирубки виконували певні виробничі операції.



Метою даного дослідження є спроба на основі польового матеріалу, наявних літературних джерел та фондової збірки Закарпатського музею народної архітектури та побуту висвітлення питань, пов'язаних із знаряддями праці та побутом лісорубів Закарпаття, способами доставки деревини з верхів'я гір та зворів до споживачів. Нелегке життя лісорубів, їх важка праця неодноразово оспівувались народом у піснях та сумних коломийках:

*Ой, везу я бокорика,  
Впальчина зломлена.  
Стоїть мила на березі,  
Сумна, не весела.  
Закувала зозулиця  
У неділю раненько.  
Втопилися бокораші –  
Болить ня серденько.  
У вівторок бокор сорок  
Збились над Гуками,  
А в середу над трунею  
Дзвони загукали.*

Багаті карпатські ліси дозволяли заготовляти величезну кількість деревини. Однак перед промисловцями постала проблема її транспортування. Найдешевшими способами були: сплав по ріках та повітряно-трилювальна система (30–60-ті рр. ХХ ст.). Прикладом може служити гребля на Чорній Ріці. Лісосплавні греблі були на багатьох ріках, але до наших днів не збереглися.

Основна маса деревини у вигляді балок, дощок, гонтів використовувалася для будівництва. Тверді породи дерева – бук, граб, дуб – переробляли на вугілля для залізорудних, скляних гут та в ковальстві, м'які – сосну та ялицю – випалювали на попіл і поташ. Багато деревини споживали сільські домашні промисли – теслярство, гончарство, бондарство. Значна частина будівельного лісу та лісоматеріалів йшла на експорт.

На Закарпатті лісовий промисел особливого значення набуває у другій половині ХІХ ст. Ліси поступово переходять у власність великих лісоексплуатаційних фірм та акціонерних товариств, які будують численні підприємства для первинної обробки деревини і нещадно вирубують лісові масиви. Значно зростає кількість робітників, зайнятих на лісозаготівлях. Основну масу складали селяни. Вони не мали можливості вижити через мізерні земельні наділи.

Лісорозробки велись сезонно, розпочинались восени і тривали до пізньої весни, коли заготовлене за зиму дерево сплавляли переважно ріками до місця призначення. Коли наставала весна, льоди на річках розмерзали, вони ставали повноводними і придатними для сплаву лісу.

Восени формувались бригади робітників з 40–50 чоловік – переважно вихідців з одного села, які через посередника укладали договори з лісопідприємцями і вирушали на відведені їм ділянки лісу. На чолі кожної бригади селян стояв староста, якого вибирали робітники поміж себе. Зазвичай це був старший, досвідчений лісоруб. У бригадах працювали також жінки та підлітки. Вони виконували допоміжні (підсобні) роботи – розчистку ділянки, призначеної під зруб, очищення деревини від кори тощо.

Роботи на лісосіках розпочиналися з розчищення ділянки від несортваного дерева, сухостою та кущів. Після цього вирубували сортову деревину, очищали стовбури від кори, розрізали на колоди. За допомогою ломів, вручну, іноді кінними волоками колоди складали за розмірами у купи (“штабіля”) і залишали на 14–16 днів сохнути. Протягом цього часу працювали на іншій ділянці.

Усі лісорубні роботи до кінця 30-х років ХХ ст. здійснювалися за допомогою примітивних інструментів. Основними знаряддями праці робітників були сокири і ручні пили. Найстарішим і незамінним знаряддям лісоруба була сокира, якою рубали й обробляли ліс. Сокири були відлиті з металу у фабричних умовах. З одного боку вони мали загострене лезо, а з протилежного – чотиригранний обух, в отвір якого вставлено дерев’яну ручку (“топорище”). Побутували різні за формою та назвами сокири. Цікавими є старовинні сокири “барти”, лезо яких вигнуто в один бік. Ними обтісували викладену з колод стіну. Наприкінці ХІХ ст. почали працювати сокирами “дореньками”, що мали довше топорище і тому ними зручніше було підрубувати стовбури. Для розчищення ділянки від несортваного лісу використовували сокири з коротким топорищем. Також при заготівлі деревини використовували сокиру “планкач”. Вона мала видовжене лезо, нею обтісували колоди для будівництва. До сокир можна віднести також “чухлі” і “манаріни”. Іноді їх називали “шпаклями”. Виготовлені вони були також із металу. Мали трапецієподібну форму. З одного боку вставляли дерев’яний “держак”, а інший – був робочим, на кінці загостреним. Їх використовували для очищення стовбурів від сучків і здирання кори.

На Закарпатті використовували багато різних видів пил для зрізування дерев і розрізування їх на колоди. Пила ручна прокольна складалась з робочої частини у вигляді сталльної пластини, яка в один кінець від середини звужується, а в другий – розширюється. До широкого кінця кріпили досить довгий металевий стержень з круглою горизонтальною ручкою, а на пластину надівали посередині круглу ручку з двома держаками, яка укріплена дерев’яним брусочком. Пила мала довжину 215 см, її використовували при перерізанні великих колод.

Для валки лісу використовувалась так звана права пила, в якій ручки розміщувалися перпендикулярно до її полотнища, а зубці – попарно, через інтервал, а не суцільно. Іншим типом пили – “калюхатою”, “килюхатою” різали стовбури на відповідний асортимент – “четвертаки” (довжина 8,7 м), “трет’яки” (6,7 м), “куцики” (4,7 м). У такої пили ручки кріпились до полотнища, зубці йшли суцільним рядом, але з більшим інтервалом.

“Цапіни”, “грифи”, “конгаки” – традиційні знаряддя лісорубів на лісорозробках. Для пересування колод згори вниз, на рівне місце, застосовували три види ломів: для пересування колод на рівному місці – прямі лому “грифи”, для підтягування колод вгору – “цапіни”, а для стягування вниз – “гельгови”, такі ж за конструкцією, як і “цапіни”, тільки масивніші (довжина топорича 1,5 м). Гриф – це дерев’яний кіл, який швидко затуплювався на вістрі, а взимку ще і сковзав по мерзлому ґрунті. Тому вістря оковували залізом, від чого гриф ставав більш зручним у роботі.

Також лісоруби використовували “конгак”. Він виглядає як напівкруглий гак, що кріпиться до дерев’яної ручки (“важел”) поруч з маленьким прямим гаком. Конгаком перевертали дерево на другий бік для обтісування від гілок та кори. Його ще називають “фаєргаком”. Конгаки, які нагадують пожежні багри, використовували на греблі. Ними розчищали ворота від колод, а також підтягували дараби до води.

При в’язанні деревини у плоти використовували молоді ліщинові або вербові скручені прутки – “гужовки”. Крутили гужви над вогнем. Для обліку виконаної роботи на лісорозробках користувалися “ровашем” (палицею із зарубками), “снуром” та “клеймом”.

Клеймом відмічали ліс, який було потрібно зрізати. У народі клеймо називали “бийло”. Одне із таких клейм із с. Синевир Міжгірського району було закуплене Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту. Даний пристрій фабричного виробництва складається з дерев’яної ручки, закругленої на кінці, та залізної частини, яка має два рухомі диски з викарбованими цифрами, які застосовуються для утворення номерів, якими позначали дерева. Крім цифр на дисках є ще дві змінні цифри, що кріпляться до дерев’яної основи двома металічними пластинами. Диски з дерев’яною ручкою з’єднані металічним ричагом, прикріпленим до ручки на дві закульпки. Ричаг складається з двох металевих частин, які переходять одна в одну, з’єднуючись шурупом. Верхня частина нерухома, на неї натискають рукою і вона приводить в рух нижню частину, що в свою чергу дозволяє рухатись по колу металевим дискам з цифрами і визначати номер дерева.

У своїй роботі лісоруби та бокораші використовували й свердла. Ручне свердло виготовлялося з металу та дерева. Воно складалось з металевого

стержня, який на кінці закручений у вигляді спіралі та заточений, зверху вставлений у дерев'яну ручку. Ручка являє собою дерев'яний брусок, звужений на кінцях та з отвором для металевого стержня посередині.

Про важку долю лісорубів свідчать такі рядки: “Бере лісоруб торбинку, кладе на плече сокиру, бере цапіни в руки та й до роботи. Добре, що хоч трохи подало і земля вже не така промерзла, не треба кігті прив'язувати до постолів. Не ковзко, тож стежиною з галявинки на галявину аж на вагаш. А там зігнувшись “у три погибелі” з напарником по 4-5 годин тягати пилою, говтлати, поки не впаде висока смерека. Потім манаріном зачистити, шпатлею зняти кору і загукати кірона, щоб позначив клеймом деревину, виміряв та відмітив на роваші ще одну зрубану смереку. Ще добре, як напарник міцний та дужий. Бо коли якийсь бідак попадеться, то і слова не скажеш, бо шкода, і сам хісна ніякого не маєш. Не бирує сарака, бо не їсть. Навіть з обіду свого ховає, щоб дітям понести. Правда бригадир-кірок додивився і тепер уже всім варять спільно, то ділять на всіх порівну. А втім, кірок знає, що робить бо розраховується з корчмарем сам, але напиши мені грошима – просив корчмаря.

*Плаче, тила плаче.*

*Чи то смерека плаче?*

*Чи то душа забитого лісоруба...”.*

Варто відмітити, що в 30–40-х рр. ХХ ст. умови праці лісорубів покращились. На допомогу прийшла більш сучасна техніка, а саме: різні типи механічних пилок, бензосучкорізки, гідроклин, кушоріз, лебідки, сокири і цапіни заводського виробництва.

Обмежений арсенал технічних засобів праці зумовлював прийоми заготівлі лісу. Один загін лісорубів займався поваленням дерев, інший – обтинав та сік на частини гілля, очищав (“лупив”) дерева від кори.

До початку ХХ ст. основним засобом транспортування лісоматеріалів на далекі відстані був сплав ріками, оскільки з глибинних лісових масивів, зокрема Карпат, інших видів зв'язку протягом тривалого часу не було. Вигідне географічне розташування цього етнографічного району, розгалужена річкова система на території сприяла розвитку лісосплаву, який досяг найбільшого масштабу у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Відповідно, заняття сплавом належало до найпоширеніших видів виробничої діяльності місцевого населення.

З інтенсивним розвитком залізниці, будівництвом сухопутних доріг, а з 40-х років ХХ ст. розповсюдженням автомобільного транспорту масштаби лісосплаву починають поступово зменшуватися, а власне заняття – втрачати

своє значення. Найдовше (до 70-х років ХХ ст.) воно побутувало у віддалених районах краю. Одночасно змінювались технологія і способи заготівлі лісу, інструментарій робітників. Зокрема, ручні знаряддя праці лісорубів витіснила бензопила, а доставка деревини зі зрубів гужовим транспортом, чи “ризами”, замінювалося на механічні засоби: канатні установки, трелювальні трактори, автомобілі-лісовози.

При вивченні лісозаготівель та лісорозробок поряд із знаряддями праці важливим питанням є побут лісорубів. На Закарпатті лісоруби жили в темних, вогких, приземкуватих колибах, побудованих на лісосіках і лісоскладних пристанях. Крім колиби, вони повинні мати і стайні для коней, майстерню (“гужварню”), де скручували гужви, виготовляли дерев’яні жолоби (“ризи”) та різні транспортні засоби тощо.

За конструктивним рішенням лісорубські колиби поділялись на три типи: колибки (“заватра”, “дуб’янка”), прямокутні та круглі колиби. “Заватра” була сезонною колибою, тобто звичайним односхилим навісом. Крили її не дракною, а ялиновою корою. Зводили її влітку, починаючи з травня, коли кора легко відокремлювалася від стовбура. Навіс можна переносити з місця на місце. У негоду тут сушили одяг, ховались від дощів та ховали продукти від вологи. Перед входом у колибу розпалювали вогнище, на якому варили їсти та мали змогу погрітися. Біля такої колиби завжди шукали смереку, яка б мала у стовбурі дупло, яке служило у літню пору холодильником. У найбільшу жару в дуплі волого і прохолодно. Джерельна вода, голівка бринзи, шматок сала – усе зберігало свіжість і в самий пекучий день.

Другим типом лісорубських колиб були прямокутні в плані колиби, серед яких можна виділити три різновидності: колиби, перекриті двоххилим дахом, зі стіжковим верхом та криті накотом. Перші два різновиди – це однокамерні чотиристоронні будівлі без вікон, з одним входом. Переважна більшість їх орієнтована на південь, однак зустрічається й інша орієнтація. Ці колиби в плані близькі до квадрата: завширшки 4,0–6,0 м і завдовжки 5,0–6,7 м. Співвідношення поперечної стіни до повздовжньої – 1:1–1,5. Стіни зрубують з колод діаметром 20–26 см або з брусів 24–26 см. Нижні кінці кладуть безпосередньо на землю. В’язання вінців у спосіб “з лишком у простий замок”. Висота зрубу не більше 1 м. Прямокутні колиби із двоххилими дахами мають співвідношення висоти зрубу до висоти даху – 1:2–5. Двоххилі дахи завжди влаштовують на стільцях. Дах крили драницею. Прямокутні колиби зі стіжковим верхом (“круглий дах”) мають співвідношення висоти зрубу стін до висоти даху – 1:1,5. Часто довкола прямокутних колиб робили земляні “загати” завширшки 0,4–1,0 м для утеплення колиб у холодні зими. Загати робили так: у землю вбивали міцні коли, які тримали стіну з горизонтальних тонких колод, вершків. Між стіною та зрубом насипали землю та ринь.

Третій вид колиб, у яких проживали лісоруби, мав вигляд однокамерного житла. Для розбивки колиби спочатку накресливали на землі коло, тоді для шестигранних колиб цим же радіусом розбивають його на шість частин. Зруби колиб викладали з кругляка, що на кінцях кріпилися у прості замки. Дах покривали дранкою або корою ялини, а на його верхівці залишали невеликий отвір для диму. Колиба була приміщенням без стелі, без вікон, з одним входом і відкритим вогнищем у центрі. Могла мати форму як восьмигранну, так і шестигранну – залежало це, скільки людей проживало в ній. Колиба мала стогоподібну форму даху. Двері в колибу прорізали завширшки 0,8–1,0 м, заввишки 1,5-1,8м. Робили їх із дощок, узятих на “шпуги”. Поверталися двері на бігуні в гужвах. У такій колибі найбільш раціонально використовується внутрішній простір – адже для понад десятка лісорубів усі місця навколо вогнища були рівноцінними. Під стінами колиби в кожного лісоруба була своя поличка чи лава, де він складав різні предмети і знаряддя праці. Окремо біля входу, у куті, виділялося місце для старшого. Навколо вогнища, на якому варилося їжа і яке обігрівало у холодну погоду колибу, відпочивали і спали лісоруби. Постілью для них служили ялинові вітки.

Неподалік від колиби завжди будували зрубну чотиристітну стайню (“башт”) на одну-дві пари волів чи коней. Коні і воли були основною тяговою силою на лісорозробках. “Сам недоїм – перетерплю, кінь недоїсть – робити не буде”, – говорили лісоруби. Стайню будували раніше, ніж колибу. Підковували не лише коней, а й волів. Будувалася стайня, як правило, з жердин чи тонких деревних стовбурів, що кріпилися на кутах у замки. Дах був невисокий, односхилий, рідше – двосхилий. Стелі й вікон не було. Усередині споруджували ясла, а також зберігали різний інвентар і зброю. Біля стайні завжди знаходилися сани, напівсани, ярмо для волів, хомут для коней. Була і “цугштангля” – це хрестоподібне пристосування, що оберігало ноги коней від удару колодою. Стовбур при транспортуванні прикріплювався саме до цього пристосування.

Ще одне цікаве спорудження було біля постійних колиб – це “миля”. Вона мала форму конуса з колод, що були обмазані глиною, з отвором вгорі і внизу. Миля – своєрідна піч, у якій одержували деревне вугілля. Розклавши вогонь у нижньому отворі, регулюючи надходження повітря і товщину глиняної обмазки, перепалювали колоди на вугілля. Коли деревина перетворювалася у вугілля, мило розбирали. Вихід вугілля із такої своєрідної печі був малий, але це нікого не цікавило, промисловці хотіли здерти все, що можна.

У Карпатах у зв’язку зі специфічністю ландшафту колоди та дрова часто доставляли з верхніх складів на нижні спеціальними трасами (“ризами”). Це була споруда у формі жолоба, змонтована з сортованого дерева. На

Гуцульщині й Бойківщині довжина такої штучної дороги становила нерідко кілька кілометрів. Після завершення спуску зрубаного лісу “ризи” від верхнього кінця ланку за ланкою розбирали і також спускали вниз. Звідси деревину доставляли на санях чи возах до берегів ріки, на залізничні станції чи безпосередньо до споживача.

Найбільшу небезпеку для плотарів становили водоспади, пороги, опори мостів, греблі млинів, шлюзи водозбірень і каналів та інші перешкоди. Сплавом деревини займалися мешканці переважно прибережних сіл, які добре знали характер ріки, переймали від попередніх поколінь навички, знання і виробничо-технологічний досвід. Правом вести плоти рікою користувалися лише найдосвідченіші робітники (“корманічі”, “атамани”, “ретьмани”). Більшість сплавників були їхніми помічниками. Щоб стати корманічем, треба було добре засвоїти способи збивання плотів і з’єднання їх між собою, вивчити правила сплаву і маршрут водної траси, виявити неабияку майстерність під час транспортування деревини. Крім того, до сплаву допускалися лише ті, хто мав відповідний дозвіл промисловця чи купця.

Сплавний сезон розпочинався у квітні й тривав до жовтня-листопада. Основна маса лісоматеріалів сплавлялася весною і на початку літа. Залежно від повноводності ріки транспортування деревини здійснювалося двома способами: врозсип, тобто окремими колодами, і у плотах. “Таллаж” плотогонів був досить простий. В дорогу вони брали сокиру, свердла, запасні гужви, кілька поперечин, якими з’єднувалися колоди плоту. При транспортуванні деревини на далеку відстань на другому-третьому плотах кожного лісосплавного “каравану” (“паса”) зводили солом’яні будки, вкриті гонтом. У них робітники ночували, зберігали харчі, запасний одяг, інструменти. На останньому плоті кріпили різної довжини гостро затесані палі, які служили своєрідними якорями для зупинки “паса”.

Традиційним елементом верхнього одягу у лісоруба була гуня (“петек”), яку одягали в холод, в дощі, восени, зимою, навесні. Гуня була довга із довгими рукавами, у ній було важко працювати. Зручнішим був короткий петек. По селах побутували різні за формою, кольором і способом виробництва гуні. Гуню обшивали (“обмітували”) навколо шиї та поли білою шерстяною ниткою, щоб не виточувалось. Вся зовнішня сторона гуні покрита довгим ворсом. Цей ворс час від часу розчісували гребенем. Зверху зав’язували гуню до шиї двома вовняними шнурками (“щумками”). Гуня сягала колін або трохи вище, її ткали з овечої вовни на кроснах у три ничільниці. У 80–90-х рр. XIX ст. у селах поширився піджакоподібний плечовий одяг – суконна куртка (“уйош”) поперечного покрою. Сукно на уйош ткали з овечої вовни у чотири ничільниці, потім готове сукно несли в ступи, де його вибивали (вивалювали), щоб було більш густим, і аж тоді шили у кравця (сабова).



Із взуття носили постолы, які виготовляли (“морщили”) із волової, кінської, коров’ячої, інколи із свинячої шкіри. Але зустрічаються і постолы із “гуми”. Перш ніж одягнути постолы, ноги обвивали прямокутним шматком конопляного або сукняного полотна (“онучі”). Онучі обвивали вовняними білими або чорними шнурками (волоками або шкіряними надтоками).

Крім постолів носили і чорні чоботи, в яких ходили переважно заможніші лісоруби. Взимку, коли мороз і всюди “поледиця” або коли лісоруб-бокорах на плоті, щоб не було слизько, прив’язували на постолы кігті. Вони робились з металу ковалем. Складаються з трьох частин: передня і середня частини – як одне ціле, а задня – виготовлена окремо і кріпиться до передньої. Кожна частина має загнуті донизу кігті із загостреними кінцями: передня і задня – має чотири кігті, середня – два. Кожна складова має по одній парі вигнутих догори гаків із загнутими кінцями, утворюючи отвори з протягнутими через них металевими кільцями. У ці кільця просували шкіряні ремені, за допомогою яких кігті кріпилися до постолів на носі. До двох передніх кілець (носок) прикріплений вигнутий догори дугою дріт, під який просували ногу. Довжина кігтів була близько 30 см.

Чоловічі сорочки для роботи шили з домотканого конопляного полотна, викроювали із двох пілок. Рукави були цільнокроєними. На плечах із внутрішнього боку вшивали прямокутні латки для зручності. Сорочки мали стоячий комір. Деякі сорочки навколо коміра та у зап’ясті призбирані, інші – зібрані у складку в місці з’єднання рукава із станом сорочки та навколо коміра. На одних сорочках рукави вільні (широкі), на інших – закінчуються манжетами (“зап’ясниками”). Розріз сорочки чоловіки зав’язували спеціальними шнурками.

Влітку разом з сорочкою одягали домоткані білі штани (“гаті”), які знизу оздоблювали стрясками (“ройтами”). Штани викроювали із двох поперечних шматків полотна. Між ними вставляли латку у формі ромба (“клин”). Обвід штанини досягав 100–130 см. У поясі гаті кріпили плетеним із шести клочаних ниток шнурком (“гачником”), втягнутим в загинку (“розпурку”).

У холодний період літа чи восени поверх гатей одягали клочані, а зимою суконні білі або чорні штани (“холошні”). Кожна штанина пошита з двох пілок. Укріплювали холошні шкіряним, в одну застіжку (пряжку), ременем. Лісоруби також підперізувались широким ременем (“чересом”) на чотири пряжки, оздобленим різнокольоровою аплікацією та мідними бляшками.

Поверх сорочки чоловіки одягали безрукавку “лайбик”, пошитий із чорного фабричного полотна і викроєний із трьох пілок. Лайбик застібували на гудзики (“гомби”). Чоловіки, як і жінки, носили в холодний період року піджакоподібний плечовий одяг – реклик (уйош).



Випроваджувала жінка чоловіка з торбинкою за плечем. Чоловік йшов за нелегкою копійкою. У торбину клала шматок сала, невеликий хліб (“буханчину”), бринзу, сир. Йшли лісоруби на цілий тиждень і не знали, повернуться живі чи ні.

Отже, основне заняття горян – лісові промисли – не лише кормило їх, обігрівало, захищало від лихих нападників. З дерева будували житла, необхідні господарські будівлі, виготовляли засоби транспорту, знаряддя праці, найрізноманітніші предмети побуту – миски, ложки, діжки, столи, лавиці, шафи, мисники – всього не перелічиш, бо все, що потребував селянин до праці, відпочинку та в домашньому господарстві, виготовлялося з дерева. Протягом століть нагромаджувався досвід у прийомах обробки дерева та виготовлення з нього дерев’яних виробів, спорудження з дерева як простих, так і конструктивно складних, архітектурно досконалих споруд, вдало пристосованих до географічних та кліматичних умов, до характеру виробничої діяльності та соціальних умов життя населення різних районів.

### *Література*

1. Фонди Закарпатського музею народної архітектури та побуту (далі – ФЗМНАП Е:) Е:151/145.
2. ФЗМНАП Е: 966/308.
3. ФЗМНАП Е: 979/321.
4. ФЗМНАП Е: 1578/459.
5. ФЗМНАП Е: 3957/1682.
6. ФЗМНАП Е: 4982/2369.
7. ФЗМНАП Е: 5710/2595.
8. ФЗМНАП Е: 6070/2779.
9. ФЗМНАП Е: 6106/2060.
10. ФЗМНАП Е: 6372/2244.
11. ФЗМНАП Е: 6372/2244.
12. ФЗМНАП Е: 6373/2245.
13. ФЗМНАП Е: 8373/5063.
14. ФЗМНАП Е: 14390/222.
15. ФЗМНАП Е: 7946/3930.
16. ФЗМНАП Е: 9095/6560.
17. ФЗМНАП Е: 9156/6593.
18. ФЗМНАП Е: 9415/6799.
19. ФЗМНАП Е: 9838/7104.
20. ФЗМНАП Е: 10347/7340.
21. ФЗМНАП Е: 11060/7804.
22. ФЗМНАП Е: 11085/7829.
23. ФЗМНАП Е: 11377/8021.

24. ФЗМНАП Е: 11463/8077.
25. ФЗМНАП Е: 11466/8080.
26. ФЗМНАП Е: 12998/74.
27. ФЗМНАП Е: 13007/78.
28. ФЗМНАП Е: 13054/90.
29. ФЗМНАП Е: 13679/177.
30. ФЗМНАП Е: 13696/191.
31. ФЗМНАП Е: 13780/837.
32. ФЗМНАП Е: 14016/887.
33. ФЗМНАП Е: 14020/891.
34. ФЗМНАП Е: 14700/443.
35. ФЗМНАП Е: 14701/444.
36. Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1983. – 303 с.
37. Грабовецький В.В. Гуцульщина XIII–XIX століть / В.В. Грабовецький. – К., 1982. – 470 с.
38. Коцан В.В. Традиційний народний одяг українців пониззя р. Теремби кінця XIX – першої половини XX ст. / В.В. Коцан // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія Історія. – 2007. – С. 118-127.
39. Макушенко П.И. Народная деревянная архитектура Закарпаття (XVIII – начало XX века) / П.И. Макушенко. – М. : Стройиздат, 1976. – 97 с., ил.
40. Мандибур М.Д. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини XIX – 30-х років XX ст. / М.Д. Мандибур. – К., 1978.
41. Методичні матеріали “По музею лісу і сплаву на Чорній Ріці” / Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту.
42. Народна архітектура Українських Карпат XV–XX ст. – К., 1987. – 270 с.
43. Тиводар М.П. Господарство і матеріальна культура населення гірських районів Закарпаття. – М.П. Тиводар // Дослідження стародавньої історії Закарпаття. – Ужгород, 1972.
44. Тиводар М.П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини XIX – першої половини XX ст.) / М.П. Тиводар // Карпатика. – Вип. 6 : Етнічні та історичні традиції населення Українських Карпат кінця XVIII – XX ст. – Ужгород, 1999.
45. Тиводар М.П. Традиційне скотарство Українських Карпат другої половини XIX – першої половини XX ст.: Історико-етнологічне дослідження / М.П. Тиводар. – Ужгород, 1997.
46. Федака П.М. Народне житло українців Закарпаття XVIII–XX століть / П.М. Федака. – Ужгород, 2005.
47. Федака П.М. Типи і варіанти народного житла Закарпаття (XIX – поч. XX ст.) / П.М. Федака // Народна творчість та етнографія. – 1981. – № 2.

---

**INSTRUMENTE DE LUCRU ȘI UZ CASNIC A TĂIETORILOR DE  
PĂDURE DIN TRANSCARPATIA sf. sec. XIX-LEA – începutul sec. XX**

*Simkovichi V.I. (Ujgorod)*

**Rezumat**

Pe baza datelor de teren, disponibile din literatură și colecția fondurilor muzeului de arhitectură și civilizație din Transcarpatia sunt abordate chestiunile legate de sculele și obiectele de uz casnic a pădurarilor din Transcarpatia, metodele livrării lemnului din vârful munților spre consumator.

**Cuvinte cheie:** industrie forestieră, tăietor de pădure, unelte, uz casnic, topor, fierăstrău, sfredel, colibă, grajd, îmbrăcămintea tăietorilor de pădure.

**LABOUR TOOLS AND LIFE OF TRANSCARPATHIAN  
LUMBERJACKS IN LATE XIX – EARLY XX CENTURIES**

*Symkovych V.I. (Uzhhorod)*

**Summary**

On the basis of the received field data, available literature and the collections of Transcarpathian museum of folk architecture and life the author dwells on the labour tools of woodcutters and their daily life in Transcarpathia. Means of wood transportations from the mountains to the consumers are depicted.

**Key words:** woodcutting, lumberjacks, labour tools, household life, ax, saw, drill, inn, stables, clothing logging.

САКАЛОШ О.М.  
(Берегово)

## ТРАДИЦІЇ ТКАЦТВА НА БЕРЕГІВЩИНІ

### УДК 746.1 (477.87)

У повідомленні йдеться про традиційний вид декоративно-прикладного мистецтва Берегівського району Закарпатської області – великоберезьке перебірно-човникове та мереживне ткацтво. Автором коротко описується технологія ткацтва та основні орнаментальні мотиви тканих виробів, подається матеріал про найвідоміших майстринь народної творчості, які працюють у даному жанрі мистецтва.

**Ключові слова:** ткацтво, сировина, майстриня, технологія виготовлення, орнаментальні мотиви.

Ткацтво на теренах Закарпаття, а Берегівщини зокрема, як майже всюди, окрім сільського господарства, було одним із головних промислів селянської родини. У кожному господарстві, де були жінки, а ткацтвом на селі традиційно займалось жіноцтво, був виготовлений із дерева ткацький верстат. На ньому виготовляли різні вироби, які широко використовували у народному побуті – традиційний одяг, господарський (побутовий, інтер'єрний) та обрядовий текстиль. Від одягу до покровця (доріжки для підлоги), від рушника до міхів та лантухів для збіжжя або іншого продукту землеробства – усе це виготовлялося вдома умілими жіночими руками.

Сировиною для ткацтва до кінця XIX ст. на Берегівщині служили конопля та льон, іноді – вовняна пряжа. Селянське господарство, як правило, для своїх потреб виробляло необхідну сировину, яку потім переробляло доволі трудомістким способом у прядиво різного ґатунку жіноча половина сім'ї. Із більш тонкої пряжі жінки ткали предмети одягу, рушники, серветки та інший побутовий текстиль, а грубше прядиво йшло на виготовлення верхнього одягу, покривал, верет, лантухів та інших предметів господарського призначення. До цієї роботи, зокрема прядіння, долучалися дівчата з молодшого віку. Наприкінці XIX – на початку XX століття в ткацтві на Берегівщині стали широко застосовувати і бавовняну фабричну пряжу.

На території Берегівського району компактно проживає угорське населення (близько 70%). Так історично склалося, що у районі є населені пункти, де угорці складають переважну більшість. Отже, культура взагалі і народні ремесла зокрема, мають глибоке угорське коріння, що не є дивним. Завдяки зваженій політиці щодо народних меншин в Україні угорські народні звичаї, традиції, ремесла збережені та мають тенденцію до розвитку.

На Закарпатті та далеко за його межами широко відоме великоберезьке перебірно-човникове та мереживне ткацтво, яке дістало свою назву від села Великі Береги, де і були закладені деякі із основних прийомів цього самобутнього різновиду ткацтва. Традиційне великоберезьке перебірно-човникове та мереживне ткацтво вирізняється з-поміж різновидів ткацтва Закарпаття витонченістю, деякою стриманістю та елегантністю. Відмінною його рисою є незвичайне поєднання орнаменту та витканого мережива, прийоми ткання якого були привезені із м. Відень (Австрія) десь у 80-х роках XIX століття. При цьому деякі готові вироби прикрашали та прикрашають вишуканим макраме, мережкою. Великоберезьке ткацтво також вирізняється своєрідним орнаментом з традиційним поєднанням кольорів. Ткацтво гармонійно доповнюється мереживним орнаментом.

Спочатку основним поєднанням кольорів був синій із чорним на білій або сірій основі, також білим по білому або сірому. З початку XX ст. додався червоний із чорним кольори на білій основі та білий по білому. З середини XX ст. у великоберезькому ткацтві також зрідка застосовується багатокольірне поєднання, так званий орнамент “ракоці”. Це переважно геометричний орнамент з елементами “зірочка”. У ньому на білому фоні допускається для орнаменту використовувати багато кольорів: червоний, чорний, синій, жовтий та зелений. Зрідка сучасні ткалі по жовтому фону тчуть коричневим із зеленим, по рожевому – червоним або білим, та по білому – чорним.

Традиційним орнаментом прикрашали та прикрашають: народний одяг (жіночі та чоловічі сорочки, блузки, спідниці, фартухи), предмети господарського та інтер’єрного призначення – рушники, подушки, серветки, скатерті, покривала, традиційні у угорців настінні гобелени із побажаннями тощо. Для великоберезького ткацтва є характерними переважно стилізовані геометрично-рослинні, тваринні (зооморфні) орнаменти. Серед рослинних виділяємо: “твоздика”, “тюльпан”, “маківки”, “дубове листя”, “жолуді”, “айстра”, “лілія”, “коввалія”, “розмарин”, різного виду “ружі”, “фуксія”, “суниця”, “гранатове яблуко”, “шовковиця”, “виноград”; зооморфних: “вовчі сліди”, “півень”, “голуб”, “жайворонок”, “рак”, “пелікан” (використовується переважно для текстилю церковного призначення, рушників, панно, гобеленів), “дерево життя”; антропоморфних: “кукли”.

Великоберезьке ткацтво збереглося та поширене на Березівщині у м. Берегово (тут працює майстер народної творчості України Маріанна Профус), у селах – Великі Береги, Кідьош, Боржава, Беругуйфалу, Дийда, Запсонь, Рафайново, в яких великоберезьким ткацтвом займається 16 майстринь, 6 із них мають звання майстра народної творчості України та 1 – заслуженого майстра народної творчості України (Дерцені Віола із с. Кідьош).

Безцінний вклад у збереження та розвиток традиційного великобержезького перебірно-човникового та мереживного ткацтва зробила Антоник Катерина Дюлівна, яка у 60-х роках ХХ століття на базі колгоспу ім. Леніна у селі Великі Береги організувала ткацький цех. Тут відточували свою майстерність найкращі ткалі Берегівщини. Хоча ткацтво у цеху мало характер виробництва – вироби створювалися як сувенірна продукція, та при цьому була повністю збережена старовинна технологія, використовувалася ручна праця. Саме завдяки цьому майстрині вдалося зберегти та розвинути традиційні прийоми ткацтва, притаманні лише цій місцевості. Хоча на ткацьке виробництво приходили працювати дівчата, які були уже навчені своїми мамами та бабусями основним прийомам ткацтва, та всі вони вважали себе ученицями Антоник Катерини Дюлівни – так багато знань вона їм дала. Слава про продукцію сувенірного цеха Антоник К.Д. прокотилася по всьому Радянському Союзу, вироби стали відомими за його межами. Тут замовляли продукцію великі готелі та відомі ресторани, найкращі вироби поповнювали фонди музеїв. Цех став кузнею заслужених майстрів народної творчості України.

Відома на Закарпатті і за його межами майстриня ткацтва Дерцені Віола Степанівна (заслужений майстер народної творчості України) була одною із найвправніших на ткацькому виробництві під керівництвом К. Антоник. Вона постійна учасниця обласних, республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставок м. Кошіце (Словаччина), м. Сату Маре (Румунія), м. Ніредьгаза, м. Нірбатор (Угорщина)), персональних виставок в м. Ужгород, виставки до її 80- річного ювілею у м. Берегово. Загалом майстриня нагороджена понад 20 грамотами та дипломами. Вона також передала свій досвід та майстерність доньці Ковач-Дерцені Іболі.

Ще одна неперевершена майстриня ткацтва – майстер народної творчості України Профус Маріянна за рівнем майстерності не поступається кращим представникам великобержезької школи ручного перебірного ткацтва. Маріянна Профус не тільки чудова майстриня, вона ще і дуже хороший педагог. Школа у Великих Берегах уже давно відома своєю навчальною майстернею традиційного ткацтва та народної вишивки, хрещеною мамою та незмінним керівником якої була пані Маріянна. Завдяки її зусиллям уже багато випусків школярів дістали ґрунтовні знання про основи угорського народного ткацтва і вишивки. Опікувалася вона також і шкільним Музеєм ткацтва. Музей уже став відомим та часто відвідуваним не лише школярами, але і численними туристичними групами українців та зарубіжних гостей. До речі, Музей ткацтва у с. В. Береги налічує близько 600 експонатів, що стосуються історії розвитку ткацького ремесла. Профус Маріянна зробила все можливе та неможливе для збереження і розвитку великобержезького перебірно-човникового та мережив-

ного ткацтва, народної вишивки. Великих зусиль доклала для того, щоб віднайти забуті орнаменти, прийоми ткацтва, знайти нові їх застосування. Однак колір, орнамент традиційні – інакше неможливо.

Безперечно високого рівня у царині ткацтва досягли і майстри народної творчості України – Баратей Ірина Ернестівна, Бако Ольга Олександрівна, Мештер Ірина Олександрівна, Огар Катерина Зігмундівна (с. Кідьош), Фізеші Іда Тихомирівна (с. Великі Береги).

Та попри те що, здається, на Березівщині створений могутній фундамент для збереження та розвитку мистецтва великобerezького ткацтва, відчувається, що молоде покоління не дуже радо стає на стежу творчості у цьому виді декоративно-прикладного мистецтва. Тут даються взнаки негаразди в економіці країни. Будемо відверті, сировина дуже відчутно подорожчала, робота вимагає досить ґрунтовних знань технології та ще це нелегка, важка фізично праця. Заняття ткацтвом не дозволяє достойно забезпечувати сім'ю, тому охочих займатися цим ремеслом дуже невелика кількість. Ткацтвом (великобerezьким) як основним заняттям займається Орос Гізелла Шамуїловна (с. Березуїфалу), яка постійно бере участь у майже всіх культурно-масових заходах, що проходять на теренах Закарпаття.

Окремим рядком можна сказати, що на Березівщині сьогодні процвітає ткацтво покровців (доріжок на підлогу) із нарізаних стрічок текстилю, що був у користуванні. Також збільшився інтерес до ткацтва бісером.

## TRADIȚIILE ȚESUTULUI ÎN RAIONUL BEREGOVO

*Sacaloș O.M. (Beregovo)*

### Rezumat

În articol este vorba de o formă tradițională de artă decorativă în raionul Beregovo din regiunea Transcarpatia – țesutul din localitatea Velyky Beregy. Autorul descrie pe scurt tehnologia de țesut și motivele ornamentale a produselor de țesut, enumeră cei mai renumiți maștri ai artei populare, care lucrează în acest gen de artă.

**Cuvinte cheie:** țesut, materii prime, maestru, tehnici de fabricație, motive ornamentale.

## WEAVING TRADITIONS IN BEREGOVO DISTRICT

*Sakalosh O.M. (Beregovo)*

### Summary

The article deals with very a intricate traditional style of weaving and lacing preserved in the village of Velykyy Bereg, Beregovo district , Transcarpathia. The author briefly describes the basic technologies of weaving and ornamental motifs, woven products, and raw material. Information is given about the most famous folk weavers in the region.

**Keywords:** weaving, raw material, weaver professional, manufacturing techniques, ornamental motifs.

1

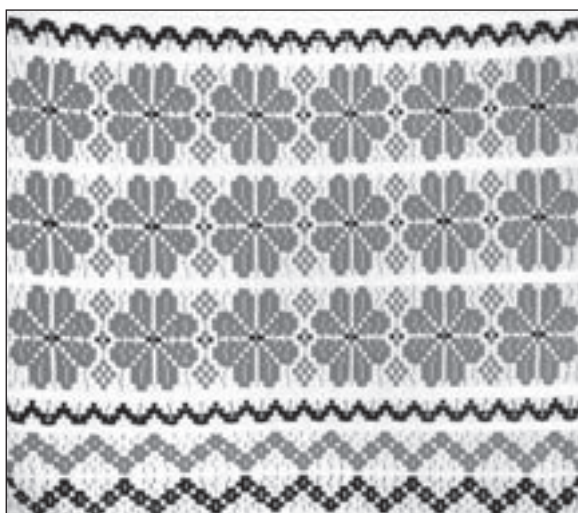


1. Музей ткацтва, с. Великі Береги Березівського району.
2. Фрагмент виставки ручного перебірного ткацтва.
3. Орнаментальні мотиви на рушнику. Ручне перебірне ткацтво. 50-ті рр. XX ст.





2



3

**КУЧУРЯН О.Г.**  
(Чернівці)

## **ПЕРШІ КРОКИ В ОРГАНІЗАЦІЇ ЕФЕКТИВНОГО МУЗЕЙНОГО МАРКЕТИНГУ В ЧЕРНІВЕЦЬКОМУ ОБЛАСНОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ**

**УДК 069.02 : 39 (477.85)**

У статті йдеться про перші кроки в організації ефективного музейного маркетингу в Чернівецькому обласному музеї народної архітектури та побуту. Автор подає історію та загальні відомості про Чернівецький скансен, наводить організаційну структуру музею, описує маркетингову діяльність, аналіз та основні шляхи удосконалення діяльності музею.

**Ключові слова:** музей, структура музею, маркетингова діяльність.

Музей – це установа, що займається різноманітними видами діяльності у різних сферах: від пам’ятко-консерваційної і колекційної до суто комерційної. До основних напрямів роботи будь-якого музею як спеціалізованої установи індустрії культурного дозвілля й туризму належать: комплектування музейних фондів, облік, інвентаризація та каталогізація музейних колекцій, консервація і зберігання музейних фондів; формування та презентація тематичних експозицій; екскурсійне обслуговування відвідувачів; інші види комерційної діяльності, дозволені нормами чинного законодавства.

Сучасний стан суспільно-політичного, соціально-економічного, культурного розвитку країни потребує нового змістовного наповнення діяльності традиційних музеїв. У контексті трансформаційних соціокультурних процесів, що відбуваються у вітчизняній культурі, формується новий тип музею, основні функції якого – акумулювання, збереження, популяризація національної та світової історико-культурної спадщини – мають бути адекватними вимогам часу. Незважаючи на ґрунтовні наукові дослідження музейної проблематики (розширення соціальних функцій – О. Ванслова, М. Гнедовський, В. Дукельський, А. Дьячкова, І. Іксанова, Н. Макарова, Д. Равикович, А. Фролов, концепції музейного предмета – В. Арзамасцев, В. Кондратьєв, А. Разгон, музейний менеджмент і маркетинг – Б. Лорд, Т. Юрєва), доводиться констатувати, що сутність, характерні особливості музею як соціокультурного інституту, його роль і місце в контексті національних та глобалізаційних процесів досліджені недостатньо.

Аналіз наукових джерел дозволив виявити проблемну ситуацію, що полягає в необхідності підняти роль і значення музею в задоволенні культурно-

інформаційних потреб населення з одного боку, а з іншого – проаналізувати історичні закономірності становлення й розвитку музеїв як соціокультурних інститутів та процеси їх сучасних трансформацій. Цим і зумовлена актуальність теми даної роботи.

Мета дослідження полягає у виявленні основних факторів трансформації музеїв в контексті соціокультурних процесів, розробці стратегічного плану наукового та комерційного розвитку музейної діяльності об'єкта дослідження.

Об'єктом дослідження є Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту.

Предмет дослідження – процес трансформації музею, комерційна стратегія розвитку.

Завдання дослідження:

- проаналізувати історіографію та джерельну базу з досліджуваної проблематики;
- визначити фактори, що зумовлюють трансформацію музею як соціокультурного інституту;
- з'ясувати роль і місце музеїв у контексті глобалізаційних процесів;
- здійснити порівняльний аналіз зарубіжного і вітчизняного досвіду діяльності музейних установ;
- розкрити можливості використання новітніх інформаційних технологій в діяльності музею;
- провести дослідження щодо покращення діяльності музею;
- розробити стратегію розвитку для музею.

Досягнення наукових цілей зумовило використання спеціальних історичних методів для опрацювання джерельної бази дослідження, накопичення первинних даних, вивчення досвіду діяльності музеїв зарубіжжя, трансформації форм і методів їх роботи та загальнонаукових методів – системного, функціонального та структурного – для визначення організаційних форм функціонування музейних установ, напрямів і змісту їх діяльності; методів аналізу та синтезу для вивчення філософської, історичної, соціологічної, культурологічної літератури з питань розвитку музею.

### **Загальна інформація про роботу Чернівецького обласного музею народної архітектури та побуту**

Архітектурно-природний комплекс музею розташований на північно-східній околиці м. Чернівці. Ідея створення подібної установи висувалася ще в 1906 р. на зборах наукового товариства в м. Зальцбург (Австрія), де було повідомлено про плани його спорудження. Остаточне рішення про його створення прийнято постановою Ради Міністрів УРСР від 19 липня 1977 р.

Форпроект (попередній проект) був розроблений Чернівецьким філіалом інституту “Діпроцивільпромбуд” (архітектор Плегуца Г.М.). Детальним проектуванням займалися архітектори музею. В обстеженні та відборі архітектурних об’єктів брали участь працівники Науково-дослідного інституту теорії, історії та перспективних проблем архітектури в м. Київ (Хохол Ю.Ф., Гудченко З.С.). Науково-методичну допомогу у створенні музею надавав історичний факультет Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича. Основна ж робота, пов’язана з розробкою наукової концепції музею, відбором архітектурних споруд, збором етнографічних предметів, спорудженням музею, належить співробітникам музею, зокрема: Братку Г.К., Вакалюку Г.І., Гаврилюк О.М., Драгану В.В., Іващенко Т.І., Кожолянко Я.І., Кочержуку Р.І., Мотрюку В.В., Павельчуку К.А., Павлюк А.Д., Павлюку В.М., Погорілій К.І., Романюку С.І., Хмельницькому Л.М., Чорнею Г.В. та іншим.

Будівництво музею розпочато в 1981 р. і розподілялося на дві черги. До першої черги віднесено експозиційні зони “Хотинщина” і “Західне Подністров’я”. Перевезення та встановлення в музеї пам’яток виконано за допомогою колгоспних будівельних бригад області із залученням реставраторів музею.

5 липня 1986 р. музей відкрито для відвідувачів. На 2010 р. діюча експозиція складається з двох архітектурно-етнографічних зон: “Хотинщина” та “Західне Подністров’я”. Планується спорудження ще двох – “Гуцульщина”, “Прикарпаття” та археологічного сектора давньої Буковини, в яких знайдуть відображення історико-етнографічні та природні особливості краю.

У музеї представлено понад 35 архітектурних експонатів – характерних зразків народного зодчества другої половини XVIII – першої половини XX ст. Серед них – житлові та господарські споруди (хати, комори, кошниці, карники, курники, стайня, стодола тощо), виробничі та громадські споруди (вітряки, кузня, корчма, сільська управа, церква, дзвіниця). Архітектурні пам’ятки доповнені традиційними інтер’єрами. У 2004 році в музеї було відтворено напівземлянку VIII ст. (ранньослов’янське житло) – перший археологічний об’єкт.

Фондові зібрання музею нараховують близько 8 тис. одиниць зберігання: землеробська техніка, знаряддя праці, побутові речі, народний одяг, тканини, вироби з дерева, металу і глини, музичні інструменти, предмети культу, книги та ін. З них понад 1,5 тис. представлено в інтер’єрах будівель.

Музей підтримує розвиток народних промислів та ремесел на Буковині, активно сприяє відродженню, збереженню та пропаганді традиційних звичаїв та обрядів. Тут проходять різноманітні виставки, ярмарки, фольклорно-етнографічні свята: “Коляда в музеї”, “Буковинська маланка”, “Від Різдва до

Йордана”, “Туцувльські розваги”, “La vatra jocului” (“Танці на толоці”), “Свято Івана Купала”, “Обнова-фест”, “Буковинське весілля” та інші [6].

Щороку музей відвідує понад 15 тис. чернівчан та гостей буковинського краю.

Колектив музею налічує 40 штатних одиниць, зокрема: адміністративно-управлінський персонал – 7 працівників; відділ етнографії та архітектури – 7 працівників (4 наукові співробітники та 3 музейні доглядачі); відділ фондів – 2 співробітники; відділ реставрації – 4 працівники; відділ науково-освітньої роботи – 3 наукові співробітники; господарська група – 17 працівників.

### **Організація маркетингової діяльності в Чернівецькому обласному музеї народної архітектури та побуту**

Маркетинг – вид людської діяльності, спрямований на задоволення потреб через обмін. Маркетинг установ культури – це формування попиту і задоволення потреб у сфері дозвілля. Музейний маркетинг – це система знань про теорію і практику створення, просування до потенційних споживачів та збуту музейного продукту, а також налагодження комплексу комунікативного діалогу між музеєм та суспільством і його окремими інституціями [3].

Філософією сучасного менеджменту повинен стати маркетинг у всіх сферах взаємодії музейної установи із зовнішнім ринковим середовищем. Музейний маркетинг має дати чіткі відповіді на два засадничі запитання: “Із яких складових формується наш музейний продукт і що нам необхідно зробити, щоб він мав конкурентоспроможні споживчі якості і користувався масовим попитом?” та “Із яких категорій і сегментів формується потік наших відвідувачів, чого вони від нас очікують і що нам робити, щоб привабити в наш музей якомога більше відвідувачів та щоб про нашу установу і її унікальні для світової культури зібрання дізналося якомога більше людей?”.

Маркетинг-менеджмент – це нове поняття, що означає цілеспрямоване управління ринками (тобто цільовими групами споживачів) й охоплює чотири стратегічні напрями:

- збереження наявних ринків для існуючих пропозицій;
- формування нового ринку для існуючої пропозиції;
- запровадження нової пропозиції на наявні ринки;
- створення нових ринків для нової пропозиції.

Названі стратегічні напрями музейного маркетингу розшифруємо на простих прикладах:

- Чернівецький музей народної архітектури та побуту постійно працює з традиційними споживацькими групами, які виявляють стабільний інтерес до виставленої в ньому експозиції;

- колектив музею постійно шукає нові споживацькі групи, яким потенційно було б цікаво ознайомитися з його тематичними експозиціями;

- музей повинен постійно перебувати у творчому пошуку й раз у раз пропонувати місцевій громаді та рекреаційно-туристичним потокам з інших регіонів технічно, художньо чи інформаційно оновлену експозицію, нові виставки, приурочені до визначних суспільних подій минулого, та презентації як генерування пульсу сучасного культурного життя;

- музеєві варто стратегічно розширювати спектр товарів та послуг, якими можна зацікавити нових споживачів та розвивати нові канали їх просування й збуту [5].

Музейний маркетинг, як управлінська діяльність, включає аналіз, планування, реалізацію і контроль за виконанням програм, спрямованих на створення, підтримку і розширення вигідних відносин з цільовими групами споживачів для досягнення цілей цього музею.

Колектив музею на сьогодні чітко усвідомлює, що таке “музейний продукт”, із яких виробничих і сервісних складових він формується у комплекс інтелектуальної та культурної спадщини, емоцій та гостьового сервісу, за який відвідувач платить гроші.

Музейний продукт – це комплекс основних та додаткових музейних послуг і товарів, які пропонуються відвідувачам музею.

До основних музейних послуг Чернівецького музею народної архітектури та побуту належить експонування, наукова інтерпретація та пізнавально-культурна популяризація пам’яток через формування комунікативних систем:

- експозиція – екскурсвод – екскурсія – відвідувач;
- відзначення події – приурочена до неї виставка – відвідувач;
- віртуальна експозиція – віртуальний відвідувач;
- інтелектуальна власність музею – читач/власник інтернет-запиту;
- популяризаційні відтворення музейної спадщини – турист-споживач

музейних сувенірів на пам’ять про відвідини музею.

Додаткові музейні послуги – це будь-які інші послуги, котрі надаються працівниками для задоволення попиту відвідувачів та потребують додаткових зусиль музею: доступ до фондів зібрань, наукове консультування, проведення календарно-обрядових фестивалів, свят, організація корпоративних зустрічей, пам’ятних родинних подій, студентських посвят, спортивно-розважальних заходів та ін.

Цей далеко не повний перелік складових музейного продукту демонструє, що музей є суб’єктом декількох споживчих ринків. Ринок, де покупцем виступає музейний відвідувач, є лише одним з них. Значна частина музейних послуг і товарів затребувана й може бути оплачена іншими категоріями

покупців: науковими організаціями, навчальними закладами, органами місцевого самоврядування, комерційними компаніями, засобами масової інформації тощо [5].

Ускладнення системи комунікацій сучасної культури, в якій музеї посідають особливе місце, актуалізує розробку нових завдань з виявлення проблем і перспектив подальшого її розвитку та окремих її складових. Тому дослідження у сфері музейної комунікації можуть значно розширити коло наукових напрямів з окресленої проблематики.

Сьогодні будь-яка організація має доступ до складної системи маркетингових комунікацій. Організація спілкується зі своїми посередниками, а також зі споживачами продукції та різноманітними контактними аудиторіями. Посередники, в свою чергу, також обмінюються інформацією зі споживачами та контактними аудиторіями. Споживачі обмінюються інформацією та враженнями один з одним та з іншими представниками контактної аудиторії. Загалом кожен елемент цієї системи є джерелом інформації для кінцевих споживачів. Тому загальна програма маркетингових зусиль музею спрямована на організацію комплексу заходів просування музейного продукту і складає специфічне поєднання засобів реклами [4].

У сучасному музеезнавстві досить міцно закріпилася думка про те, що музейна комунікація виступає як особливий вид культурної комунікації, яка зумовлює специфіку функціонування музею. На думку науковця О.Є. Кузьміної, цей підхід до музею – домінуючий. Сучасний музей – це особлива комунікативна система, яка характеризується наявністю різних рівнів комунікації. Вивчення проблем комунікації відкриває нові можливості у розвитку музею [1].

Вчені виділяють три основні форми комунікації, які існують в музеї:

- музейного предмета і дослідника, який розкриває різні сторони інформаційного потенціалу, закладеного у предмет;
- музейного предмета і експозиціонерів, які складають наукову концепцію експозиції;
- музейного предмета і музейного педагога, екскурсовода і психолога, які прагнуть донести до різних категорій відвідувачів не тільки інформацію, а й впливати через емоції на підсвідомість реципієнтів і сприяти їх заглибленню в історичне середовище.

Однак у цій багаторівневій системі існує ще одна форма комунікації – між музейним предметом і відвідувачем, – яка визначає формування особистості, її цінностей, всього комплексу світогляду. Наявність даної форми комунікації дає можливість сучасному музею реалізовувати свою виховну функцію, здійснюючи естетичне, морально-етичне, патріотичне, екологічне та інші види виховання.



Очевидним є той факт, що музейний предмет виступає першорядною складовою музейної комунікації, оскільки він присутній на всіх її рівнях. Музейний предмет – це виділений з середовища природи або суспільства об'єкт (предмет), який несе наукову, художньо-естетичну, історичну або меморіальну цінність. Тому він претендує на використання його в музеї для експонування. Предмет стає музейним завдяки своїм властивостям, серед яких:

- інформативність – здатність виступати джерелом інформації;
- атрактивність – здатність завдяки зовнішнім ознакам привертати увагу;
- експресивність – здатність викликати у людини асоціації, емоції, переживання та інші психологічні реакції.

Питання про суспільне призначення музеїв має давню історію. Доведено, що роль цього соціокультурного інституту в суспільстві можна визначити за соціальними функціями, які він виконує. Музезнавець Д. А. Равікович, піддаючи критичному аналізу всі існуючі підходи до визначення системи музейних функцій, визнаючи, що сутністю музейної комунікації є передача інформації, зауважив, що комунікативну функцію в якості самостійної все ж таки не варто виокремлювати. Визнання її в якості специфічної музейної функції призведе до поглинання нею фундаментальних функцій – функцій документування, функцій освіти і виховання, – оскільки сама діяльність музею спрямована на передачу інформації [2].

Маркетинг існує там, де є комерційна діяльність організації та наявність інших операторів ринку, які утворюють конкуренцію. Тому необхідно чітко визначити, що є об'єктом маркетингової діяльності музеїв, тобто що у даному випадку є “продуктом”, за який відвідувач платить гроші.

Музейний маркетинг – явище на сьогодні не нове, але існують різні оцінки у питанні маркетингових стратегій для музеїв. Сучасні реалії такі, що музей поступово стає суб'єктом ринкових відносин, тому власна маркетингова стратегія йому, безперечно, необхідна. У зв'язку з цим, при створенні і позиціонуванні музейного продукту доцільно опановувати маркетинговий підхід. Маркетингова стратегія розвитку музею передбачає сплановані дії на основі діалогу з аудиторією для постійного удосконалення музейних послуг і музейних продуктів. У даному контексті важливу роль відіграє процес побудови двосторонньої музейної комунікації, тобто коли і музей (транслятор цінності та інформації), і відвідувачі є активними її суб'єктами.

Музейний продукт повинен відрізнятися своєю унікальністю та індивідуальністю, формуватися стандартними та атракційними експозиціями. До останніх можна віднести, скажімо, такі: експозиція рухома, анімована, інтерактивна.



Просування, поширення інформації про музеї може відбуватися шляхом організації та проведення таких заходів:

- пряма та опосередкована реклама – через розміщення рекламних блоків у засобах масової інформації, друкованих тематичних та туристичних виданнях;
- особистий продаж;
- зв'язки з громадськістю (анонси, публікації та інформація про наявність певного продукту – нова виставка, нова експозиція, проведення акції тощо);
- прес-конференції при відкритті нових експозицій;
- тематичні конференції з проблематики культурно-історичної спадщини регіонів;
- дні культури та історії (регіону, міста, села).

Звичайно, процеси розвитку музеїв, залучення додаткових коштів, так само як і ініціатива працівників музеїв, гальмуються недосконалим законодавством та недостатнім фінансуванням. Але, попри негаразди, менеджмент та маркетинг роблять впевнені кроки у музейній справі. Теоретичний та практичний досвід накопичується не швидко, такі поняття як “концепція музейного маркетингу”, “поведінка споживача”, “фактори задоволення чи незадоволення клієнта” є досі новими у музейному словнику. Однак для кожного музею основне – вирішити, чи хоче він працювати по-новому, жити в ритмі з сучасними тенденціями світового суспільства.

Один із компонентів, що створює маркетингову стратегію — це ціноутворення на продукт.

Теоретично ціна на будь-які послуги формується із врахуванням собівартості послуги та певного проценту прибутку. Формування вартості вхідного квитка в музеях залежить від багатьох чинників, пов'язаних із особливостями бюджетного фінансування та певних норм щодо визначення ціни. З іншого боку, пам'ятаємо, що доходи від реалізації вхідних квитків накопичуються у спецкоштах музею, які відповідно музей вже самостійно може використовувати для покриття незапланованих бюджетним кошторисом видатків.

Вся діяльність музеїв безпосередньо пов'язана з ефективним механізмом цих маркетингових зусиль. Стратегія розвитку музеїв в ринкових умовах реалізується за рахунок запровадження маркетингових технологій, які забезпечують відкритість музеїв не лише для споживачів, але і для державних структур, громадськості, бізнесу. Реалізація маркетингових завдань музеїв дозволить зберегти і збільшити попит на музейні продукти за рахунок популяризації музеїв серед населення, широкого громадського загалу.

Тому маркетингова політика повинна бути зосереджена на рекламі та інформації про продукт як музейну послугу, про її ціну та можливий доступ до неї.

Враховуючи специфіку діяльності музеїв та беручи до уваги нові умови економічного розвитку в Україні, варто підкреслити необхідність активізації діяльності музеїв в інформуванні про себе, рекламуванні своїх експозицій, створенні унікальних композицій, і ця робота має проводитися не одноразово, а постійно.

Завдання подолати інформаційну самоізоляцію від суспільства й інертність адміністративної системи управління вимагає від менеджерів музеїв освоювати методологію маркетинг-менеджменту та інформаційного менеджменту. У цьому аспекті на фоні суспільно-ринкових процесів корпоратизації й “злиття”, що мають місце у комерційному секторі, музеї не повинні залишатися поза об’єктивною світовою тенденцією глобалізації й комерціалізації некомерційного сервісу та формування індустрії дозвілля й туризму на класичних корпоративних засадах.

### *Література*

1. Бондар М.М. Нариси музейної справи / М.М. Бондар, Г.Г. Мезенцева, Л.М. Славін. – К.: Наукова думка, 1959.
2. Основи музеєзнавства, маркетингу та рекламно-інформаційної діяльності музеїв : Навч. посіб. / П. Горішевський, М. Ковалів, В. Мельник, С. Оришко. – Івано-Франківськ: Плай, 2005.
3. Котлер Ф. Основи маркетинга / Ф. Котлер. – М., 2007.
4. Музеи. Маркетинг. Менеджмент / Под ред. С. Кози, В. Дукельського. – М., 2001.
5. Рутинський М.Й. Музеєзнавство: Навч. посіб. / М.Й. Рутинський, О.В. Стецюк. – К.: Знання, 2008. – 42 с.
6. Чернівецький музей народної архітектури та побуту. Путівник. – Чернівці : Золоті литаври, 2007. – 96 с.

---

**PRIMII PAȘI ÎN ORGANIZAREA MARKETINGULUI EFECTIV  
ÎN MUZEU DE ARHITECTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE  
POPULARĂ DIN REGIUNEA CERNĂUȚI**

*Cuciurean O.G. (Cernăuți)*

**Rezumat**

În acest articol este vorba despre primii pași în organizarea unui marketing eficient de muzeu în Cernăuți la muzeu regional de arhitectură și civilizație. Autorul descrie istoria și informații generale despre skansen-ul de la Cernăuți, descrie structura organizatorică a muzeului, descrie activitățile de marketing, analiza și căile de perfecționare a activității muzeului.

**Cuvinte cheie:** muzeu, structura muzeului, activitatea de marketing.

**FIRST STEPS IN EFFECTIVE MUSEUM MARKETING  
IN CHERNIVTSI REGIONAL MUSEUM  
OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE**

*Kuchuryan O.G. (Chernivtsi)*

**Summary**

The article describes the first steps in organizing effective marketing in Chernivtsi regional museum of folk architecture. The author gives information on the history of Chernivtsi open air museum, its organizational structure, marketing activities, analysis and ways of development.

**Key words:** museum, museum structure, marketing.

**ПОЛАК С.І.**  
(Ужгород)

**ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА  
ЗАСОБАМИ ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ  
(НА ПРИКЛАДІ ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ  
НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ)**

**УДК 069.15 : 39 (477.87)**

У повідомленні йдеться про важливість популяризації народного мистецтва засобами виставкової діяльності (на прикладі Закарпатського музею народної архітектури та побуту). Автор описує основні форми виставкової роботи, якими користуються наукові співробітники Ужгородського скансену.

**Ключові слова:** музей, народне мистецтво, популяризація, виставкова діяльність, експозиція, тематичні лекції, екскурсії, міжнародне співробітництво.

Музеї під відкритим небом є однією з найбільш цікавих, повчальних і впливових музейних форм, які дозволяють максимально наблизитись до справжнього. 70–80-ті роки, перша половина 90-х рр. ХХ ст. для Закарпатського музею народної архітектури та побуту були періодом найактивнішого збору етнографічних матеріалів. Завдячуючи цьому в музеї зосередилась значна частка пам'яток матеріальної і духовної культури Закарпаття, було закладено основу для поглиблених досліджень науковими співробітниками музею протягом усіх років.

На сьогодні зібрання музею нараховує понад 16 тисяч експонатів. Досягнуте головне завдання музею – створення наукової експозиції під відкритим небом. У фондосховищах зосереджена багата колекція фондових збірок. Знаючи безцінну вартість народного скарбу, ми прагнемо донести його безсумнівну впливовість на розум і почуття. Нині наш музей є одним з головних чинників духовно-мистецького життя краю.

Одним із головних завдань музею є створення умов для активізації відвідувачів з метою залучення до національних надбань. Базовим підґрунтям для організації і проведення оглядових, тематичних екскурсій, різного роду колоритних масових заходів для різних вікових категорій є, безумовно, експозиція музею під відкритим небом. Для учнівської молоді такі форми роботи проводяться відповідно до тематики навчально-освітніх пізнавальних програм з питань краєзнавства, етнографії та мистецтва і є дуже показовим, ефективним чинником у справі популяризації вікових надбань наших краян.

Безперечний факт, що зріс рейтинг етнографічних музеїв серед учнівської і студентської молоді. Музеї перетворюються на культурно-освітні, науково-пізнавальні центри, у яких черпають нові знання, додаткову етнокультурну інформацію, розвивають свій творчий потенціал і врешті-решт проводять дозвілля. Поступово формується постійна аудиторія відвідувачів.

Цей факт налаштовує нас, музейних працівників, на самовіддачу у справі популяризації національної історико-культурної спадщини, його міцного коріння і нових паростків на сучасному етапі культурного відродження.

Однією з пластичних форм музейної діяльності є різнопланова експозиційно-виставкова робота, спрямована на тематичне висвітлення скарбів фондів збірок. Звичайно, що в інтер'єрах музейних об'єктів самотні оригінальні предмети матеріальної культури подаються в близькому до реального народного побуту. Але взірці народної творчості, зосереджені в фондах, настільки захоплюючі за своїм формотворенням, декоруванням, цінною інформатикою, що ми не можемо залишити їх поза увагою сучасника.

Формуючи виставки, ми йдемо шляхом цілеспрямованого показу не тільки художньої цінності, але й розкриття локальних особливостей культурних надбань наших пращурів, даючи можливість глибше простежити, зрозуміти і розрізнити, таким чином сприяючи обізнаності відвідувачів.

На основі багаторічного практичного досвіду визначилась чітка система підготовки експозиції, виставок, яка перебуває у постійному русі, пошуку й удосконаленні, враховуючи й зміну поколінь. Маючи систематизоване наукове підґрунтя, музей цілеспрямовано і диференційовано підходить до розподілу тем виставок, зокрема народного мистецтва. На таких виставках ми можемо використовувати методи і засоби, які неприйнятні в експозиції під відкритим небом, зокрема використання манекенів для показу народного одягу, максимальне наближення до експонатів для більш чіткого зорового їх сприйняття. Предметною базою виставок є речі традиційно-побутової культури, зокрема народний одяг, народна вишивка, які якнайкраще характеризують самотні особливості народу і несуть цінну етнокультурну інформацію про розвиток традицій.

У нашому музеї найбільш численні фондові збірки народного одягу і декоративної тканини (близько 3000 од. об.). Цю збірку достатньо представлено в діючій музейній експозиції, планово її експонуємо і у тематичних виставках в залах, застосовуючи як комплексний показ, так і окремі компоненти з метою висвітлення локальних особливостей. Практикуємо і комплексний показ різних речей традиційно-побутової культури, відтворюючи узагальнюючий образ як синтез життя, побуту, промислів етнічних груп населення Закарпаття. Цікавими і пізнавальними є музейні колекції різьблення і гончарства, які широко популяризуються, про що свідчать численні виставки.

Дуже мало залишилося в живих знаних і заслужених майстрів з когорти старшого покоління, які своїм мистецтвом прославили наш край ще у 70–80-х роках ХХ ст. У їх доробку не один десяток віднайдених, збережених та професійно відтворених зразків формотворення, якими ми пишаємося. З успіхом проходять виставки творів народного та сучасного декоративно-прикладного мистецтва з фондів збірок із серії “Знай, що ти є сином великого роду”, які збирають навколо себе численну зацікавлену аудиторію різного віку.

На базі виставок, а також на матеріалах музейної експозиції “Народний одяг Закарпаття”, “Традиційна народна вишивка Закарпаття” проводяться уроки, лекції, практичні заняття для студентів Закарпатського художнього інституту, відповідно до програми навчальної дисципліни закладу “Історія орнаменту”. Для втілення наших задумів є хороша кваліфікована професійна підготовка: зібраний змістовний багатогранний предметний матеріал, як результат багаторічної пошуково-збиральницької роботи, який, по суті, і визначає тематичну спрямованість виставок, лекцій, уроків, систематизовані наукові дослідження (наукові реферати, каталоги). На належному рівні і професійний кадровий потенціал.

Науковим співробітникам Закарпатського музею народної архітектури та побуту випала почесна місія брати безпосередню участь у побудові виставок, демонструючи багатожанрове колоритне народне мистецтво Закарпаття у Національному палаці “Україна” м. Київ у рамках творчого звіту майстрів мистецтв і художніх колективів Закарпатської області (1999, 2001, 2004 рр.), у м. Дніпропетровську в рамках Днів культури Закарпатської області (2001 р.), Всеукраїнській ярмарці “Великодні мотиви” в Українському домі м. Київ (2008 р.), міжнародній виставці-ярмарці “Тур’євроцентр” м. Ужгород, м. Київ, у Львівському музеї народної архітектури та побуту (2008 р.). Неодноразово проходили виставки за кордоном: у Повітовому музеї Сату Марє (Румунія) у рамках Днів української культури, м. Гуменному (Словачина), м. Ніредьгаза (Угорщина).

Виставкова діяльність музею різнопланова. Заслужують на увагу персональні, ювілейні виставки образотворчого та сучасного декоративно-прикладного мистецтва, які проводять у виставкових залах музею Закарпатська організація Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Творча група митців угорського товариства ім. Міхая Мункачі, Товариство угорських художників Закарпаття ім. Імре Ревеса, Закарпатська організація Національної спілки фотохудожників України, Закарпатська організація Національної спілки художників України; мистецькі акції з інших районів нашої області – Березівщини, Хустщини, Іршавщини, Міжгірщини; фестивалі словацької та

угорської культури; виставки з інших областей України – Львівського музею народної архітектури та побуту, Львівського державного обласного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи, м. Луцька; з-за кордону – Молдови, Словаччини, Чехії, Угорщини за сприяння Генеральних консульств Угорщини, Румунії, США.

Одним з пріоритетних напрямів музейної діяльності є робота з учнівською аудиторією. З метою залучення до скарбів національної культури широко використовується експозиція музею під відкритим небом, яка є базовим підґрунтям для організації і проведення тематичних лекцій, виставок, уроків, колоритних масових заходів, майстер-класів.

Міцніють творчі зв'язки з обдарованою молоддю Дитячої школи мистецтв, Закарпатського художнього інституту, дитячої образотворчої студії “Золота палітра” АНВК І-ІІІ ст. № 2, з творчим дитячо-юнацьким об'єднанням “Малий Лувер”, основними напрямками діяльності якого є вивчення, збереження традицій краю, зв'язки з музеями Закарпаття та сусідніх держав, пленерна та виставкова діяльність. Ця молодь має чітку громадянську позицію, розуміє своє місце в мистецтві.

Що стосується ролі участі наукових співробітників музею на різних етапах створення виставки, зокрема з етнографічних матеріалів фондів збірок, то усю роботу від початку до кінця виконують працівники експозиційного відділу та відділу фондів під керівництвом заступника директора з наукової роботи. Це тематичний задум, ідейний зміст, мета і завдання, відбір експозиційного матеріалу, наукове і художнє проектування, розміщення на визначеній площі і площині, безпосередній монтаж.

У 2009 році наш музей досяг найвищої планки кількісного показника виставок за роки існування музею: проведено 44 виставки, з них три експонувались поза музеєм, одна – за межами України (музей Шоштов, Угорщина).

В організації побудови виставки є свої усталені традиційні підходи, є і свої проблеми. При організації виставок в музеї використовуються подіуми, стенди-стойки, просторово-каркасні конструкції, манекени, тумби, які забезпечують доступ для огляду експонатів. Але виставкове обладнання з погляду сучасних вимог та естетичного вигляду в основному старих зразків. Придбання нового сучасного виставкового обладнання (вітрини, підставки) для застосування нових принципів оформлення і показу експозиційного матеріалу лишається актуальним.

Тимчасові виставки творів образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, етнографічних матеріалів експонуються в залах не більше двох тижнів, особливо в літній період року, з метою запобігання негативного впливу

світла, сонця, високої температури повітря, пилу на вироби з тканини, шкіри, хутра, оздоблені вишивкою, тканням, зокрема на ті унікальні колекції, які постійно зберігаються у фондосховищах, де контролюється і підтримується належний режим зберігання пам'яток.

Розширюються форми міжнародного співробітництва, добросусідських відносин та творчих зв'язків між Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту і музеями Карпатського Єврорегіону (м. Ніредьгаза – Угорщина, м. Сянок – Польща, м. Сату Маре – Румунія). Беручи до уваги спільність обсягу дослідницьких зацікавлень, аналогічні методи роботи і наукові принципи в збереженні історико-культурної спадщини, укладаються двосторонні угоди, на основі яких береться участь у науково-практичних конференціях, семінарах, фестивалях народного фольклору і кулінарії, здійснюється взаємообмін виставками, вивчається міжнародний досвід музейної справи.

Зростає роль засобів масової інформації у відтворенні усіх подій науково-освітнього, культурно-виховного характеру, які відбуваються у музеї. Без сумніву, цей двосторонній зв'язок слугує справі популяризації вікових надбань, моральних устоїв наших пращурів, вихованню етнічної самосвідомості, дає можливість широкому загалу людей прилучитися до істини. Цьому завданню підпорядкована вся музейна справа.

За останні п'ять років Закарпатський музей народної архітектури та побуту визнаний одним із кращих туристично-рекреаційних об'єктів області, нагороджений дипломом та почесною грамотою Закарпатської облдержадміністрації.

Тож роль етнографічних музеїв в 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 закономірна й очевидна.

## **POPULARIZAREA ARTEI POPULARE PRIN ACTIVITĂȚILE DE EXPOZIȚII (PE EXEMPLUL MUZEULUI ARHITECTURII ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE DIN TRANSCARPATIA)**

*Polak S.I. (Ujgorod)*

### **Rezumat**

În articol este vorba despre importanța popularizării artei populare prin mijloacele activității de expoziție (pe exemplul muzeului Arhitecturii și Civilizației Populare din Transcarpatia). Autorul descrie principalele forme a activității de expoziție, de care se folosesc cercetătorii muzeului de la Ujgorod.

**Cuvinte cheie:** muzeu, artă populară, popularizare, activitatea de expoziție, expoziția, cursuri tematice, excursii, cooperare internațională.



**FOLK ART PROMOTION BY MEANS OF EXHIBITION  
ACTIVITIES (ON THE EXAMPLE OF TRANSCARPATHIAN  
MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE)**

*Polak S.I. (Uzhhorod)*

**Summary**

The article deals with folk art promotion by means of exhibition activities on the example of Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Life. The author describes major forms of exhibitions used by the workers of the open air museum.

**Key words:** museum, folk art, promotion, exhibition activity, exposition, thematic lectures, tours, international cooperation.

1



*1. Відкриття виставки стрічкової вишивки Людмили Тимошенко. 2014 р.*

2



3



4



2. Фрагмент виставки  
“Великодні мотиви”.  
2011 р.

3. Фрагмент виставки  
керамічних виробів  
Михайла Івановича  
Галаса (с. Вільхівка  
Іршавського району).  
2009 р.

4. Фрагмент виставки  
“Декоративно-приклад-  
не мистецтво Закар-  
паття”. Місто Сегед,  
Угорщина. 2013 р.

**ЗЕЙКАН О.В.**

(Ужгород)

## **ЗАКАРПАТСЬКИЙ МУЗЕЙ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ – КРИЗЬ ПРИЗМУ ЧАСУ**

**УДК 069.02 : 39 (477.87)**

У даному повідомленні йдеться про роль Закарпатського музею народної архітектури та побуту в культурно-виховному процесі. Автор розповідає про основні форми і методи науково-освітньої та культурно-виховної роботи, які використовують у своїй роботі наукові співробітники музею.

**Ключові слова:** музей, науково-освітня робота, екскурсія, тематична лекція, родинний день школи в музеї, масовий захід, майстер-клас.

Закарпаття – унікальний край, розташований в серці європейського континенту, в міцних обіймах Карпатських гір, є одним з найбільш цікавих в етнографічному плані куточків України. Історичний час тут має свій ритм. Тут збереглася первозданна природа, залишилася незмінною культура предків. Тут, як і сотні років тому, живуть пам'ятки дерев'яної архітектури, в мирі та злагоді разом з корінним українським населенням краю проживають більше 30 національностей.

Дійшовши до середини ХХ ст., Закарпаття було мало змінено. На той час практично усе Закарпаття було музеєм дерев'яної архітектури, старожитностей, живого фольклору і прадавньої родинної календарної обрядовості, споконвічних ремесел і промислів. Але з плином часу, з соціалістичною індустріалізацією закарпатського села, постала необхідність зберегти для прийдешніх поколінь надбання національної культурної спадщини українського народу, дорогоцінні пам'ятки сивої давнини. Цю мрію, і мрію багатьох поколінь краян, про створення осередку народного мистецтва, культури, історії минувшини втілили в життя організатори створення музею старого закарпатського села, яке відобразилося в його архітектурному ансамблі, в об'ємно-просторовій організації інтер'єрів, з відтворенням господарської діяльності всіх етнографічних та етнічних груп закарпатського селянства наприкінці ХVІІІ – початку ХХ століття, у розвитку народних ремесел, старовинних рушників, вишитих сорочок, різьблених меблів та ін. Але ніщо, жоден опис пам'яток не здатен замінити особисте “спілкування” з тією чи іншою пам'яткою народного буття.

Музей вабить відвідувачів архітектурним ансамблем старовинного закарпатського села, неповторною атмосферою тиші, яка панує в кожній осе-

лі. Хочеться зануритися у цей гармонійний світ наших предків, щоб ввійти у неспокійний, глобальний світ духовно загартованими, етнічно свідомими, орієнтуючись в сучасних європейських і світових спільнотах, через опертя на багатовікові традиції свого народу.

Закарпатський музей народної архітектури та побуту є одним із перших музеїв просто неба на Україні. Специфіка музею як науково-освітньої установи упродовж попередніх часів зосереджувалась на дослідницькій, збиральницькій роботі, побудові музейної експозиції, збереженні експонатів, науковому обліку пам'яток традиційної історико-культурної спадщини народу та масовому залученні відвідувачів. Основою науково-освітньої роботи з відвідувачами музею була марксистко-ленінська методологія прославлення радянського способу життя, нових часів і нових звичаїв. Проте колектив музею ніколи не працював під владу. Наукова робота музею була зорієнтована на розкриття складного історичного розвитку Закарпаття, локальних особливостей культури західного регіону України, народно-побутової звичаєвості, культури національних меншин, які компактно проживають на території Закарпаття.

Форми і методи роботи якісно змінилися із здобуттям Україною незалежності у 1991 р. Домінуючою стала нова філософія діяльності музею, звернена до інтересів відвідувачів. Одним із головних напрямів науково-освітньої роботи є справа виховання у молоді поваги до історичного минулого своєї країни, адже без знання минулого, без духовного наповнення душі і серця вона не може відчутти й усвідомити свою причетність до історії свого народу, не може уявити і своє майбутнє. Це і є орієнтиром в ідейно-виховній роботі музею з відвідувачами.

Музей, використовуючи нові форми та методи науково-освітньої роботи з усіма соціальними та віковими категоріями відвідувачів, акцентує свою увагу на розвиток музейної педагогіки та роботі з дітьми. Це, насамперед, форми, методи, технології як традиційні, так і з елементами сучасних інноваційних технологій: комп'ютерні та інтерактивні.

Сьогодні для залучення молоді до музею і гідної конкуренції з розважально-пізнавальними центрами музейні працівники академічні форми роботи (оглядові, тематичні екскурсії) підсилюють, урізноманітнюють історичними, художніми образами відповідно до тематики. Словом і дією музейний працівник активізує увагу дітей, залучаючи до спілкування. Так, сама екскурсія є дієвим засобом цілеспрямованого впливу на молодь, особливо якщо це робота з малечю. Екскурсія перетворюється в казку, де знаходить своє відображення час, в якому інтерпретується подієва історія минулого, подорож у старовинну хату. Екскурсивод, спираючись на використання речових, історичних джерел – знярядь праці, предметів побуту, іграшок, рушників, ненав'язливо допома-

гає дітям бачити і відчути той історичний період, в якому вони опинились під час першого знайомства з музеєм.

Екскурсія, в залежності від категорії відвідувачів, відзначається різними формами проведення. Для учнів молодшого віку, через світ гри та казки, проводяться оглядові, тематичні екскурсії, а також цикли екскурсій. Враховуючи, що діти цього віку майже не мають історичних знань, засвоюють під час екскурсій та масових заходів лише невелику кількість інформації, використовуються різноманітні прийоми активізації уваги дітей. Знайомство першокласників з музеєм починаємо з бесіди “Що таке етнографічний музей?”, під час якої діти отримують уявлення про етнографічний музей як заклад, чим він відрізняється від музеїв іншого профілю. Діти засвоюють такі поняття як “музей”, “експозиція”, “експонат”, “екскурсовод” і таке інше.

Від заняття до заняття розширюємо кругозір дітей про музей, наповнюючи екскурсію більшою кількістю музейних предметів. Формою спілкування стає діалог.

Позитивний емоційний вплив на молодших відвідувачів музею справляють практичні заняття (“Сорочка-вишиванка”). Вишиті сорочки були не тільки одягом, оберегом, а ще й справжніми витворами мистецтва. На такому музейному занятті діти роблять свої перші кроки в естетичному пізнанні світу. Роздивляючись вишивку, вони починають бачити світ у розмаїтті кольорів та орнаментів.

Однією з нових форм роботи з дітьми є “Родинний день школи під відкритим небом”, який проводиться щорічно у місяці травні. Протягом цілого дня музей здійснює рекреаційне обслуговування дітей, максимально орієнтоване на тісний зв'язок музею, школи та родини. До проведення цього заходу залучені, крім музейних працівників, народні майстри різного виду творчої діяльності (вишивальниці, керамісти, майстри лозоплетіння). За їх спільної участі відбувається передача творчого досвіду митців безпосередньо учасникам. Набуті навички можуть бути використані з часом у виборі професії та стануть в пригоді у повсякденному житті. Як результат заходу – авторський креатив дітей “Мама, тато і я”, малюнок на асфальті, конкурси з ліплення, пісенні і танцювальні конкурси та ін. Головне, щоб кожна дитина, виходячи з музею, отримавши заохочувальний подарунок, пам'ятку про музей, дістала радість пізнання і бажання повернутися в музей в очікуванні чогось нового, ще небаченого.

Учні середнього шкільного віку приходять в етнографічний музей в основному для поглиблення та розширення знань про історію, життя і побут народу, отриманих в школі. Чільне місце у навчально-виховній роботі з цієї категорією учнів займають заходи з вивчення історії рідного краю, його культури,

народного побуту, звичаїв, традицій. Усі вони мають на меті сформувати у дітей національну самосвідомість, сприяти розвитку внутрішньої культури та привчити шанувати, примножувати матеріальні і духовні цінності рідного краю. Вдосконалюється методика проведення екскурсійної роботи, розширюється тематика лекцій-екскурсій з урахуванням предметної основи музейної експозиції та шкільної навчально-освітньої програми (оглядова екскурсія “Закарпатський музей народної архітектури та побуту – пам’ятка матеріальної та духовної культури Закарпаття”, тематичні екскурсії “Закарпатське село в минулому і тепер”, “Народні звичаї та свята на Закарпатті” та ін.). Згідно з навчально-освітньою програмою “Музей – школи” та враховуючи результати опитування дітей, музей урізноманітнює тематику форм роботи, задовольняючи інтереси учнів і цим самим виховуючи постійного власного відвідувача.

Глибоке і повноцінне знайомство з тією чи іншою ділянкою матеріальної культури підсилюється безпосередньою участю учнів у самій дії відтворення різних форм виробничої діяльності народу, про яку розповідалося у самій екскурсії та супровідними обрядово-звичаєвими традиціями.

Мета таких заходів – ознайомити учнів з умовами життя населення Закарпаття, показати побут та умови праці, художню цінність народної творчості та її значення в наші дні, розкрити окремі жанри фольклору різних етнографічних груп – гуцулів, лемків, бойків, долинян. З метою виховання в учнів середнього шкільного віку поваги до праці селянина-хлібороба та до хліба як одного з важливих результатів людської діяльності проведено заходи з циклу “Отче поле”: “Свято першої борозни”, “А льон цвіте синій, синій”, “З хлібом пісня миліша і хата тепліша”.

На базі діючої музейної експозиції, використовуючи технічні засоби праці хлібороба минулого, дотримуючись ритуалів та послідовності дій в процесі першої борозни, від молитви перед засівом до обрядових дій, залучаємо дітей у процес обробітку ґрунту. Це сприяє трудовому вихованню в учнів любові до рідної землі, бережливого ставлення до землі-годувальниці і хліба насущного.

Під час проведення такого свята музейні працівники налаштовують увагу дітей на гумор, народну мудрість, яка супроводжувала роботу селянина. Запрошений фольклорний ансамбль, одягнений в традиційне народне вбрання, підсилює захід колоритним місцевим діалектом та обрядовими піснями. Саме в обрядових піснях символічно відтворено землеробську діяльність: оранку, сівбу, проростання рослин, збір урожаю.

Зворушливим і цікавим є захід “А льон цвіте синій, синій”, що знайомить учнівську молодь з народними віруваннями та обрядами, пов’язаними з цією рослиною, з процесом традиційного вирощування, обробітку та використан-

ня льняного полотна для життєвих, побутових потреб. Під час цього заходу, залучаючи дітей до дійств, даємо можливість дохідливо і наглядно побачити поетапні процеси вирощування льону: процес підготовки ґрунту для посіву, засівання льону, процес обробки льону та конопель – розповідають і показують музейні працівники з допомогою дітей. Родзинкою цього заходу є те, що діти мають можливість одягнути стару сорочку, відчувати, що навіть у наш час глобалізації, комп'ютерних технологій, великої кількості фабричних, синтетичних тканин вона зберігає тепло ніжних рук, тепло тієї епохи. Антураж, який створюється навколо заходу, має налаштовувати учнів на повернення в музей, щоб дізнатися про щось нове, цікаве, невідоме.

Вже кілька років поспіль музей співпрацює з реабілітаційним центром “Дорога життя” у м. Ужгород і вносить посильну лепту у підтримку і розвиток творчих здібностей дітей з обмеженими можливостями. Музей надає благодійну допомогу у вигляді безкоштовного відвідування закладу та проведення для них екскурсій. Для більш доступного сприйняття музейної експозиції цією категорією відвідувачів працівниками музею попередньо використовуються новітні технології. На електронних носіях подається інформація про музей, розроблено окремий текст оглядової екскурсії для різних вікових категорій дітей та молоді з фізичними вадами, а також змонтовано в альбомі фотоілюстративний матеріал музейних об'єктів та їх інтер'єрів для попереднього засвоєння і максимальної адаптації в діючій музейній експозиції.

Дієвим позитивним імпульсом для розвитку творчих здібностей і практичних навиків цих дітей є залучення до масових заходів, проведення майстер-класів з різних видів і жанрів народного мистецтва. У рамках тематики культурно-мистецької програми “Світ навколо нас” заняття проводять працівники музею спільно з майстрами народного мистецтва, викладачами Ужгородського коледжу мистецтв та Художнього інституту.

У системі роботи з дітьми з особливими потребами заняття з образотворчого мистецтва розглядається як можливість корекції порушень пізнавальної сфери, засіб інтелектуального розвитку, емоційно-естетичного виховання, зняття емоційного напруження дітей. Роль музею в цих заняттях полягає у тому, що він дає можливість кожній дитині творити, експериментувати, не нав'язуючи при цьому свої естетичні погляди та не стримуючи життєву активність дітей.

Практика цієї форми роботи музею показує, що багато дітей з особливими потребами схильні до творчості й талановиті. А ніщо так не надихає творити, як наявність мети, знання того, що це комусь потрібно. Саме таку мету реалізує музей, демонструючи їхні таланти у виставковій роботі. Це вишивка, плетіння бісером, гачкування, малюнки та інші вироби. За допомогою таких



форм роботи діти центру “Дорога життя” стають впевненішими в собі, розширюють коло своїх друзів, впевненіше крокують в життя і, можливо, деякі з них зроблять свій вибір у майбутній професії.

Музей, при наявності в ньому багатьох зібрань минулого – пам’яток сакрального мистецтва (церква Архангела Михаїла XVIII ст., дзвіниця, каплиця) відкриває можливість у дітей пізнати свій рід, самого себе від дня народження, хрещення, вірування, способу життя, поведінки, родинних свят і обрядів. Поєднання пізнавального і прикладного аспекту в духовному вихованні молоді проводиться в контексті повсякденного життя музею.

За часів Радянського Союзу пам’ятки сакрального мистецтва в музеї використовувались тільки як взірці сакрального будівництва, не виконуючи своїх функцій. У наш час щонеділі в Шелестівській церкві проводиться богослужіння з настоятелем Хрестовоздвиженського кафедрального собору Мукачівської греко-католицької єпархії, на яке приходять усією родиною.

Музей, прагнучи сприяти духовному розвитку молоді, проводить цікаві заходи, присвячені християнській тематиці. Паралельно з богослужінням в церковноприходській музейній школі проводяться уроки: “Урок доброти і милосердя” та “Урок християнської етики”. В основу уроків покладені принципи морального і духовного виховання через експозиційний показ релігійних тем та сюжетів. Завдяки таким бесідам-урокам діти опановують ази християнської віри та моралі, вивчають при цьому найголовніші молитви “Отче наш”, “Богородиця”, “Вірую”, десять Божих заповідей, а найголовніше – духовний отець-вчитель зосереджує увагу дітей на нормах і правилах християнської поведінки, а також на вмінні поважати і бути толерантними до людей інших національностей та релігій.

Проводяться в музеї й театралізовані обрядові дійства з циклу річних християнських свят, які впродовж віків і по сьогодні населення нашого краю відзначає з великою пошаною та любов’ю (“Свято Миколи Чудотворця”, “Коляди в старому селі”, “Свято Стрітіння” та інші). Учні з цікавістю слухають розповідь про Бога, історію релігії, про різноманітність віросповідання та все, що пов’язане з релігійними святами і обрядами. Щороку ми проводимо новорічно-різдвяні свята “Радуйся земле, Син Божий народився”, тематичні заходи та виставки “Великодня світлиця”, “Дорога до храму”. У такій популярній формі музей допомагає дітям розкрити таїнства християнських празників, навчає і допомагає дітям зрозуміти, цінувати, любити та зберігати рідні обряди і світлу традицію нашої церкви.

Цікавим напрямом роботи музею з підтримки та розвитку талановитих дітей є творча співпраця музею з Ужгородською школою мистецтв, з обласним осередком Національної спілки майстрів народного мистецтва України та



народними умільцями. Майстер-класи – одна із цікавих живих форм роботи музею, майстрів народного мистецтва і дітей, з урахуванням їх творчих інтересів. Протягом року музей проводить майстер-класи з естетичного, трудового виховання та розвитку творчої активності. Одним із яскравих заходів була програма проведення відкритого обласного майстер-класу майстрів кераміки та гончарства “Візерунки Срібної Землі”, який проходив за підтримки Міністерства культури України та управління культури Закарпатської ОДА протягом кількох днів. Програмою проведення майстер-класу був передбачений комплексний підхід (поєднання теорії і практики): ознайомлення з традиціями гончарства у фондах музею, практичні заняття з виготовлення гончарних виробів (проводить заслужений майстер народної творчості України Ендре Гіді), виїзд на екскурсію в музей-садибу Михайла Галаса, заслуженого майстра народної творчості СРСР в с. Вільхівка Іршавського району, відвідування центрів угорського гончарства в с. Тисобекень Виноградівського району та словацького народного мистецтва в с. Середне Ужгородського району.

Цікавий дитячий мистецький простір, фантазію показали майстер-класи з виготовлення писанок та народної іграшки. У Великодньому вернісажі писанок “Розмаїття писанкового дивосвіту” діти за допомогою майстрів народної творчості та музейних працівників дізналися про різні техніки писанкового розпису на курячих, гусячих, страусиних та перепелиних яйцях, а також на дерев’яних і керамічних. У заході взяли участь діти різного віку, почували себе комфортно, адже не було ніяких обмежень стосовно їхньої поведінки. Вони довільно спілкувалися між собою, одночасно мали можливість знайомитися з виставкою “Великодні мотиви” з фондового зібрання музею та цікавилися, задаючи запитання щодо техніки виготовлення традиційної писанки, орнаменту та символіки. У довільній формі діти відкривали для себе первісне значення основного атрибуту Великодніх свят – писанки і творили образ своєї сучасної писанки, використовуючи ручні техніки: восковий розпис, крашанки, шкрябанки, крапанки, вирізування. Повертаючись додому, кожна дитина зворушена, при піднятому настрої у своїх долонях і в серці принесла першу свою писанку – пам’ятку про захід, зроблену власними руками у чистий четвер, щоб освятити її у своєму пасхальному кошику.

Наші предки були здібні не тільки у зведенні житла та виготовленні предметів побуту і знарядь праці, а також, дбаючи про своїх дітей, проявляли свою здібність і дотепність у виготовленні іграшки. З допомогою музейних працівників та майстрів народної творчості діти мали можливість ознайомитися з технікою виготовлення народної іграшки – з дерева, глини, тканини, кукурудзяного листа, рогожі та інших природних матеріалів. Художньо-змістовна мета майстер-класу – це осягнення пластичних, технічних властивостей ма-

теріалів, до яких торкається рука дитини, та виховання у дітей посидючості, дотримання послідовності дій у процесі роботи з виготовлення іграшки, стійкості та витриманості у досягненні мети.

Як до рідної оселі сходяться в музей на свята дитячі фольклорно-етнографічні колективи. Незабутні враження відвідувачі музею отримали від колоритного дитячого фестивалю “Веселковий передзвін”, в якому взяли участь юні таланти з різних куточків нашого краю. З особливостями самобутнього фольклору національних меншин знайомили відвідувачів й фестивалі етнокультур угорського та словацького населення Закарпаття. Колективи дарували людям свій талант, потішали самобутніми колоритними співом і танцями. Основна мета фестивалів – об’єднати талановитих дітей, задля виявлення їхніх творчих здібностей, розкрити духовну силу невтрачених обрядів, звичаїв і традицій.

Музей на сучасному етапі шукає і опановує нову модель функціонування закладу, щоб стати невід’ємною складовою частиною життєвого простору, духовно-мистецьким, просвітницьким центром життя краю, сприяти засвоєнню сучасником цінностей культури минулого і сучасного, формуванню свідомої етнічної особистості. І не останнє – зберігаючи творіння рук, розуму і сердець наших пращурів та інтегруючись сучасними формами музейної роботи у європейську, світову спільноту, музей репрезентує і популяризує культурну національну спадщину українського народу, яка є часткою європейської, світової цивілізації.

## **MUZEULUI ARHITECTURII ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE DIN TRANSCARPATIA – PRIN TIMP**

*Zeikan O.V. (Ujgorod)*

### **REZUMAT**

În acest articol este vorba de rolul muzeului Arhitecturii și Civilizației Populare din Transcarpatia în procesul cultural-educational. Autorul descrie formele de bază și metodele de lucru științifico-educational și cultural-educativ, efectuat de cercetatorii muzeului.

**Cuvinte cheie:** muzeu, activitatea științifico-educatională, excursii, cursuri tematice, de ziua familiei la muzeu, activitate în mase, master-clas.

**TRANSCARPATHIAN MUSEUM  
OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE –  
THROUGH THE PRISM OF TIME**

*Zeykan O.V. (Uzhgorod)*

**Summary**

The article deals with the role Transcarpathian museum of folk architecture in cultural and educational process. The author describes the main forms and methods of scientific, educational, and cultural activities made by the museum workers.

**Key words:** museum, scientific and educational work, excursion, thematic lectures, school and family day at the museum, massive event, workshop.

1



*1. Свято першої борозни в ужгородському скансені. 2008 р.*

2



3



4



2. Майстер-клас з виготовлення народної іграшки. 2010 р.

3. Дитячий фольклорний ансамбль "Бойківчанка" в експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту. 2012 р.

4. Фестиваль угорської та словацької культур в ужгородському скансені. 2010 р.

**ЧАНЦЕВА Е.А.**

*(Ужгород)*

**ТВОРИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА  
ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ  
(На прикладі науково-освітньої роботи  
Закарпатського музею народної архітектури та побуту)**

**УДК 069.12 : 74/75**

У даному повідомленні йдеться про роль виставок творів образотворчого мистецтва у розвитку підрастаючого покоління. На прикладі окремо взятої виставки автор вказує на важливість мистецтва живопису як засобу залучення учнівської та студентської молоді до відвідування музеїв.

**Ключові слова:** музей, твори образотворчого мистецтва, художник, експонування, учнівська і студентська молодь, виховання.

Культурний та мистецький розвиток Закарпаття зумовлювався географічним розташуванням на кордоні Центральної, Східної та Південно-східної Європи. Образотворча культура Закарпаття, як і кожне значне художнє явище, має свою неповторну своєрідність, часові особливості, усталену систему засобів художньої виразності, що базуються на тривких, випробуваних десятиліттями місцевих художніх традицій.

Далеко за межами області славляться праці народних майстрів Закарпаття – різьбярів, гончарів, вишивальниць, килимарниць тощо. Професійне мистецтво краю жилося і досі надихається творчою енергією народної естетики. Саме із цього вічного джерела черпали натхнення видатні майстри пензля Й. Бокшай та А. Ерделі, які проклали магістральний шлях професійного живопису Закарпаття. Вони здобували той міцний фундамент фахової та образотворчої культури, на якому їх колеги, учні й послідовники звели багатогранну споруду самостійної художньої школи.

Без сумніву, творчий доробок митців Закарпаття усіх часів є безцінним скарбом українського народу. Твори художників Закарпаття експонувались і продовжують експонуватись на численних виставках. За межами України вони почали експонуватись з 1966 р. Живописні роботи закарпатських митців зберігаються у приватних колекціях та фондівих зібраннях як українських, так і закордонних музеїв [42, с. 1-3].

Найбільші колекції живописних творів зберігаються, звичайно, у художніх музеях, галереях, салонах. Але цікаві взірці можемо знайти й у фондівих зібраннях етнографічних, історичних, історико-краєзнавчих музеїв. Не є ви-

нятком і Закарпатський музей народної архітектури та побуту. У його фондовій колекції зберігається цінна збірка творів видатних майстрів пензля Закарпаття. Серед них виділяємо роботи Ф. Манайла, А. Кашшая, З. Шолтеса, В. Габди, І. Шутєва, Г. Глюка, Ю. Герца, М. Микуляка, М. Роскіна, В. Ороса, Ф. Коложварі, М. Федора, С. Глущука, Л. Матіко та ін.

Музей у сучасному світі є не лише місцем збереження, обліку та вивчення пам'яток культури. Сьогодні музей – це культурно-освітній заклад, який ставить перед собою, окрім специфічних професійних завдань, також широкі наукові, просвітницькі, науково-освітні, естетичні та виховні завдання. Можна стверджувати, що сучасний музей – це своєрідний центр духовної культури майбутнього. Таке розуміння ролі і місця музею в останні десятиліття зробило актуальним сприйняття музею як цілого соціального інституту з його численними функціями, напрямками, формами в їх органічній взаємодії.

Однією із форм музейної діяльності є різнопланова виставкова робота, яка спрямовується на висвітлення скарбів фондів зібрань музею. У листопаді 2011 р. науковими співробітниками Закарпатського музею народної архітектури та побуту була побудована виставка “Закарпаття у картинах художників краю”. До тематико-експозиційного плану виставки увійшли роботи як майстрів пензля першої половини ХХ ст., так і сучасних художників.

Окрасою виставки стала робота “*Верховинський інтер'єр*” одного із корифеїв закарпатської школи живопису **Ф.Ф. Манайла**. З даної картини та з інших полотен автора видно, що увесь свій потужний талант живописця він присвятив отчій землі, її гордому, мудрому, талановитому і працьовитому народові, котрий до безтями любив і глибоко шанував. Народжений на Закарпатті, художник бачив свою високу місію у відтворенні духовного буття земляків, їх національної окремішності, з її споконвічними пориваннями до добра і віри, до гідного щасливого життя [8, с. 12; 28, с. 27; 36, с. 54].

Федір Манайло – унікальний знавець фольклору та етнографії Закарпаття. Його мистецькі праці можна назвати енциклопедією етнокультури Верховини. Живописцю немає рівних в обізнаності з закарпатською обрядовістю, звичаями, традиціями. Подорожуючи гірськими селами і присілками, де в своїй первозданній чистоті збереглися прадавні взірці національної культури, він глибоко вивчав і записував народні балади, легенди, перекази. Народне мистецтво заряджало його своєю потужною творчою енергією, надихало на створення нових полотен [14, с. 20; 18, с. 22].

Яскравим доповненням до творів декоративно-прикладного мистецтва, представлених на виставці, були “*манайлівські*” *декоративні різьблені диньки* – “*Співаночки*” (1970 р.), “*Полювання*” (1971 р.), “*Проводи молодих*” (1969 р.), “*Вітання молодих*” (1969 р.). Дані твори майстра ще глибше під-

креслюють народність його творчості. Відродженню цього давно забутого виду народної творчості гуцулів художник присвятив два роки. За формою і змістом вирізьблених малюнків “манайлівські диньки” – унікальні витвори, глибоко народні, з живою, дещо спрощеною манерою малюнка. Та навіть в цьому виді прикладного мистецтва Федір Федорович залишався вірним основній темі своєї творчості – зображенню старого й нового життя Верховини [38, с. 37].

Шість полотен, експонованих на виставці, представляли творчість ще одного відомого закарпатського митця – *Золтана Івановича Шолтеса*. Це картини “Ясінянські полонини”, “Синевирське озеро”, “Струківська церква”, “Гребля на Чорній Ріці”, “Дерев’яна церква у с. Канора”, “Церква у с. Гукливій”.

Доля художника Золтана Івановича Шолтеса невід’ємна від складної, багато в чому драматичної долі отчої землі. Живописні віхи біографії митця цікаві. “Співцем Верховини” назвали Золтана Шолтеса сучасники. І дійсно, стрижнем через творчий доробок автора проходить тема палкої любові до рідної землі. Свіжий вітер високогірних панорам надихав художника на ліричні композиції. Традиції пленерного живопису були органічними для тутешньої школи мистецтва. Художні образи, “схоплені” прямо на природі, вражають щирістю та безпосередністю. Улюбленими мотивами З. Шолтеса були не тільки гірські пейзажі, а й мальовничі куточки Міжгір’я, Перечинщини, околиці Ужгорода. Звичні ужанські краєвиди з пам’ятками шедеврів народного дерев’яного зодчества “Стара церква села Кострино” 1953 р., “Дерев’яна церква села Ужок” 1955 р. сповнюють ностальгією. Тут промовляє утаємничена пам’ять часу. З. Шолтес майстерно підмічав такі делікатні моменти гармонійної співзвучності стану душі і природного середовища.

Упродовж усього життя Золтан Іванович був з людьми. Багато років дружив з Ф. Манайлом, Г. Глюком, Л. Чічканом, Т. Яблонською, М. Глушенком, В. Касіяном. Як художник, опікувався колегами по мистецькому цеху. Дбав про зростання професіоналізму власного та колег. У майстернях Худфонду, якими творчо керував З. Шолтес, панувала принципова атмосфера. Цьому заporукою був строгий і вимогливий Золтан Іванович. Митець був надзвичайно обдарованою людиною. Крім малювання, він володів чудовими навиками у будівництві. В Ужку сам збудував фару, працював із столярним інструментом, виготовляючи для селян своєї парафії вікна чи двері. Уміння дати життя дереву виявилось і у майстерному виготовленні макетів церков – пам’яток дерев’яної архітектури. До періоду 1931-1939 рр. належать виконані З. Шолтесом у масштабі макети Ужоцької та Костринської церков. Так для нащадків руками та обдаруванням Золтана Івановича були збережені старовинні перлини народного храмового будівництва [9, с. 65].



Жанрові картини, портрети та пейзажі зустрічаємо й у творчості *Гаврила Мартиновича Глюка*, уродженця м. Сігет (Румунія). На виставці експонувалась його робота – “*Вийшли в поле*”. На Закарпаття Г.М. Глюк переїхав у 1947 році. Жив і працював в Ужгороді. Крім живопису займався графікою. Був членом Спілки художників Молдавії (з 1947 року), членом Національної спілки художників України (з 1954 року). Учасник обласних, всеукраїнських, всесоюзних, всесвітніх виставок – Ужгород, Київ, Москва, Одеса, Варшава, Венеція, Брюссель, Нью-Йорк, Мехіко, Париж, Фінляндія, Іспанія – з 1946 року.

Твором, що приніс Глюку європейську славу, стала картина “Лісоруби”, написана 1954 року. Крок за кроком підходив автор до втілення свого задуму, виконав чимало етюдів. У центрі композиції “Лісорубів” – постаті двох молодих вантажників. Один з них, що в білій сорочці, переступив через колоду, другий схилився: динаміка життя багатомовна й оптимістична. 1958 року за картину “Лісоруби” Глюка відзначено великою срібною медаллю на Всесвітній виставці в Брюсселі [2, с. 12].

Глюк любив малювати з натури, як кажуть професіонали, “а ля прима”, коли гармонія рухів плавно лягала на папір хвилястими лініями та виразними штрихами. Багато рисунків, що збереглися у колекціонерів і сім’ї художника, свідчать про непосидючу натуру митця, його постійний потяг до творення. Вагоме місце у творчому доробку автора займав портрет. Психологічно виважені портрети сучасників доносять до глядача глибину проникнення в модель засобом своєрідної “духовної сповіді” портретованих. Зображені у національних кроях і сучасному вбранні, в інтер’єрі та поза ним вносять дивовижну нотку ніжності та життєлюбства [4, с. 31].

Досить часто майстри пензля Закарпаття на своїх роботах зображували промислові об’єкти краю. Так, на згаданій виставці експонувалась робота відомого закарпатського художника *Антон Михайловича Кашшай* – “*Нафтопровід “Дружба”*” [11, с. 21; 22, с. 12].

Антон Кашшай достойно перейняв естафету наставництва від своїх старших вчителів. Він не тільки сам привніс в закарпатську художню школу неповторні полотна, духовно збагатив її та суттєво розширив межі її географії, але й виховав цілу плеяду молодих закарпатських художників – нове покоління мистців, яке на наступному етапі продовжило розвиток цієї унікальної школи. Людина великого темпераменту, Антон Кашшай понад 15 років (з 1961 р.) очолював Закарпатську обласну організацію Спілки художників України. Він надзвичайно багато робив для художників, підтримував їх – боровся за житло для них, “вибивав” майстерні, забезпечував художніми матеріалами, підтримував матеріально і ніколи не вимагав боргів, відправляв картини художників



на різні виставки, допомагав з каталогами, відправляв родини художників на відпочинок, організовував пленери вдома і за кордоном. Сьогодні його ім'ям названо Спілку незалежних закарпатських художників.

Антон Кашшай був людиною надзвичайною та світлою. Він запалював своєю радісною енергією та оптимізмом інших. У колі сучасників він виділявся якоюсь “європейськістю” та світським шармом, а його картини – внутрішньою свободою та яскравою силою. Він був “людиною світу”, мав багато цікавих друзів – товаришував з Г. Глюком, А. Борецьким, З. Шолтесом, Т. Яблонською. У його домі завжди було багато гостей – він був хлібосолюною та щирою людиною. Але перш за все його ім'я знали всі і знають на Закарпатті. Полотна художника є безцінним культурним надбанням України, а його ім'я символізує одну з найяскравіших сторінок класики українського живопису.

До тематико-експозиційного плану виставки вдало вписались роботи таких закарпатських художників як Михайло Роскін, Василь Габда та Мирон Микуляк.

У фондах Закарпатського музею народної архітектури та побуту зберігаються графічні роботи **М.Н. Роскіна** – “Пам'ятник старовини”, “Церква у с. Сіль”, “Старе і нове”.

Добро та позитивну енергію випромінюють роботи **В. Габди**. Він був неперевершений лірик з притаманною тільки йому цікавою технікою. У нього немає етюдів, його кожний твір був задалегідь глибоко осмислений, а в результаті фундаментальний. На виставці експонувались такі його роботи – “Стара Верховина”, “Потік Лютянка”, “Чорна Ріка”, “Ужгородський замок”.

При побудові виставки були також використані роботи **Мирона Васильовича Микуляка** – “Церква у с. Черногорова”, “Церква у с. Сіль”.

Відомим поширювачем народної культури, вихователем майстрів з народу прославився ще один наш земляк, художник **Федір Жигмундович Коложварі**. За роки роботи Ф. Коложварі організував і провів понад 60 обласних виставок творів народних майстрів, а також багатьох звітних персональних виставок на місцях і за кордоном. Федір Жигмундович працює щодня, шукає нові теми, творить [16, с. 3; 19, с. 59; 32, с. 51]. Ряд його робіт зберігається у фондах Ужгородського скансену. Так, на виставці експонувались такі його полотна – “Ясінянська церква”, “Скиртування”, “Край села”, “Міжнародний день музеїв в Ужгородському скансені, 1982”, “Гуцульський інтер'єр”, “Молотьба”.

У мистецтві сучасної України неординарною і талановитою є постать **Юрія Дмитровича Герца**. Душа і дух народу казкової Карпатської землі піднесено опоетизовані у пристрасних барвисто-веселкових полотнах художни-

ка. Ю. Герц – наш сучасник. Бути сучасником – не значить проживати в одному просторі. Це значить – бути співзвучним ритму своєї епохи, своєї країни, свого народу. Жити і творити для людей, нести їм радість світлої надії і віри – ідеал, почерпнутий від своїх мудрих учителів, до якого все життя прямує своєю творчістю народний художник України, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка Юрій Дмитрович Герц.

Учасник художніх виставок: обласних – з 1957 року, всеукраїнських – з 1967 року, закордонних – з 1978 року – учасник міжнародних пленерів. Твори закуплені Дирекцією виставок Міністерства культури і мистецтв України. Персональні виставки: 1981 р. – м. Ужгород, 1990 р. – м. Требішов (Словаччина), 1992 р. – м. Ужгород, 1996 р. – м. Мукачево, 1997, 2000, 2001 рр. – м. Ужгород [1, с. 51; 6, с. 3; 41, с. 1].

При побудові виставки використано роботу Ю. Герца – “*Стара ніч*”.

По праву великим закарпатцем можемо вважати **Івана Михайловича Шутєва**. Мистецтвознавці вважають, що стиль, у якому він працює, не претендує на оригінальність чи новаторство. Проте реалістичне відображення світу на полотнах художника вражає своєю довершеністю і глибиною думки. Його роботи вирізняються емоційністю сприйняття, незвичністю композиції, складним співвідношенням світла та кольору. Сам же художник головним вважає передачу на полотні свого настрою та сприйняття навколишнього світу [12, с. 2].

При побудові виставки використано такі роботи І. Шутєва: “*Церква у с. Колочава*”, “*Ужоцька церква*”, “*Церква у с. Латірка*”, “*Церква у с. Негровець*”.

Із сучасних художників молодшого покоління, роботи яких були представлені на виставці, слід виділити Сергія Глущука та Любов Матіко.

**Сергій Сергійович Глушук** народився 5 серпня 1957 р. у м. Североуральськ (Росія). Навчався в Ужгородському училищі декоративно-прикладного мистецтва (1972–1976 рр.). Закінчив Київський державний художній інститут (1979–1985 рр.). Викладав у Київському державному художньому інституті (1985–1991), завідував відділом реставрації і живопису реставраційного кооперативу “Відродження-2” в Києві (1989–2001). З 2003 р. він є членом Міжнародної спілки незалежних художників ім. А. Кашшая. З 2004 року директорує в ТОВ “Закарпатський обласний реставраційний центр”.

Основними серіями його картин є такі: “Від ренесансу до об’єктивного реалізму” (35 робіт), “Пісня про рідний край” (31 картина), “Віртуальний реалізм” (40 робіт), “Зустрічі з НЮ” (20 картин), “Карпатські пейзажі” (19 робіт), “Дивосвіт наших пращурів” (21 картина). Сергій Сергійович – автор навчального посібника “Техніка станкового живопису” (2006 р.). У 2008 році

вийшло друге ілюстроване видання цього посібника. Митець брав участь в обласних, республіканських і міжнародних художніх виставках [7, с. 12; 17, с. 6; 21, с. 12; 34, с. 12].

На виставці експонувалась робота С. Глушука “Біля млина”.

**Любов Василівна Матіко** народилася 28 липня 1989 року в селі Ільниця Іршавського району. Навчалася в Ільницькій дитячій школі мистецтв по класу “Живопис і графіка”. У 2000 році брала участь у міжнародному конкурсі “Шовковий шлях” в Індії, де стала переможцем у чотирьох турах. У 2001 році вона учасниця Всеукраїнської виставки, присвяченої 10-й річниці незалежності України у Києві. Любов Василівна – майстер виробничого навчання Грицівського ВХПУ № 19, керівник гуртка “Писанка”, студентка Кам’янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка. З 2011 року – член Національної спілки народних майстрів України [20].

На виставці експонувалась робота Л. Матіко “Відпочинок”.

Описана виставка мала чималий успіх серед відвідувачів музею різних вікових категорій та груп за соціальною приналежністю. Це індивідуальні відвідувачі та екскурсійні групи, дорослі, студенти, учні, дошкільнята. Досвід багатьох музеїв свідчить, що найбільш перспективною є робота з дитячою та юнацькою аудиторією, а багаторічний експеримент відомих світових музеїв свідчить також про найбільш перспективну, правильно обрану в цьому напрямі, стратегію розвитку музеїв – музейну педагогіку, яка виходить з розуміння того, що саме молодь – юний відвідувач – і є сьогодні найбільш потенційним відвідувачем музеїв. Якщо ми не залучатимемо до музею юнацтво – музеї можуть залишитися в майбутньому без свого відвідувача. Саме тому одними з найголовніших аспектів діяльності музеїв є науково-освітній і виховний.

Звичайно, не стоїть осторонь освітньо-виховних програм і колектив Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Так, сьогодні не всі розуміють актуальність культурно-естетичного виховання молоді і ролі музеїв в цьому процесі. На даний момент склалася парадоксальна ситуація: молодь втрачає соціальні ідеали, знижується загальний культурно-освітній рівень населення і саме в такій обстановці підвищується роль освіти і культури у вихованні підростаючого покоління.

Сам профіль Закарпатського музею народної архітектури та побуту зумовлює особливості його експозиційної діяльності. Наш музей – музей під відкритим небом. На базі музейної експозиції щорічно проводяться численні різнопланові масові заходи із залученням учнівської та студентської молоді. Крім того, музей має два виставкові зали, у яких кожні два-три тижні будуть виставки майстрів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

Музейними працівниками застосовується одна з найкращих сучасних форм експозиційно-масової та освітньої роботи в умовах позамузейного середовища (в школі) – пересувна виставка. Вона є своєрідним проявом найбільш видозмінюючої динамічної форми роботи музею. Пересувна виставка – багатоаспектний вид музейної діяльності, який дозволяє швидко, ефективно, образно впливати на глядача, доставляти йому необхідну інформацію прямо на місці, наприклад в класі. Так, нашим музеєм вже декілька років практикується експонування пересувних виставок на базі багатьох шкіл міста. При проведенні таких міні-виставок паралельно проводиться лекційна робота. Так, під час експонування пересувної виставки до Шевченківських днів “Слава Великого Кобзаря” (з фондової колекції музею) співробітниками музею читається лекція про життєвий та творчий шлях Т.Г. Шевченка. Щорічною є виставково-лекційна робота співробітників музею на тему “Писанковий дивовіт” на базі загальноосвітніх шкіл міста.

Важливий засіб у формуванні творчої активності дітей – це використання творів образотворчого мистецтва. З цією метою під час експонування виставок картин слід залучати якомога більшу кількість дітей. Їм потрібно розповідати про твори усіх жанрів побутового і казкового живопису (портрети, натюрморти, пейзажі), графіки (естампи, гравюри, офорти, книжкові ілюстрації), малі форми скульптури (вироби з фаянсу, гіпсу, дерева), твори декоративно-ужиткового мистецтва (кераміка, художнє скло, народні декоративні вироби та ін.).

Перш за все потрібно виховувати у дітей інтерес до творів мистецтва, збуджувати увагу до них, поступово виховувати у дітей здатність естетичного сприйняття. Розглядаючи картини або скульптуру, діти цікавляться тим, що зображено, впізнають знайомі предмети та явища, знайомляться з тими, яких раніше не знали. Під впливом творів мистецтва діти не просто ознайомлюються з явищами життя – вони отримують уявлення про прекрасне, гармонічне, доцільне, виразне, вчаться творчо сприймати життя. Для їх сприйняття характерне переживання того, що сприймається, зацікавлене, хвилююче відношення до зображуваних явищ. Художник використовує для цього колір, тон, лінії. У декоративному мистецтві – особливості побудови візерунка, красоту кольорового сполучення. Чим краще діти сприйматимуть засоби виразності, якими користується художник, тим глибше розкриється для них зміст творів, багатство думок та почуттів, виражених в ньому, і тим більший емоційний відгук воно викликатиме.

## Література

1. Біксей Л. З любов'ю до отчого краю...: До 75-річчя народження Юрія Герца / Л. Біксей // Календар "Просвіти" на 2006 рік. – Ужгород: Закарпатське крайове т-во "Просвіти", 2006. – С. 50-53.
2. Гаврило Мартинович Глюк [Текст] : [закарпат. худож.] // Закарпатська правда. – 2010. – 21 травня. – С. 12.
3. Гаврош О. Мистецькі горизонти Закарпаття / О. Гаврош // Закарпаття. – 2010. – № 2. – С. 8.
4. Глюк : 1912-1983 / Александрова В.Г. – Ужгород : ПП "Повч Р.М.", 2002. – 32 с.
5. Грицок Н.А. Історія створення Закарпатського музею народної архітектури та побуту (реферат) / Н.А. Грицок // Архів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. – Ужгород: ЗМНАП, 2009. – 37 с.
6. Деяк В. Нашавили ювіляра у день його народження [Текст] : [вист. худож. Ю. Герца з нагоди 80-річчя від дня народж.] / В. Деяк // Фест. – 2011. – 3-9 березня. – С. 3.
7. Злиденне й заможне у творах Сергія Глуцука [Текст] : [вист. живопису "Два світи"] // Ужгород. – 2010. – 18 грудня. – С. 12.
8. Зубач В. У свята тут згадують Манайла [Текст] : [Про худож. Федіра Манайла з с. Іванівці Мукачів. р-ну] / В. Зубач // Фест. – 2007. – 11-17 січ. – С. 12.
9. Ільницький І. "В горах моє серце..." / І. Ільницький // Україна. – 2001. – № 5. – С. 64-65.
10. Каднічанський Д. Скансени України / Д. Каднічанський // Краєзнавство. Географія. Туризм. – 2010. – № 16. – С. 3-8.
11. Карпатська палітра Антона Кашшая – народного художника України [Текст] : до 85-річчя від дня народження. – Ужгород, 2006.
12. "Карпатська рапсодія" Івана Шутева доповнила різнобарв'я ужгородської золоті осені // Трибуна. – 2008. – 11 жовтня. – С. 2.
13. Керечанин М. Пам'яті великого митця. Сьогодні святкував би свій 81-й день народження народний художник України Василь Георгійович Габа [Текст] / М. Керечанин // Трибуна. – 2006. – 11 липня. – С. 4.
14. Кіях М. Федір Манайло як явище національної історії [Текст] / М. Кіях // Образотворче мистецтво. – 2007. – №1. – С. 19-21.
15. Класова О.А. Сучасні форми масової науково-освітньої роботи меморіальних музеїв / О.А. Класова. – Кіровоград, 2008. – 43 с.
16. Коложварі Ф. Каталог персональної виставки, присвяченої 70-річчю від дня народження заслуженого майстра народної творчості України Федора Коложварі. – Ужгород: Ужгородська міська друкарня, 1998. – 20 с.
17. Конар І. Мистецтво твориться серцем [Текст] : [про худож. С. Глуцука] / І. Конар // Трибуна. – 2011. – 12 лютого. – С. 6.
18. Мейсарош М. Унікальний і неперевершений [Текст] : в Ужгороді відбулися заходи, приурочені 100-річчю Ф. Манайла / М. Мейсарош // Старий Замок. Паланок. – 2010. – 21-27 жовтня. – С. 22.
19. Мейсарош О. Із наближенням до майстра Коложварі [Текст] : [про роботу ОЦНТ та знайомство з худож. Ф. Коложварі] / М. Мейсарош // Культурологічні джерела. – 2005. – № 3-4. – С. 58-60.

20. Мишанич В. В Ужгороді відкрилась виставка живопису та декоративно-прикладного мистецтва Любові Матіко та Лариси Савко / В. Мишанич // Закарпаття-онлайн. – 2011. – 28 липня. – С. 12.

21. Мишанич В. Дивосвіт наших пращурів [Текст] : [про худож. і громад. діяча С. Глушука] / В. Мишанич // Ужгород. – 2008. – 22 березня. – С. 12.

22. Міжнародна спілка незалежних художників ім. Антона Кашшая “КЕТ” [Текст] : каталог / Уклад. М. Керечанин. – Ужгород : Мистецька лінія, 2005. – 32 с.

23. Нейметі М. “Він справді хотів жити”. Гаврило Глюк залишив після себе десятки підрамників, ящики зі свіжими фарбами... [Текст] / М. Нейметі // Новини Закарпаття. – 2006. – 16 вересня. – С. 12.

24. Попова Л. Золтан Шолтес – подорож у часі / Л. Попова // Новини Закарпаття. – 1999. – 24 лип. – С. 12.

25. Посисень Г. Палаюча глина минувшини: (Про етнографічне товариство Підкарпатської Русі) / Г. Посисень // Тиса. – 1993. – №1-2. – С. 53-56.

26. Приходько О. Природа у картинах Антона Кашшая [Текст] : (до 85-річчя від дня народження): [Худож.] / О. Приходько // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 1. – С. 28-29.

27. Приходько О. Щасливий художник творив свій щасливий світ [Текст] / О. Приходько // Трибуна. – 2005. – 16 липня. – С. 12.

28. Про життя і творчість народного художника України Федора Федоровича Манайла [Текст] : зб. статей та досліджень наук. працівників меморіального будинку-музею митця / Управління культури Закарпатської облдержадміністрації, Закарпатська обласна організація т-ва охорони пам'яток історії та культури ; Упоряд. В. Фолтін. – Ужгород : Ужгородська міська друкарня, 2006. – 114 с. : іл.

29. Русин В.П. На крутих перевалах. Долі назустріч / В.П. Русин. – Ужгород: Карпати, 1987. – 476 с.

30. Ряшко М. Лірик живопису / М. Ряшко // Карпатська Україна. – 1999. – 10 серп. – С. 8.

31. Сюсько М. Свій піввіковий ювілей видатний закарпатський художник зустрів у Колочаві [Текст] : [до 100-річчя Ф. Манайла] / М. Сюсько // Фест. – 2010. – 14-20 жовтня. – С. 14.

32. Тищенко С. Своєю дорогою [Текст] : [про худож. Ф.Ж. Коложварі] / С. Тищенко // Культурологічні джерела. – 2005. – № 2. – С. 50-51.

33. Федака П.М. В чем истоки патриотизма? Укреплять историческую память / П.М. Федака // Закарпатская правда. – 1988. – 24 лютого. – С. 7.

34. Федака С. Наближаючи весну [Текст] : [вист. худож. С. Глушука “В очікуванні весни”] / С. Федака // Ужгород. – 2011. – 12 лютого. – С. 12.

35. Фединашинець М. Феноменальний Федор-бачі. 19 жовтня – 100-річчя Манайла [Текст] / М. Фединашинець // Старий Замок. Паланок. – 2010. – 14-20 жовтня. – С. 22.

36. Федір Манайло: життя і творчість 1910-1978 [Образотворчий матеріал] : [альбом] / уклад.: Л. Біксей ; Ф. Ерфан ; В. Фолтін ; авт. ст. Л. Біксей [та ін.]. – Ужгород : Патент, 2010. – 200 с. : кол. іл.

37. Федорук О. Великий Глюк з відстані часу [Текст] : [Худож. Гаврило Глюк] / О. Федорчук // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 1. – С. 25-28.

38. Фолтин В.Т., Манайло І.Ф. Меморіальний музей народного художника УРСР Ф.Ф. Манайла: Путівник. – Ужгород: Карпати, 1986. – 62 с., іл.

39. Чоповдя І. Василь Габда на хліб насущний заробляв, малюючи образи “вождів”, але ніколи не зраджував душі... [Текст] : [Про худож.] / І. Чоповдя // Новини Закарпаття. – 2005. – 9 липня. – С. 12.

40. Штефаньо О. Антон Кашшай “ожив” у власних художніх полотнах [Текст] : [Вист. “Карпатська палітра Антона Кашшай” до 85-річчя від дня народж. у Закарпат. худож. музеї ім. Бокшай] / О. Штефаньо // Фест. – 2006. – 30листоп. – 6 грудня – С. 3.

41. Юрію Герцу – 80! Свій ювілей народний художник України вирішив відзначити виставкою картин [Текст] : [нагородж. ювіляра спіл. відзнакою облради та облдержадмін. “За розвиток регіону”] // Новини Закарпаття. – 2011. – 1 березня. – С. 1.

42. Кузьма Б. Традиції і сучасність Закарпатської школи живопису / <http://art-rashdorf.com/ua/>.

**OPERE DE ARTĂ CA MIJLOC DE EDUCARE  
A TINEREI GENERAȚII  
(Pe exemplu, activității științifice-educăționale  
a muzeului arhitecturii și civilizației populare din Transcarpatia)**

*Chantseva E.A. (Ujgorod)*

**Rezumat**

În acest articol este vorba de târguri de artă în dezvoltarea tinerei generații. Pe baza unei expoziții autorul indică importanța artei picturii ca un mijloc de atragere a elevilor și studenților pentru vizitarea muzeului.

**Cuvinte cheie:** muzeu, opere de artă, pictor, expunerea, elevi și studenți, educație.

**ART AS EDUCATION MEANS FOR YOUNGER GENERATIONS  
(On the example of scientific and educational activities of  
Transcarpathian museum of folk architecture and life)**

*Chantseva E.A. (Uzhhorod)*

**Summary**

The article deals with the role of art exhibitions in the educational process of younger generations. On the example of one exhibition the author describes ways of involving young generations into the educational museum activities.

**Key words:** museum, works of art, artist, exhibiting, pupils and students, education.

ГРИЦЮК Н.А.

(Ужгород)

## СВЯТКУВАННЯ 200-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ЗАКАРПАТСЬКОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ

УДК 069.5 : 39 (477.87)

У даному повідомленні йдеться про святкування 200-річчя від дня народження Т.Г. Шевченка в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту. Автор детально описала заходи, що проводились у музеї на відзначення пам'ятної дати: виставку з фондової колекції музею “Тарас Григорович Шевченко у творчості закарпатських митців”, тематичні уроки – “У кожного своя доля і свій шлях широкий...” та “Пам'яті великого Кобзаря...”.

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, святкування, музей, виставка, рушники, панно, портрети, барельєфи, скульптури, тематичні уроки, учнівська молодь.

У духовному житті українського народу весняна пора щорічно пов'язана з Шевченківськими святами. 2014-й рік особливий – 9 березня виповнювалось 200 років від дня народження Тараса Григоровича Шевченка. Голова Українського фонду культури, поет Борис Олійник зазначив: “Тарас Шевченко постає святиною, оберегом української нації, осереддя активної пам'яті “чиїх батьків, чиї ми діти”. Поважним і надзвичайним послом у вічність український народ обрав Тараса Шевченка, в образі і подобі його закодувавши свою мученицьку і славну історію, своє безсмертя” [35, с. 17].

Тараса Шевченка справедливо називають поетом слова, співу, митцем пензля. “Він був сином мужика і став володарем в царстві духа”, – писав про Тараса Шевченка Іван Франко. Доля переслідувала його в житті, скільки могла, та вона не змогла відібрати найважливіше – незламний дух поета та його любов до українського народу.

Народившись у кріпацькій родині, Шевченко змалку, ще в батьківській хаті “бачив пекло”, “роботу тяжку”, “неволю”. Дуже рано залишився без батьків. Але дух українця, який жив у ньому, давав йому сили для творчості. Мальовнича природа рідного краю мала неабиякий вплив на формування митця: милувала око, збуджувала почуття та думки. Рідна природа була першим Тарасовим джерелом розуміння краси, формувала його смаки та мислення. Ще з дитячих літ запам'яталися йому народні пісні, історичні думи, легенди та перекази про героїчне минуле народу, колоритні звичаї та обряди. Здобута поетом петербурзька освіта сприяла трансформації дитячих спогадів



та почуттів в усвідомлене розуміння великої історичної несправедливості і кривди щодо його народу, у синівську відповідальність за долю свого краю.

Поет пов'язав свою долю з долею України, яка постала перед ним поневоленою, сплюндрованою завойовниками з усіх сторін. Він виступив зі своїм полум'яним словом на її захист від поневолювачів, закликав до боротьби, залишив своїм “живим і ненародженим землякам” важливі дороговкази.

Постать великого Кобзаря українського народу надихала письменників, композиторів і художників. Йому та його літературним образам присвячували свої твори такі відомі композитори як М. Лисенко та Г. Майборода, художники І. Репін та І. Крамської. Постаць Шевченка намагалися вшанувати у своїх творах також закарпатські художники та майстри народної творчості, присвятивши йому свої роботи.

У музеях цілого світу зберігається величезна кількість експонатів на Шевченківську тематику. Не є винятком й Закарпатський музей народної архітектури та побуту. У фондovій колекції нашого музею зберігається 20 експонатів, присвячених Кобзареві. Серед них: рушники – 4 од. об., панно – 1 од. об., вишиті портрети – 4 од. об., барельєфи – 6 од. об., дерев'яні скульптури – 2 од. об., різьблений триптих – 1 од. об., тарілки декоративні – 2 од. об. Саме вони лягли в основу тематико-експозиційного плану виставки “Тарас Григорович Шевченко у творчості закарпатських митців”, присвяченій 200-річчю від дня народження видатного українського письменника. Виставка з успіхом експонувалась у виставковому залі музею з 14 лютого до 12 березня 2014 року.

Умовно виставка складалась з чотирьох частин. Окрема експозиційна площа закомпонована вишитими рушниками М. Балаж та М. Гаврило, барельєфами В.М. Асталоша, М.П. Цуда, В.В. Сідака, дерев'яною скульптурою З.В. Перестюка. Основним акцентом виступає *барельєф В.М. Асталоша “Заповіт”*. Він вирізьблений із суцільного шматка дерева. Композиція твору розгортається в двох площинах. Праворуч в овалі вирізьблено портрет Тараса Шевченка, одягненого у зимове пальто з хутряним коміром та високу хутряну шапку. З одного боку овалу зверху вирізьблено дату “1814”, а з іншого – “1861”. Під датами вирізьблено по стилізованій квітці на стеблі, а під портретом – гірлянда з дубового та лаврового листя зі стрічкою, на якій напис: “Т.Г. Шевченко”. З обох боків напису зображено по квітці на стеблі. У лівій частині барельєфу вирізьблено слова “Заповіту”. Під ними зображено старого кобзаря, який грає на кобзі. Біля нього лежить бриль та палиця. Старий сидить на пагорбі посеред широкого степу. Всю композицію замкнено в рамочку геометричного орнаменту. Над барельєфом експонувалась *рушник М. Балаж “В сім ї вольній, новій, не забудьте пом'янути...”* Поздовжні краї рушника декоровані поперечними різнокольоровими смугами, в яких вдало поєднано геометричний та геометризвано-рослинний орнаменти, виконані

технікою перебірного ткання. У центральній площині рушник оздоблено вишитою цитатою із вірша Т. Шевченка: “В сім’ї вольній, новій, не забудьте пом’янути...”. Не менш естетичними та мистецько довершеними є *рушники М. Гаврило*, оздоблені стрічковою хрестиковою вишивкою на поздовжніх краях. *Барельєфи В.М. Асталоша “Мені тринадцятий минало” та М.П. Цуда “Портрет Т. Шевченка”* привертають увагу виімчастою різьбою та стилізовано-рослинним орнаментом у вигляді квітів з листочками, колосків пшениці, дубового листа, жолудів. *Дерев’яна скульптура З.В. Перестюка “Панська наука”* відтворює сюжет важкого життя дітей за часів кріпацтва [4, 12, 13].

Найбільша експозиція виставки складається з рушників, вишитих та різьбленого портретів Тараса Шевченка, фотоколажів на шевченківську тематику. Домінантою у цій групі експонатів виступав *триптих І. Баратей “Тарас Шевченко”*. Він складається з панно і двох рушників. По центру панно надпис: “Сонце заходить, гори чорніють, пташечка тихне, поле німіє. Т. Шевченко”. У верхній частині панно виконано мотив ліри та дату “1814 – 1989”. Орнаментальна композиція, яка розміщена у нижній частині панно, складається з трьох смуг: центральної широкої та двох вузких обабіч неї. Основний візерунок центральної смуги формують три ліри синього кольору. Обабіч виконані вузькі орнаментальні смужки, що складаються з чотирипелюсткових червоних квіточок. Завершенням оздоблення панно є смуга блакитних зубчиків, мереживо та торочки. Обидва рушники оздоблені орнаментом стилізовано-рослинного характеру, однак не є ідентичними. Центральна широка смуга одного із них декорована галузкою із стилізованих квіток, а іншого – галузкою із квіток-волошок [3].

У цій експозиції також вдало поєднані довгі вишивані рушники та вишиті портрети Т. Шевченка. *М.Д. Козоровська* за допомогою перебірного ткацтва і “гладі” відтворила погруддя Т.Г. Шевченка у кожусі та шапці. *В.В. Половко* білими, сірими і чорними нитками на білому фоні вишила погрудне зображення Т. Шевченка в зимовому кожусі і шапці, а нижче – слова із його “Заповіту”: “І мене в сім’ї великій, в сім’ї вольній, новій, не забудьте пом’янути незлим, тихим словом”. *І.П. Куцик* “художньою гладдю” нитками чорного кольору фабричного виробництва зобразила Т. Шевченка у зрілому віці без головного убору. Всі портрети взяті в дерев’яні рамки. Довершеності центральній композиції надає *барельєф В.М. Асталоша “Кобзар”*, виконаний на дерев’яній дошці з вирізьбленим фоном, що зображує небо та далечинь. Центральне місце займає постать кобзаря, який сидить серед степу на траві біля надмогильного каменя. В руках у кобзаря бандура. Одягнений він у піджак, шаровари, постолі. Біля кобзаря на землі лежить бриль та палиця. Всю композицію замкнено виступаючою дерев’яною рамочкою [2, 17].

Центральну частину третьої міні-експозиції даної виставки склали

різьблений триптих І.М. Чайковського “В сім’ї вольній, новій”, декоративна тарілка В.В. Сідака “Т.Г. Шевченко” та скульптура І.І. Романюка “Т.Г. Шевченко”. Дерев’яні різьблені вироби вдало гармоніюють з рушниками і панно. Панно М.І. Профус “Кобзар” виготовлене із домотканого полотна. У верхній частині на білому фоні вишитий портрет Т.Г. Шевченка, навколо якого рослинний орнамент у формі гірлянди. Нижче виткана розгорнута книга, на одній сторінці якої надпис: “Кобзар. 1814 – 1989”, а на іншій – слова із “Заповіту”: “І мене в сім’ї великій, в сім’ї вольній, новій, не забудьте...”. Решта частини панно декорована поперечними орнаментальними смугами. Рушник М. Гаврило “Заповіт” виготовлений з білого домотканого полотна. Основну увагу привертає до себе той край рушника, на якому червоними нитками вишиті слова “Заповіту” Кобзаря. Поряд із трьома куплетами розміщені фігурні ініціали “Т Г Ш”. Зліва від останнього, четвертого, куплету вишита галузка квітів у формі ліри. Слова “Заповіту” закомпоновані у стилізовану декоративну рамку: вздовж тексту з обох боків ряд червоних квіточок з чорними листочками, зверху – ряд стилізованих квіток з листками, обрамлених червоними ступінчастими трикутниками з двома чорними “баранячими ріжками” на вершинах. Під віршем вишиті шість червоних троянд з трьома пуп’янками біля кожної та чорними стеблами з листками. Знизу зображено цілу смугу пуп’янків, а нижче від неї – два ряди квітів з листками (у кожному ряді іншої форми). Завершується композиція широкою орнаментальною смугою з цяточками та вертикальними паралельними лініями. Внизу зліва вишито напис “Хуст 1988”, справа – прізвище автора “М. Гаврило”. Доповненням до третьої експозиції виставки є вишитий М. Гаврило “Портрет Т.Г. Шевченка”, картина невідомого автора “Мені тринадцятий минуло...” [1, 7].

В окрему групу були виділені твори Т.Г. Шевченка та журнали “Народна творчість та етнографія” зі статтями на шевченківську тематику.

На предметній основі описаної виставки автором даного повідомлення були проведені масові заходи з учнями шкіл міста Ужгорода, присвячені 200-річчю від дня народження Т.Г. Шевченка.

5 березня було проведено тематичний захід “У кожного своя доля і свій шлях широкий...”. Учасниками заходу стали вчителі та учні 6-А класу НВК “Ужгородський економічний ліцей”.

### Сценарій свята

#### “У кожного своя доля і свій шлях широкий...”

**Учитель:** Велика і прекрасна наша земля. Змінюється, вічно оновлюється вона. Погляньмо навколо: ласкаво світить сонечко, від його теплого поцілунку відкриваються повіки перших квітів, в глибокому небі пропливають легенькі хмарки, а довкола щасливим співом заливаються птахи.

Весна... Вже сама згадка про неї будить у серці щемну радість, тривогу. Це свято оновлення і відродження природи. Коли приходить весна, кожному з нас здається, що ти народжуєшся на світ вдруге, що ця весна особлива, краща ніж були попередні.

В один із таких весняних днів народився геній українського народу Тарас Григорович Шевченко. З цього дня почалось відродження і відновлення України, бо кожним порухом душі він дбав про рідну землю.

*Благослови той день і час,  
Коли прослалась килимами  
Земля, яку сходить Тарас  
Малими босими ногами,  
Земля, яку скропив Тарас  
Дрібними росами-сльозами.*

(звучить пісня “Думи мої, думи мої...”).

**Ведуча 1:** Україна – розкішний вінок з рути та барвінку, що над ним сві-  
тять заплакані зорі...

(декламується поезія “Садок вишневий коло хати”).

**Ведуча 2:** Сьогодні, вшановуючи пам’ять, ми не будемо говорити про Шевченка. Він сам своїми творами буде промовляти до нас. Кожен вірш Шевченка – це радість і біль поета, його життя. Дивуєшся: “Невже, щоб заграла скрипка, неодмінно треба розрізати живе тіло явора? Невже, щоб заговорила душа, неодмінно треба доторкнутись до неї різцем болю?”

Доля справді не лукавила, не брехала Шевченку. Прийшла слава, воля. Та як важко далися вони йому.

(виходить мала мати з малим хлопчиком).

**Мати:** Сину мій, прости, що доля твоя буде тяжкою, бо народжений ти невільником-кріпаком. Сину мій, моя дитино! Яким воно буде, твоє майбутнє? Чи матимеш ти кусень хліба, свою господу, стріху над головою?

**Батько:** (виходить стомлений, сідає на стілець)

Синові Тарасику з мого хазяйства нічого не треба: він буде неабияким чоловіком: з нього буде щось дуже добре або велике ледащо, для нього моє наслідство нічого не буде значити або нічого не допоможе.

**Тарасик:** Матусю, а правда, що небо на залізних стовпах тримається?

**Мати:** Так синочку, правда.

**Тарасик:** А чому так багато зірок на небі?

**Мати:** Це коли людина на світ приходить, Бог свічку запалює, і горить та свічка, поки людина не помре. А як помре, свічка гасне, зірочка падає. Бачив?

**Тарасик:** Бачив, матусю, бачив. Матусю, а чому одні зірочки ясні, великі, а інші – ледь видно?

**Мати:** Бо коли людина зла, заздрісна, скупа, її свічка ледь-ледь тліє. А коли людина добра, любить людей, робить їм добро, тоді свічка такої людини святить ясно і світло.

**Тарасик:** Матусю, я буду добрим. Я хочу, щоб моя свічка світила яскраво.

**Мати:** Старайся, мій сину.

**Ведуча 3:** 9 березня 1814 року в селі Моринці в сім'ї селянина-кріпака народився Тарас Шевченко. Хлопчик ріс мовчазний, замислений. Не тримався хати, а все блукав десь за вигоном.

**Ведуча 2:** Восьмилітнього хлопчика Тараса батьки віддали до дяка в “науку”. За найменшу провину карав він своїх учнів різками.

**Тарасик:**

*Ти взяла мене маленького за руку  
І в школу хлопця одвела,  
До п'яного дяка в науку.  
“Учися, серденько, колись  
З нас будуть люди”, – ти казала.*

**Ведуча 1:** Та не довго тривала Тарасова “наука”. Несподіване горе випало на долю хлопчика. Замучена важкою працею, померла мати.

**Тарасик:**

*Та матір добрую мою,  
Ще молодую у могилу  
Нужда та праця положила.*

**Ведуча 1:** Невдовзі після смерті матері в 1825 р. помер і батько. Смерть батька приголомшила малого Тараса.

**Тарасик:**

*Там батько, плачучи з дітьми,  
А ми малі були та голі,  
Не витерпів лихої долі,  
Умер на панщині!... А ми  
Розлізлися межі людьми,  
Мов мишенята. Я до школи –  
Носити воду школярам...*

*(Перегляд відеофільму “Тарас Шевченко. Заповіт”).*

**Ведуча 2:** Тарас наймитує в школі, а потім пасе громадську череду. Мине 20 років, і він з боєм згадуватиме своє дитинство у вірші “Мені тринадцятий минало”.

**Тарасик:** (декламує цю поезію).

**Оксана:** Чом же ти плачеш? Ох, дурненький Тарасе! Давай я сльози ви-

тру. Не сумуй, Тарасику, адже кажуть, найкраще від усіх ти читаєш, найкраще за всіх співаєш, ще й кажуть, малюєш. От виростеш і будеш малярем.

**Тарасик:** Еге ж, малярем.

**Оксана:** І розмалюєш нашу хату.

**Тарасик:** Атож. А всі кажуть, що я ледащо і ні на що не здатний. Ні, я не ледащо! Я буду-таки малярем!

**Оксана:** Авжеж, будеш!

**Ведуча 1:** Тарас наймитує, а випадає вільна година – читає і малює. Вечорами, щоб ніхто не бачив, плаче з горя. Але думка навчитися малювати не покидає хлопчика. Так він потрапляє до хлипківського маляра. Згодом пан Енгельгард забирає його до себе в Петербург, і Тарас стає козачком.

*Хоче малювати,  
Прагне він до знань,  
Та за це багато  
Зазнає страждань.  
Нишком він малює  
Статую в саду,  
Вночі пише вірші  
Про людську біду.*

*(Перегляд відеофільму “Малярство Кобзар”).*

**Ведуча 2:** Зустріч у Петербурзі із земляком-художником Сошенком, байкарем Гребінкою, художниками Брюловим, Венеціановим, поетом Жуковським круто змінила долю Шевченка. Вони побачили великі здібності юнака і викупили його з неволі.

*Так в людському морі  
Стрілися брати,  
Що зуміли в горі  
Щиро допомогти.  
Викупили друзі,  
Вільним став Тарас!  
Чом же серце в тузі?  
Біль чому не згас?  
Сміливим і щирим  
Був Тараса спів.  
Він гострить сокири,  
Кличе на панів.*

**Ведуча 3:** Він був сином мужика – і став володарем у царстві духу. Він був кріпаком – і став велетнем у царстві людської культури. Він був самоуком – і вказав нові, світлі і вільні шляхи професорам і книжним ученим.

Десять літ він томився під вагою російської солдатської муштри, а для волі Росії зробив більше, ніж десять переможних армій. Доля переслідувала його в житті, скільки лиш могла, та вона не зуміла перетворити золота його душі на ржу, ані любові до людей – на ненависть і погорду, а віру в Бога – на зневагу й песимізм.

**Ведуча 2:** За бунтарські вірші 33-річного Шевченка забрали в солдати. Однак, не зважаючи на заборону, Шевченко писав вірші і ховав їх за халявою чобота. Поет писав:

*О думи мої! О славо злая!  
За тебе марно я в чужому краї  
Караюсь, мучуся... але не каюсь!*

Цими словами починається перший рядок вперше виданого “Кобзаря”. Тож давайте погортаємо сторінки “Кобзаря”, глибше відчуємо в них красу рідної землі та любов поета до України.

*(Учні декламують поезії: “Зоре моя вечірняя”, “Зацвіла в долині”, “Колось у купочці стояли”, “Світає, край неба палає”).*

**Ведуча 1:** 9 березня 1861 року Шевченку минуло 47 років. Привітати поета, який лежав тяжко хворий, прийшли друзі. А 10 березня перестало битися серце великого Кобзаря. Тіло Шевченка було спочатку поховано в Петербурзі, а у травні 1861 року перевезено в Канів і поховано на Чернечій горі. Так запівався великий поет.

**Ведуча 3:** Поетові думи, болі і страждання, надії і сподівання, хвилини радості й тривоги лягли самотніми рядками на папір і зібрались у цій поетичній збірці, назва якій – “Кобзар”.

*Коли окрасць житняка  
Мені, було, давала мати,  
Я мусив спершу показати,  
Чи не брудна моя рука.  
Як жебраки, ішли не раз  
Голодні, чорні переднівки,  
І хліб святий спасав, бо тільки  
Він боронив од смерті нас,  
А коло хліба на столі,  
На самотканій скатертині  
Лежала книга – як святині:  
Людські надії і жалі.  
То був “Кобзар”. Його не міг  
Ніхто, не вмивши рук, узяти,  
Бо він – святий, казала мати,*

*Він смерть народу переміг!  
Його, мов хліба, чорний час  
Просили в позички сусіди,  
Зціляючи серця завсіди  
Тим словом, що прорік Тарас.  
(І. Гнатюк)*

Нехай же в кожній хаті на чільному місті лежить “Кобзар”, хай у кожній світлиці завітне портрет Шевченка, його “Заповіт”.

**Ведуча 2:** Доля не дала Шевченкові сімейного щастя, родинного тепла, взаємної любові, не було в поета навіть хатини – останньої мрії. Він мріяв про люблячу дружину, діток, про садок біля власної хати над Дніпром, та не судилось, не судилось...

**Ведуча 1:** Поета перші кроки були звернені до пошуку залізних стовпів, що підпирають небо. Такою мандрівкою було все його життя, тільки не до залізних стовпів, а до воріт волі, які він радий був відчинити перед собою, не шукаючи хитрих і крутих доріг, без облуди і лукавства, з серцем чистим, як серце дитини. А втомленого такою тяжкою мандрівкою на вічний сон приголубила його рідна Україна, слава і безсмертя...

**Вчитель:** Минають роки, спливатимуть віки, а Тарас Шевченко залишатиметься у пам’яті нащадків, бо є й буде Україна, і народ український, який пам’ятає його заповітні слова:

*І мене в сім’ї великій,  
В сім’ї вольній, новій,  
Не забудьте пом’янути  
Незлим тихим словом.*

*(Звучить пісня “Заповіт”)*

Отже, Закарпатський музей народної архітектури та побуту через науково-освітню форму роботи вніс свою частку у відзначення 200-річчя від дня народження великого генія українського народу – Тараса Григоровича Шевченка. Ця постать в українській історії варта великої шани і поваги.

### *Література*

1. Фонди Закарпатського музею народної архітектури та побуту, інвентарний номер (далі – ФЗМНАП Е:) 10071/3902. Панно “Кобзар”.
2. ФЗМНАП Е: 10072/3903. Рушник “Тарас Шевченко”.
3. ФЗМНАП Е: 10910/4222. Триптих “Тарас Шевченко”.
4. ФЗМНАП Е: 11479/8093. Барельєф “Мені тринадцятий минало...”.
5. ФЗМНАП Е: 11533/12. Тарілка декоративна “Т.Г. Шевченко”.



6. ФЗМНАП Е: 11671/35. Тарілка декоративна “Т.Г. Шевченко”.
7. ФЗМНАП Е: 11882/77. Портрет Т.Г. Шевченка.
8. ФЗМНАП Е: 11894/84. Портрет Т.Г. Шевченка.
9. ФЗМНАП Е: 11895/85. Портрет Т.Г. Шевченка.
10. ФЗМНАП Е: 11896/86. Барельєф “На панщині пшеницю жала”.
11. ФЗМНАП Е: 11957/90. Рушник “В сім’ї вольній, новій...”.
12. ФЗМНАП Е: 12035/142. Барельєф “Заповіт”.
13. ФЗМНАП Е: 12036/143. Дерев’яна скульптура “Панська наука”.
14. ФЗМНАП Е: 12040/147. Барельєф “Т.Г. Шевченко”.
15. ФЗМНАП Е: 12041/148. Дерев’яна скульптура “Т.Г. Шевченко”.
16. ФЗМНАП Е: 12097/165. Рушник “Заповіт”.
17. ФЗМНАП Е: 12445/296. Барельєф “Кобзар”.
18. ФЗМНАП Е: 12449/300. Барельєф “Портрет Т.Г. Шевченка”.
19. ФЗМНАП Е: 12640/489. Портрет Т.Г. Шевченка.
20. ФЗМНАП Е: б/н. Різьба по дереву “В сім’ї вольній, новій”.
21. Антонович Д.В. Шевченко-маляр / Д.В. Антонович. – К.: Україна, 2004. – 272 с.
22. Бородін В.С. Т.Г. Шевченко. Біографія / В.С. Бородін, Є.П. Кирилук, В.Л. Смілянська, Є.С. Шабліовський, В.Є. Шубравський. – К.: Наукова думка, 1984. – 560 с.
23. Донцов Д. Ідеї Шевченка про Бога і націю / Д. Донцов // Срібна Земля. – № 7 (860). – 8 березня. – 2013. – С. 7.
24. Кирилук Є.П. Шевченківська енциклопедія (160 років від дня народження Т.Г. Шевченка) / Є.П. Кирилук // Народна творчість та етнографія. – № 2. – 1974. – С. 33-35.
25. Ключек Г. Поезія Т. Шевченка “Мені тринадцятий минало...” / Г. Ключек // Дивослово. – 2007. – № 5. – С. 56-61.
26. Ключева О.О. До біографії Т.Г. Шевченка (за матеріалами Державного архіву Сумської області) / О.О. Ключева // Сумський історико-архівний журнал. – 2011. – № XII–XIII. – С. 104-106.
27. Комаринець Т. Шевченко і народна творчість / Теофіль Комаринець. – К.: Державне вид-во худ. літ-ри, 1963. – 232 с.
28. Кучерук О. Пам’ятники Шевченка на земній кулі... Від Мангیشлаку до Вашингтона / О. Кучерук // Черкаський край – земля Богдана і Тараса. Культурологічний збірник. – К.: Українські Пропілеї, 2002. – С. 67-80.
29. Кушнарєнко Д.О. Із невичерпного джерела (Легенда про Т.Г. Шевченка та її використання в сучасній поезії) / Д.О. Кушнарєнко // Народна творчість та етнографія. – № 2. – 1974. – С. 49-51.
30. Наливайко Д.С. Тарас Шевченко у контексті романтизму та націоналізму / Д.С. Наливайченко // Магістеріум: Літературознавчі студії. – Вип. 21. – С. 21-35.
31. Огієнко І. Тарас Шевченко / Упоряд. М. С. Тимошик (“Рукописна спадщина”. Т.2). – К.: “Наша наука і наша культура”, 2002. – 440 с.
32. Поклад Н. Кохані жінки Тараса Шевченка / Н. Поклад // Дім і сім’я. – 2011. – № 5. – С. 28-29.
33. Снігарєнко Є.О. Фольклорна основа історичних поем Т. Шевченка / Є.О. Снігарєнко // Вісник Запорізького національного університету. Серія: Філологічні науки – 2010. – № 2. – С. 301-307.

34. Шевченко З. Художній світ Т. Шевченка (матеріали до вивчення біографії) / З. Шевченко // Методика літератури. – С. 28-30.

35. Янко Д. До 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка / Д. Янко // Демократична Україна. – 1 листопада. – 2013. – С. 17.

## ANIVERSAREA A 200 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI TARAS ȘEVCHENKO ÎN MUZEUL ARHITECTURII ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE DIN TRANSCARPATIA

*Gritsiuk N.A. (Ujgorod)*

### Rezumat

În acest articol, se descrie sărbătorirea a 200 de ani de la nașterea lui T.G. Shevchenko la muzeul Arhitecturii și Civilizației Populare din Transcarpatia. Autorul a descris în detalii evenimentele care au avut loc la muzeu cu ocazia celebrării a acestei date importante: expoziția din colecția de muzeu a lui "Taras Șevchenko în activitatea artiștilor din Transcarpatia", lecții tematice – "Orice persoană are propriul său destin și drum larg ..." și "În memoria Marelui Kobzar ...".

**Cuvinte cheie:** Taras Șevchenko, sărbătorire cerebrale, muzeul, expoziție, prosoape, fotografii, portrete, barelief, sculptură, lecții tematice, studenți.

## COMMEMORATING THE 200th TARAS SHEVCHENKO BIRTH ANNIVERSARY AT TRANSCARPATHIAN MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE

*Gritsiuk N.A. (Uzhhorod)*

### Summary

The article deals with the celebration of the 200<sup>th</sup> birth anniversary of T.G. Shevchenko at Transcarpathian museum of folk architecture and life. The author describes in detail the events that were held in the museum to commemorate this memorable date: exhibition "Taras Shevchenko in the works of Transcarpathian artists", thematic lessons - "Everyone has his own destiny and his way wide ..." and "In Memorial of the Great Kobzar ...".

**Key words:** Taras Shevchenko, celebration, Museums, embroidered towel, pictures, portraits, reliefs, sculptures, thematic lessons, students.



1. Учні 6-А класу НВК “Ужгородський економічний ліцей” на святі “У кожного своя доля і свій шлях широкий...”, присвяченому 200-річчю від дня народження Т.Г. Шевченка.

2. Барельєф В.М. Асталоса “Заповіт”. Фондова колекція Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

3. Рушник М. Гаврило “Заповіт”. Фондова колекція Закарпатського музею народної архітектури та побуту.



ЛОШАК К.Й.  
(Ужгород)

## АНТИСЕПТИЧНІ ТА КОНСЕРВАЦІЙНІ МЕТОДИ ОБРОБКИ ДЕРЕВИНИ В ЗАКАРПАТСЬКОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ

УДК 069.44 : 39 (477.87)

У повідомленні йдеться про антисептичні та консерваційні методи обробки деревини, які застосовуються реставраторами Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Серед них виділяємо панельний метод, глибоке просочування, ін'єкційний метод, метод обприскування і щітки, метод сухого антисептика, фумігацію.

**Ключові слова:** музей, реставрація, деревина, методи обробки, просочування, ін'єкція, обприскування, щітка, антисептик, фумігація.

Проблема захисту музейних колекцій від біопшкоджень була і залишається актуальною в усьому світі. Тисячоліттями людство намагалось зберегти матеріальні цінності, продовжити їх життя і передати майбутнім поколінням. У даному процесі велика роль відводилася народним методам збереження, які застосовувалися з давніх-давен і значною мірою є поширеними і в наш час.

Заглянувши в літературу ще до початку ХХ століття, можна дізнатися, що дерев'яні підлоги на складах, де зберігалися запаси солі, смоли, дьогтю, риб'ячого жиру, нафти, не піддавалися ніяким комахам, гризунам і не гнили. Наші предки бачили, що не гниють ступниці коліс і дерев'яні осі возів, які змащені дьогтем, а також дерев'яні конструкції в солеварнях. Так були винайдені перші захисні речовини – консерванти, а пізніше їх стали використовувати цілеспрямовано.

Ще російський імператор Петро I застосовував народні методи у суднобудуванні, наказував власникам кораблів перший раз перевозити в трюмах кожного судна поварену сіль (хлорид натрію – NaCl), а також смолити судна. Такі методи збільшували тривалість їх використання.

Постійна зацікавленість щодо консервації деревини зростала і з боку держави, однак процес гальмувався через відсутність наукових досліджень, хімічних лабораторій і т.д. Тільки наприкінці ХІХ століття до цієї роботи залучають вчених, які проводять дослідження антисептиків і розробляють різні технології захисту та консервації дерев'яних конструкцій. Але всі ці роботи вимагали значних затрат коштів.

Великий вклад у галузь біологічних досліджень вніс російський вчений В. Міллер, який організував відділ мікології деревини, що у 1928 році переріс

у Сенежську лабораторію консервації дерева, що розташована в Московській області поблизу м. Солнечногорськ в Росії. Вона успішно працює по сьогодні. Ця установа здатна вирішувати весь комплекс проблем в галузі захисту деревини – від виявлення видів біошкідників, визначення швидкості їх руйнівної діяльності, вибору засобів і способів захисту залежно від конкретних умов служби деревини і її застосування, визначення рівня захисту деревини і періоду служіння.

У галузі просочування деревини основна увага в Сенежській лабораторії приділялася таким методам: дифузний спосіб; метод ванни; в автоклавах під тиском, що вище від атмосферного; сушка-пропарка в автоклавах; метод обприскування; панельний метод, метод підвісної ванни; ін'єкційний метод та багато інших.

З перелічених методів реставраторами Закарпатського музею народної архітектури та побуту застосовуються лише ті, що доступні по технології.

На сьогодні в музеї зберігається й експонується у фондосховищах та експозиції близько 30 дерев'яних об'єктів під відкритим небом і понад 4 тис. предметів групи "Дерево". У нас нема автоклавів, ванн з підігрівом. Під час перевезення в музей дерев'яні об'єкти не консервувалися. Однак в них ще зберігався домашній консервант – дим, домашнє тепло і затишок. Та згодом вони теж потребували хімічної обробки антисептиками. Деревина руйнується багатьма видами жуків. Руйнування відбувається головним чином внаслідок дії личинок, які розвиваються, в основному, на сухій деревині. Від яйця до дорослого жука проходить 2-5 роки (залежно від точильщика). Жуки вилітають весною, спарюються і відкладають яйця в льотні отвори, щілини. Найбільш поширені шкідники – це короїди, різні види усачів, рокоховости.

Одним з найбільш пошкоджених об'єктів в нашому музеї була корчма, перевезена з с. Верхній Бистрий Міжгірського району. І ось в 1980 році для збереження даної споруди було вирішено застосувати один з методів збереження деревини, розроблений фахівцями Сенежської лабораторії. А саме:

**І. Панельний метод.** Цей метод привабливий тим, що для обробки не потрібно розбирати конструкцію будівлі. Технологія способу така: стіни об'єкта (в даному випадку корчми), що складаються з колод, покривалися бяззю, фільтрувальним папером, поліетиленовою плівкою. Панель кріпилася до стін об'єкту планками. Вище панелі встановлювався лоток (резервуар), в який вкладався кінець бязі, по якій просочувався антисептик. Під панеллю встановлювався також лоток для стікання антисептика. При заливанні у верхній лоток розчину бязь поступово просочувалася рідиною, яка всмоктувалася в деревину з кожним днем все нижче і нижче по всій довжині панелі на стінах. Перші 10–12 днів у нижній лоток нічого не стікало. Це свідчило про те, що дерево повністю вбирало (всмоктувало) антисептик до себе. Швидкість по-

дачі розчину на панелі встановлювалася з таким розрахунком, щоб стікання рідини було мінімальним. Антисептик із нижнього лотка можна було знову подавати у верхній. Кількість всмоктаного деревом розчину визначалася за різницею його витрати, а витрата – за різницею кількості поданого розчину і злитого в резервуар стікання. Панельний спосіб дозволяє глибоко просочувати складні конструкції на різну глибину в залежності від пошкодження деревини. За 12–30 діб можна отримати глибину просочування від 10–70 мм і більше. Найбільш ефективними для панельного просочування є швидкопроникні препарати, такі як:

ББ – бора+борна кислота;

ПББ – пентахлорфенол + антисептик ББ-11;

ПХБ – пентахлорфенол;

ХМ-32 – біхромат натрію + сульфат міді 3:2;

ХМ – хром + мідь.

Таким методом було оброблено і стодолу хати з с. Гусний Великоберезнянського району, яка теж була сильно пошкоджена шашелем. Використовувався антисептик ХМ (хром-мідь) і ПББ (пентахлорфенол + антисептик ББ-11).

Після цієї обробки пройшло більше 30 років, а дані об'єкти досі залишаються в хорошому стані.

Всі новозакуплені предмети групи “Дерево”, що кожен рік надходять в музей, проходять період акліматизації в ізоляторі й тільки після хімічної обробки переходять на своє постійне місцеперебування – фондосховище музею. В ізоляторі експонати очищуються від бруду, пилюки й проходять –

**II. Глибоке просочування** предметів у ванні. Це ще один різновид методу обробки предметів. Цей спосіб найбільш простий і ефективний та застосовується до предметів малих розмірів (тяльки, рубелі, коновки, ложки, ложечники, бочечки, бербениці, тобто в основному предмети посуду, бондарські речі і т.д.), що пошкоджені шкідниками або покриті плісенню. Готується розчин (найбільш ефективний – це карбофос 1:10), в якому предмети витримуються годинами або й цілу добу, в залежності від ступеня пошкодження предмета. Завдяки цьому методу експонати проходять повне просочування розчином. Потім предмети просушують і покривають пастами, які виготовлені на основі воску або парафіну.

**III. Спосіб підставної ванни.** Також застосовується в роботі музею. Великі предмети (експонати), як наприклад, предмети умеблювання – шафи, ліжка, лади-шафарні, в яких сильно поточені ніжки, консервуються саме таким методом. Найпростіший спосіб – це поліетиленові мішечки або баночки, в які наливається розчин, та шляхом постійного підливання антисептика за 26 діб глибина просочування досягає 40–70 мм, якщо експонат сильно пошкоджений. Так можна консервувати зруби, вінці стін архітектурних об'єктів.

Цей спосіб прирівнюється до глибокого просочування експонатів без спеціального обладнання в автоклавах.

Наступний метод, який застосовується в музеї – це

**IV. Ін'єкційний.** Він має місце тоді, коли є предмети зберігання, які не можна занурювати у ванну – це ікони на дереві, рами, в які вставлена картина чи фотографія, або поодинокі пошкоджені місця на об'єктах чи експонатах. І тоді шприцом необхідної величини багаторазово вводиться розчин антисептика прямо в ці отвори. Цей спосіб рекомендується застосовувати для глибокого просочування ділянок, уражених шкідниками, у місцях, важкодоступних для інших способів, наприклад на горищах музейних хат.

Музейна експозиція під відкритим небом постійно потерпає від перепадів температур і вологи, а найбільше – у весняно-осінній період. Тому весною та восени обробляються усі відкриті галереї, нижні вінці стін хат, вулики на пасіці, колодязі і т. д. У процесі цієї роботи в основному застосовується –

**V. Метод обприскування і щітки.** При цьому ефективно використовуються розчини фтористого натрію та хром-мідний, що стійкий до вимивання. Цей метод полягає у багаторазовому нанесенні розчину на пошкоджену ділянку експоната без просушування. Таким шляхом відбувається вдавлювання розчину під дією струменя або щітки. Проводиться восени, навесні, а якщо дощове літо – то й влітку після дощів.

**VI. Метод багаторазового обприскування за допомогою обприскувача.** Великої шкоди музейній експозиції завдають різні види грибка та плісені. Розвитку міцелію грибка сприяє підвищена вологість повітря. Найчастіше реставратори в своїй роботі борються з аероводними грибками (так звана коврова гниль, що утворюється на поверхні дралиць, на огорожах, соломі).

Плісень була виявлена на музейному об'єкті з с. Оріховиця Ужгородського району через протікання даху (стріхи). Паралельно з реставраційно-будівельними роботами велася й робота з ліквідації плісені, що з'являлася на стропилах на горищі та геренді хати. Для цього використовувалась суміш, яку в народі називають “гримуча” – відбілювач+доместос 1:1, а також народний метод – сильний розчин солі (ропа).

**VII. Метод сухого антисептика.** На цьому ж об'єкті (хата з с. Оріховиця Ужгородського району) консервується матеріал, яким покривається дах хати, солома “жупи”. Вона обробляється шляхом багаторазового обприскування оприскувачем, а методом сухого антисептика оброблено гребінь даху (стріхи). Для цього в мішки (господарські) насипано сухий антисептик NaF (фтористий натрій), який під дією опадів буде поступово розчинятися і консервувати солому.

Крім цих основних методів консервації музейних експонатів, проводились дві **фумігації** у фондосховищах – знищення шкідників шляхом отруєння

їх отруйними парами або газами (фумігантами). В даному випадку використовувався бромистий метил. Цей спосіб дуже якісний, оскільки газ випаровується та просочується глибоко в предмет і тим самим вбиває шкідливі мікроби різних комах, міцелій грибка, плісені, однак він є токсичним для людей та потребує повної герметизації приміщення, в якому застосовується. Також для його застосування потрібна значна сума коштів.

Підсумовуючи вищесказане, хочеться лише додати, що праця в реставраційному відділі, а особливо з антисептичної та консерваційної обробки дерева важка. Однак працівники відділу докладають багато зусиль, щоб зберегти та продовжити життя духовних та матеріальних цінностей для наступних поколінь. Сподіваємося, що беручи участь у проєкті, музей зможе закупити більш сучасне технічне оснащення для роботи працівників реставраційного відділу.

## **METODE ANTISEPTICE ȘI DE CONSERVARE A LEMNULUI LA MUZEUL ARHITECTURII ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE DIN TRANSCARPATIA**

*Loshak K.Io. (Ujgorod)*

### **Rezumat**

În acest articol sunt descrise metode antiseptice și de conservare de prelucrare a lemnului, folosite de restauratorii muzeului Arhitecturii și Civilizației Populare din Transcarpatia. Sunt evidențiate metoda panel, percolare adâncă, metoda injectabilă, metoda spray și perie, metoda antiseptic uscat, fumigație.

**Cuvinte cheie:** muzeu, restaurare, lemn, metode de prelucrare, impregnare, injectare, pulverizare, perie, antiseptic, fumigație.

## **ANTISEPTIC AND CONSERVATION METHODS OF WOOD PROCESSING AT TRANSCARPATHIAN MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE**

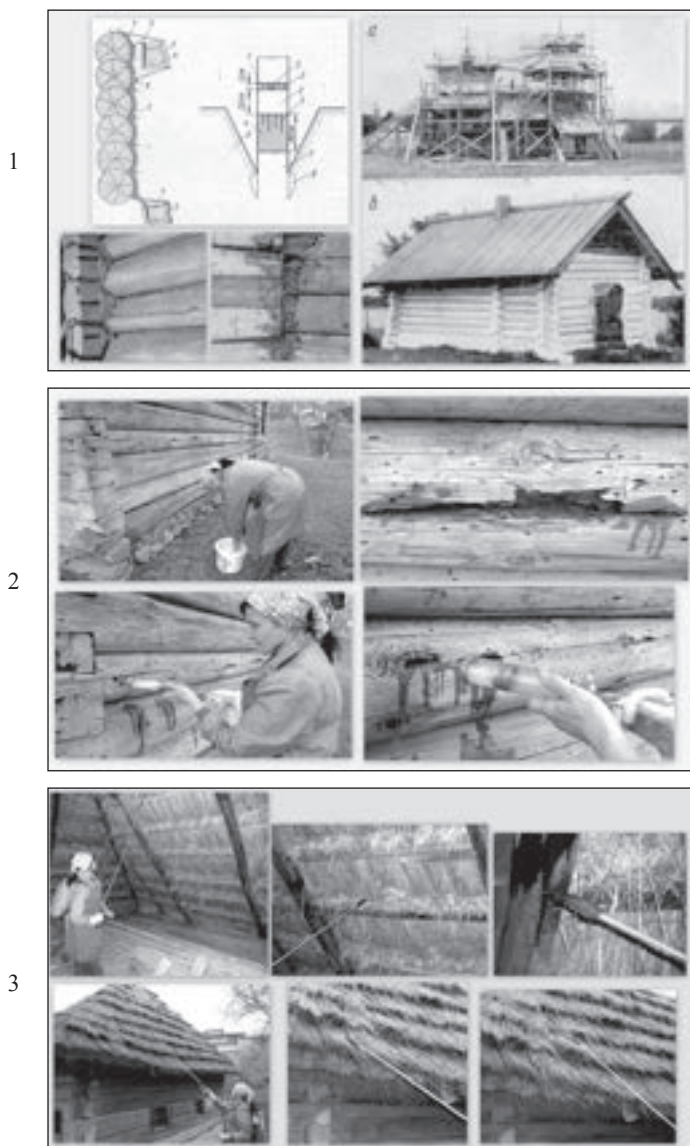
*Loshak K.Y. (Uzhhorod)*

### **Summary**

The article deals with the antiseptic and conservation methods of wood processing, used by the restorers of Transcarpathian museum of folk architecture. The following methods are described: panel method, deep percolation, injection method, spray and brush method, dry antiseptic method, fumigation .

**Key words:** museum, restoration, wood, processing methods, impregnation, injection, spray, brush, fumigation.





1. Панельний метод.  
 2. Ін'єкційний метод.  
 3. Крансервація солом'яної стріхи на хаті з с. Оріховиця  
 Ужгородського району.

ДЕНИЩИЧ К.В.

(Ужгород)

## ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЗБЕРЕЖЕНОСТІ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ЕКСПОНАТІВ ГРУПИ “ТЕКСТИЛЬ” У ЗАКАРПАТСЬКОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ

УДК 069.44 : 745.52

У повідомленні йдеться про реставраційні та хіміко-консерваційні роботи з експонатами групи “Текстиль” у Закарпатському музеї народної архітектури та побуту. Автором поставлено питання, пов’язані з методами очищення тканин, способами реставрації пошкоджених чи втрачених частин виробу.

**Ключові слова:** музей, реставрація, експонати, текстиль, очищення, латання.

Вироби, які зберігаються у нашому музеї, за матеріалами їх виготовлення класифікуються на групи. Я працюю з експонатами групи “Текстиль”, яких налічується 6269 одиниць зберігання.

Текстильні волокна, що застосовуються для виготовлення тканин, поділяються на природні та хімічні (синтетичні або штучні). Природні волокна мають рослинне або тваринне походження. Волокна рослинного походження складаються із целюлози. Целюлозні волокна мають трубчасту будову, всередині порожнисті (здебільшого такі застосовуються у нашій практиці – бавовна, льон, конопля). Волокна тваринного походження складаються із білка (вовна, шовк). Під впливом навколишнього середовища волокна тканин втрачають свої основні якості – міцність, м’якість, еластичність. Залежно від умов зберігання та експлуатації тканин цей процес може прискорюватися чи сповільнюватися.

Одним із найсильніших чинників, що спричиняє руйнування тканин, є пряме і відбите сонячне світло. Сильне штучне світло також негативно впливає на волокна. Ще одна із причин руйнування – підвищена вологість повітря, яка знижує міцність волокон на розрив, сприяє розмноженню шкідливих для тканин мікроорганізмів. Малий вміст вологи у повітрі також шкідливий, оскільки є причиною пересушення та ламкості волокон. Тому оптимальні умови: відносна вологість повітря 50–55%, температура 18–20° С, відсутність сонячного світла, хороша вентиляція чистим повітрям.

Серед причин прискорення процесу старіння тканин є **наявність забруднень на виробі**. Частки забруднень, які потрапили між волокна, механіч-

но перетирають їх і послаблюють, а також сприяють розмноженню всіляких шкідників і виступають хімічними окислювачами.

Хочу зупинитися на забезпеченні збереженості шерстяних виробів. Білкові волокна, з яких вони складаються, містять ненасичені жирні кислоти, здатні полімеризуватися і бути поживним середовищем для шкідників – молів, шкіроїдів. Тому застосовуються профілактичні, превентивні заходи:

1) підтримання оптимального температурно-вологісного, світлового режимів;

2) провітрювання експонатів на відкритому повітрі у суху погоду, уникаючи сонячних променів. Під впливом сонячного світла шерстяні тканини руйнуються: зменшується міцність волокон, знижується їх стійкість до багатозразового згинання, відбувається їх пожовтіння. Натуральний шовк ще менш світлостійкий, ніж вовна. Також проводиться механічне чищення експонатів м'якою щіткою (якщо тканина має ворс, то чиститься у напрямку ворсу);

3) застосування препаратів-репелентів для відлякування молі поширений зараз у продажу фумігаційний препарат рейд-антиміль, також використовуємо рослини (лаванду, полин, пижмо, листя горіха, бузини чорної). Найбільш відомий – нафталін з 1988 року заборонений у зв'язку із низькою ефективністю проти личинок молі та метеликів.

Якщо спостерігається поява молі, то виявляється уражений експонат, вилучається в окреме приміщення та проводиться захід з її знищення – інсектицидна обробка. Як інсектицид використовується препарат “Антиміль”, призначений для знищення як дорослої молі, так і яєць та гусені. Препарат, що випускається у вигляді таблеток, кульок, вміщується у верхню частину шафи – його пари важчі за повітря, опускаються донизу і проникають у товщу речей. В аерозольній упаковці використовується “Інсектицид”, рідше “Дихлофос”. 10 років тому проводилась камерна фумігація (просочення парами хімічних речовин). Періодичність огляду та аерації вовняних експонатів – два рази на рік (весною і восени). Одночасно проводиться чищення експозиційного обладнання та фондів меблів 0,5% розчином формаліну.

Якщо вироби з вовни загально забруднені, особливо в експозиції, і механічне чищення не ефективне, тоді проводиться водне чищення. Для водного чищення вовняних тканин застосовуються рідкі м'які, тобто підкислені, препарати. На волокнах вовни є жир, який поліпшує її властивості – збільшує еластичність, міцність, ковзкість зовнішньої поверхні. При повному видаленні жиру волокна швидко руйнуються, появляются розриви. Надлишок жиру також небажаний: склеює волокна, окислюється, має запах, що свідчить про розвиток бактерій. Повинна бути оптимальна кількість жиру, тому для водного чищення – прання вовняних виробів не можна застосовувати лужні мийні засоби, зокрема мило, а тільки спеціальні м'які препарати, призначені для вовни, які не містять підсинювальних, вибілювальних компонентів. У нашій практиці використовуються рідкі миючі засоби “Перволл”, “Каштан”.

Далі перейдемо до експонатів із бавовни, льону, коноплі. Ці тканини складаються із целюлозних волокон, які в силу своєї структури добре переносять обробку водними розчинами. Целюлоза руйнується від впливу кислот, особливо великих концентрацій, а луги – навпаки, у слабких концентраціях очищають тканину, не руйнуючи волокно. Тому для прання експонатів із бавовни, льону, коноплі використовуємо синтетичні мийні засоби, які не містять відбілювачів, агресивних прискорювачів чищення, віддушок. Це порошки або пасти для прання дитячої білизни, нейтральні мила (дитяче, банне, господарське).

Відомі три основні методи очищення тканин: мокрий (водний), сухий (органічними розчинниками) і метод Семеновича (водно-спиртовими сумішами). Кожен метод має свої переваги та недоліки.

Переваги водного чищення (прання), яким ми користуємося на основі водних розчинів поверхнево-активних речовин (ПАР), є такими:

- метод не потребує складного обладнання, окрім ванн та менших ємкостей;
- видаляє практично всі типи забруднень, які хімічно не зв'язані з волокнами;
- правильне водне очищення зберігає ланолінове покриття шерсті.

Основним недоліком є механічна дія на волокна.

Цей метод є безпечний для тканин хорошої збереженості зі стійкими барвниками.

Сухе очищення органічними розчинниками (в основному використовуються перхлоретилен) придатне для текстилю із деструктивними волокнами і барвники якого мають слабкі зв'язки з волокнами. Одним із недоліків є той, що більшість органічних розчинників токсичні і робота з ними вимагає спеціального обладнання (витяжних шаф, герметичних ємкостей, пристроїв для видалення вуглеводів із текстилю тощо) що, у свою чергу, потребує капіталовкладень.

Метод Семеновича придатний для локального очищення всіх видів забруднень. Використовується для текстилю, що має хорошу збереженість волокон і міцні зв'язки з барвниками.

Недоліком є те, що водно-спиртові суміші ще швидше, ніж чиста вода, руйнує волокна, зв'язки між барвниками й волокнами, збільшує деформацію волокон. Очищення цим методом вимагає локальних механічних дій і супроводжується періодичним зволоженням та висушуванням, що є дуже небажаним для деструктивних волокон.

У нашій практиці доводиться працювати із тканинами, на яких є плями, особливо серед новозакуплених речей. Для видалення плям застосовується місцеве локальне очищення. Для цього необхідно визначити: вид і стан тканини, міцність забарвлення; природу утвореної плями; давність плями (свіжа чи давня); підібрати розчинник та режим його впливу; провести спробу очищення у непомітному місці. В основному трапляються плями від сажі і кіптяви, воску, плісняви, поту, природного жиру, вина, соків, ягід, трави, мух, кольорові плями, жирові плями.

Часто на тканинах зустрічаються плями чорно-сірого кольору. Неозброєним оком помітний “пухнастий” наліт, а також специфічний запах. Контури плями чіткі. Чорно-сірий колір і контури свідчать, що пляма свіжа. Задавлені плями окислюються і мають колір від жовтого до коричневого й розпливчаті контури.

Знищити міцелій на тканині можна ретельною очисткою з розчинами антисептиків (катамін, ніпагін тощо). Тепер промисловість випускає багато засобів для виведення плям (СВП), де вказані компоненти у процентному співвідношенні, призначення складу. Тому для виведення плям різного походження треба підбирати той чи інший склад. Використовувався засіб “Пятноль”. Ватним тампоном змочувалась пляма водою, намилювалась бруском “Пятноль” до появи піни, залишалась на 15 хв, потім знову змочувалась водою і витримувалась на сонці до її зникнення близько двох годин. Після цього проводилось прання виробу нейтральним мийним засобом, висушування та прасування.

Пляму від плісняви можна виводити кількаразовим обробленням розчином перекису водню і висушуванням на сонці.

Окрім вже наведених способів забезпечення збереженості експонатів, на реставрацію надходять експонати із розривами, дірами, втратою деяких фрагментів. Наприклад, потертості, тріщини та розриви основи вовняних безрукавок реставруються голковою технікою. Голками з лицевого боку дублюються шкіра і хутро. Таким чином закріплюються тріщини і розриви, а узор прошивається бавовняною білою ниткою по контурах. Далі із виворітного боку червоною та зеленою нитками, подібними за фактурою та кольором до вишитих узорів, закріплюючим швом прошивають розриви та тріщини. Білі нитки розрізають і витягують. Для міцності закріплюючі шви покривають шаром клею БФ-6. Потертості заповнюють так званими “корками” з ворсу тканини, що реставрувалась, клеєм БФ-6.

Нерідко на реставрацію надходять скатертини, рушники, покривала з втраченими фрагментами мережива. У такому випадку реставрація мережива виконується гачком бавовняними нитками по аналогії із наявним. Якщо мереживо відірване, його реставрують закріплюючими швами.

Якщо тканина має великі втрати, то для відновлення її цілісності застосовують латання. Наприклад, латання сорочки проводиться таким чином: з виворітного боку на дірку накладається інший шматок тканини, більший розмірами за дірку і пришивається до основного полотна. Потім з лицевого боку загнуті краї дірки пришиваються до латки. Для латки використовують тканину, аналогічну основній, з якої пошита сорочка.

Якщо місця втрат на тканинах невеликі, то їх заштопують. Так, реставрація гуні з розривами проводиться методом штопання вовняними нитками із виворітного боку по аналогії з основою шляхом перехрещування ниток вздовж і впоперек. Домоткану доріжку (“покровець”) слід реставрувати таким чином: спочатку шивають розірвані поперечні кольорові смужки, потім

відновлюють первинний вигляд бавовняними нитками шляхом перебирання ниток у поздовжньому напрямку.

На завершення хоч наголосити, що у своїй роботі ми користуємось простими методами, доступними нам як у матеріальному, так і у фінансовому плані. А щоб використовувати сучасні методи і методики, необхідне належне фінансування для створення матеріально-технічної бази і професійного кадрового потенціалу. Тому участь у таких проектах для нас важлива, бо забезпечує подальший розвиток музею і музейної справи.

## **SIGURANȚA ȘI RESTAURAREA EXPONATELOR DIN GRUPUL "TEXTILE", ÎN MUZEUL ARHITECTURII ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE DIN TRANSCARPATIA**

*Denyshych K.V. (Uzhgorod)*

### **Rezumat**

În articol se descrie restaurarea și lucrările de conservare chimică din grupul "Textile" în muzeul Arhitecturii și Civilizației Populare din Transcarpatia. Autorul a ridicat problema legată de metodele de curățare a materialelor, modalității de restabilire a pieselor pierdute sau deteriorate ac produsului .

**Cuvinte cheie:** muzeu, restaurare, exponate, textile, curățare, cârpire.

## **STORAGE AND RESTORATION OF TEXTILE ITEMS AT TRANSCARPATHIAN MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE**

*Denyschych K.V. (Uzhhorod)*

### **Summary**

The article deals with the restoration and chemical conservation of textile artifacts at Transcarpathian museum of folk architecture. The author raises issues related to the methods of cleaning fabrics, ways of restoration of lost or damaged parts of artifacts.

**Key words:** museum, restoration, artifacts, textiles, cleaning, patching.

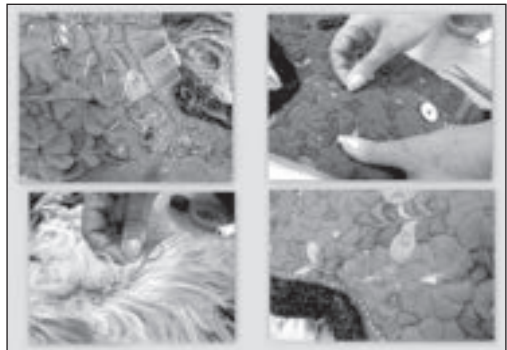
1



2



3



1. Провітрювання і механічне чищення вовняних експонатів.  
2. Виведення плям.  
3. Реставрація "бунди" голккловою технікою.

## РЕСТАВРАЦІЯ ЕКСПОНАТІВ ГРУП “ДЕРЕВО” І “МЕТАЛ” В ЗАКАРПАТСЬКОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ

УДК 069.444 : 39 (477.87)

У повідомленні йдеться про реставраційні та консерваційні роботи над експонатами груп “Дерево” і “Метал” в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту. Автор описує послідовні етапи реставраційних робіт, вказує на важливість структури деревини, з якої виготовлено виріб, основні проблеми, що призводять до пошкодження експонатів.

**Ключові слова:** музей, пошкодження, реставрація, експонати, дерево, метал, способи і методи, шкідники.

Перед тим як поговорити про специфіку реставраційних робіт, варто заглибитись в сторінки історії нашого краю.

Всі ми пам’ятаємо, що в житті наших предків деревина посідала чи не найважливіше місце. Це був основний та найбільш доступний матеріал. Він був незмінним в будівництві, побуті та землеробському господарстві. Кожен регіон Закарпаття має свою специфіку в традиційній народній архітектурі та побуті, речах господарського та утилітарного призначення. У народному деревообробному мистецтві, поряд із вправністю та вмінням самих майстрів, важливе місце посідають географічні особливості регіону, а відтак відмінності в породі та стовбуровій структурі деревини.

Важливо також пам’ятати, що кожен експонат “пережив” чималий відрізок часу. У нього є свої особливості, своя частинка історії, яка повинна зустріти ще не одне покоління. Адже саме на побаченому ми можемо повноцінно уявити собі, яким саме був побут та господарство наших предків.

Основне наше завдання, як реставраторів, полягає в збереженні експонату з тими первинними особливостями, з якими він потрапив до музейної збірки. Ми помічаємо, що час, умови використання, кліматичні особливості залишають на кожному виробі минулого свій особливий відбиток. Кожен такий відбиток є індивідуальним, а кожна реставраційна робота повинна бути чітко продумана, при цьому слід враховувати недоліки будь-якого окремо взятого випадку.

Безпосередньо перед початком нагальної роботи з експонатом потрібно повноцінно оцінити ступінь складності роботи. Порушувати загальний вигляд та форму експонату, що включає в себе деформацію поверхності виробу, сколи та тріщини природного походження, є недопустимим.



З іншого боку, зустрічаються випадки, які пов'язані не тільки зі значним плином часу, а й з грубими умовами використання, неправильним зберіганням (мороз, сирість, розсихання), часто – з примітивним відновленням та ремонтом. Такі випадки потребують більш клопіткої роботи та затрат часу.

Перед тим як перейти до конкретних груп експонатів та особливостей їх реставрації, треба відзначити той факт, що жодна така робота не є можливою без належно підібраних інструментів та спеціального освітлення (загального та фрагментарного).

Першим етапом при роботі над дерев'яними експонатами є мокра або волога чистка (залежно від ступеня пошкодження деревини навколишніми чинниками). Мокра чистка включає в себе видалення з поверхні експонату застарілого нашарування пилу та інших субстанцій. Тому, виходячи із ступеню забрудненості та пошкодження, підбирається розчин для вологої (розчин господарського мила та вода при температурі 30–40° С) або мокрої (розчин господарського мила 72% та розчин аміаку) чистки. В особливо важких випадках забруднення використовується (фрагментарно) розчинник “Уайт-спірит”.

Наступним етапом роботи з експонатом є правильне та по можливості найбільш непомітне усунення причини руйнування історичної пам'ятки. Для цього дуже важливим є правильно підібрати матеріал деревини для реставрації пошкодженої частини експонату або ж (у складних випадках) повної її заміни. Даний етап роботи є чи не найважливішим серед решти.

Вище уже йшлося про особливості структури деревини на Закарпатті. Багато хто чув, що у гірських та низинних районах нашого краю одна й та сама порода деревини суттєво відрізняється. Основна її відмінність полягає в щільності та товщині вікових кілець в дереві. У високогірних районах із затяжними та більш холодними зимами, сухим повітрям деревині притаманні щільні, тонкі та грубі вікові кільця. Натомість, у низинних, більш вологих та теплих районах переважає деревина, вікові кільця якої більш широкі та не такі грубі. Часто через сезонну надмірну вологість ґрунту при обробці такої деревини в прожилках між віковими кільцями можна побачити ледь помітні піщинки земляних шарів. Отже, все це дає нам можливість відрізнити експонати високогірних районів від низинних. Зважаючи на дану інформацію, ведеться спеціальний, ретельний підбір матеріалу з подібною структурою вікових кілець.

При заміні, відновленні або укріпленні виявленого дефектного фрагменту експонату велике значення має правильний підбір спеціальних ріжучих інструментів. Тут в дію вступають як грубі (плоскої та гнучкої форми) стамески для видалення пошкодженого з різних причин фрагменту, так і мініатюрні (до 2,5 мм) різної форми та профілю різачки (горизонтальні та вертикальні). У залежності від виявленої складності роботи ріжучі інструменти підбираються індивідуально. Для фіксації підігнутого фрагменту або частини експонату використовується клей ПВА на водній основі.

Після проведення вказаних робіт настає етап консервації. Вона включає в себе обробку експонату антисептичною мастикою або воском на основі натуральних матеріалів з метою створення захисної плівки. Такий захист зупиняє вплив навколишніх чинників і подальше руйнування виробів.

Умовно музейні експонати можна розділити на декілька груп:

- *речі утилітарного призначення* (ложки, варіхи, миски, маслобійки, бо-кли, бербениці і т.д.);
- *бондарні вироби* (бочки, діжки, коновки і т.д.);
- *господарські знаряддя праці* (плуги, рала, борони, інструменти для обробки дерева, різноманітні столярні інструменти).

Серед найбільш поширених проблем, від яких з плином часу страждає деревина, є наслідки життєдіяльності жука-точильника. Цей шкідник вражає в першу чергу частини виробу, що перебувають найближче до землі – ніжки на столах, стільцях, лавицях, днища на бондарних виробках, скринях, нижні частини господарських знарядь праці (пресів, січкарень) і т.д. Основними сприятливими умовами для цього є підвищена вологість та слабка циркуляція повітря в приміщенні. Іноді пошкодження виробу точильником є занадто значним і заміна деталей або фрагменту є майже неможливою. У такому разі після обробки експонату спеціальними хімічними препаратами проти шкідників найбільш уражені частини виробу покривають та просочують рідким розчином клею ПВА з водою (1:3) в три-чотири шари. Таким чином, будучи достатньо рідким, розчин затікає у вигризені точильником канали і укріплює поруйновану структуру деревини.

Поряд із шкідниками існують не менш важливі проблеми, які уражають поверхню деревини. Це, насамперед, гниття, плісня, грибок. Всі вони також потребують кваліфікованого усунення.

Окремим пунктом в реставраційній та консерваційній роботі є обробка, чищення та захист металевих експонатів. Переважно це речі господарського призначення, а також предмети домашнього побутового вжитку (праски, миски, керосинові лампи і т.д.). Металевими є окремі деталі на дерев'яних виробках (обручі на бочках).

Усі ми знаємо, що основною проблемою металу є корозія, яка у різній мірі порушує зовнішній вигляд та цілісність виробу. Також згубно діє на метал підвищена вологість повітря та контакт з сольовими розчинами. При ураженні корозією значною мірою поверхня металу вкривається глибокими западинами (раковинами). Для видалення шару корозії з поверхні експонат обробляється антикорозійним засобом. При значному ураженні поверхні експонат обробляється методом вимочування у спеціально підібраній тарі протягом декількох годин. Після цього розщеплену засобом корозію видаляють з поверхні дротяною щіткою. За необхідності процедуру повторюють. Таким чином поверхня металу очищається, але цього не достатньо. Для подальшого

захисту та зберігання поверхню виробу необхідно захистити від впливу навколишніх чинників. Це робиться шляхом нанесення на всю поверхню металевого виробу тонкого шару розтопленого технічного воску або парафіну. Все це дає можливість на тривалий час продовжити зберігання експонату в належному стані.

Отже, кожна окремо взята робота має свої основні етапи та не рідко й індивідуальні підходи. Важливим є сповна усвідомлювати значимість та неповторність наших історичних здобутків та пам'яток. Ми знаємо, що наука рухається вперед і технічний прогрес іде з нею в ногу. Поряд з уже відомими засобами захисту деревини чи металу з'являються більш сучасні, а іноді і більш дієві. Тому ще одним нашим завданням є вивчення новинок матеріально-технічної бази з метою вдосконалення та покращення виробничих результатів.

**RESTAURAREA EXPONATELOR GROUP "LEMN"  
ȘI "METAL" ÎN MUZEUL DE ARHITECTURII  
ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE  
*Meshko I.O. (Uzhgorod)***

**Rezumat**

În articol este vorba despre lucrările de restaurare și conservare a exponatelor pe grupe "Lemn" și "Metal", în muzeul Arhitecturii și Civilizației Populare din Transcarpatia. Autorul descrie etapele succesive de lucrări de restaurare, indicând importanța structurilor de lemn din care produsul este fabricat, principalele probleme care duc la deteriorarea exponatelor.

**Cuvinte cheie:** muzeu, daune, restaurare, expoziții, lemn, metal, metode și tehnici, dăunători.

**RESTORATION OF WOODEN AND METAL  
ARTIFACTS OF TRANSCARPATHIAN MUSEUM  
OF FOLK ARCHITECTURE AND LIFE  
*Mieszko Y.O. (Uzhhorod)***

**Summary**

The article deals with the restoration and conservation problems of wooden and metal artifacts of Transcarpathian museum of folk architecture. The author describes the successive stages of restoration works and indicates the importance of timber structures from which the item is made. The main damaging factors are distinguished.

**Key words:** museum, damage, restoration, exhibits, wood, metal, methods and techniques, pests.

DOBRESCU A.

(Satu Mare)

## CONSIDERAȚII GENERALE ASUPRA UNOR TEXTILE ARHEOLOGICE DIN COLECȚIA MUZEULUI JUDEȚEAN SATU MARE

УДК 069.44 + 930.24 : 39 (498)

Textilele arheologice sunt adevărate documente ale vieții de zi cu zi a civilizației umane, de-a lungul timpului. Aceste obiecte, de natură organică, necesită un microclimat special pentru a supraviețui și tocmai de aceea sunt atât de prețioase. Atunci când sunt descoperite textile arheologice e important să se urmeze un protocol strict pentru ca restuararea lor să fie un succes. Acest protocol a fost urmat strict în vara anului 2013, în timpul descoperirilor arheologice de la Ciurmești, județul Satu Mare. Din nefericire acest lucru nu s-a întâmplat în timpul descoperirilor arheologice de la Hodod din 1995.

Urmărirea pas cu pas a protocolului de extragere a textilelor arheologice din săpătură și munca într-o echipă pluridisciplinară sunt două lucruri foarte importante în conservarea și restaurarea textilelor.

**Cuvinte cheie:** textile arheologice, degradarea textilelor, microclimat, conservarea obiectelor de artă, restaurare.

*Textilele* sunt obiecte de natură organică, prin urmare sunt foarte fragile. Termenul de textile se aplică tuturor obiectelor obținute prin îmbinarea fibrelor textile, dar și prin împletire, răsucire și croșetare.

Termenul de *textile arheologice* se referă la acele obiecte textile care provin din spățaturi arheologice. Documentarea unor astfel de textile cuprinde date despre situl arheologic, despre campania arheologică, cuprinde analize istorice și de civilizație, precum și analize cantitative și calitative. Supraviețuirea obiectelor textile îngropate este foarte rară și depinde de *microclimatul* în care ele s-au păstrat și de *calitatea fibrei textile*.

Atunci când vorbim de *microclimat* vorbim despre umiditate, temperaturi extreme, atacuri biologice și bacteriologice. Toate acestea duc, în timp, la descompunerea textilelor, la pierderi mari de substanță și sunt procese foarte complexe în cadrul cărora un rol deosebit îl joacă sărurile, gazele și apa subterană<sup>1</sup>. Acestea se găsesc în sol în cantități diferite, determinând schimbarea pH-ului solului. Cu toate aceste schimbări, dramatice uneori, s-a constatat că în timp între textilele îngropate și microclimatul solului se formează o stare de echilibru. Acest echilibru este esențial pentru supraviețuirea obiectelor de natură organică precum

---

<sup>1</sup> Enikő Sipos, Studii de restaurare textile, ISIS Erdélyi Magzar Restaurátor Fűzetek 10, Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely, 2010, p. 143.

textilele. Din păcate acest echilibru se rupe în timpul săpăturilor arheologice, iar procesele de descompunere se acutizează. Acest proces de degradare este aproape imposibil de stopat, el poate fi doar încetinit.

Dacă vorbim de *calitatea fibrei textile* și implicit și de structura de țesere, atunci vom observa că obiectele realizate din fibre de origine animală supraviețuiesc într-un procent mult mai mare decât cele de origine vegetală. Aceasta este o consecință a faptului că fibrele de origine animală au în compoziție proteine, prin urmare sunt mult mai stabile și rezistente decât cele de origine vegetală care au în compoziție celuloză<sup>2</sup>. Observăm o supraviețuire mai bună și în cazul textilelor care au în compoziție fire metalice, fie că vorbim de structuri țesute fie că vorbim de broderii. Desigur, în timp, metalul (dacă nu e prețios) oxidează și duce la degradarea fibrei textile. Cu toate acestea, nu de puține ori producții de coroziune salvează forma și structura fibrelor textile. Degradarea textilelor poate să ia forme diverse: de la pierderea higroscopicității fibrei textile, la pierderea luciului (atât de caracteristic fibrei de mătase), de la decolorări (în general textilele arheologice își pierd culoarea inițială și ajung în timp la tonuri de maro) la atacuri biologice<sup>3</sup>.

Muzeul Județean Satu Mare deține câteva obiecte pe suport textil descoperite în urma unor campanii arheologice. Una dintre piesele cele mai frumoase este costumul de damă descoperit în cripta bisericii reformate din Hodod.

În anul 1995, în situl arheologic de la Hodod, județul Satu Mare, a fost descoperit și cercetat cavoul familiei Thuri. Cavoul a fost datat 1733 și prin urmare a fost pus în legătură cu vestitul castel baroc de la Hodod, castel care a aparținut familiei Wesselenyi Degenfeld.

La momentul descoperirii acestora nu existau protocoale bine stabilite de extragere a obiectelor textile în astfel de condiții. În acest caz, nu s-au măsurat parametrii microclimatici ai cavoului. Diferențele de temperatură și umiditate ambientală, la acel moment, și temperatura și umiditatea din cavou erau foarte mari. Nu s-au luat măsuri pentru a încerca o stabilizare sau o armonizare a parametrilor, astfel că la desigilarea cavoului și a sicriului textilele au fost supuse unui șoc ceea ce a dus la grăbirea proceselor de degradare. În momentul sosirii în laborator, aceste obiecte se aflau într-o stare avansată de degradare și necesitau intervenții imediate.

O altă descoperire importantă a fost cea din vara anului 2013 la biserica reformată Ciumești. Săpăturile efectuate pe întreaga suprafață interioară a bisericii și în exterior, prin sondaje la nivelul zidurilor au dus la identificarea a nu mai puțin de 40 de morminte. Într-adevăr, spațiul aflat în imediata apropiere a edificiului de cult și cu atât mai mult cel dinăuntru acesteia era considerat a avea valențe spirituale deosebite. Din acest motiv, a fost utilizat drept loc de îngropăciune

<sup>2</sup> Maria Cybulska, Jerzy Maik, *Archaeological Textiles – A Need for New Methods of Analysis and Reconstruction*, [http://fibtex.lodz.pl/64\\_51\\_185.pdf](http://fibtex.lodz.pl/64_51_185.pdf), p. 186.

<sup>3</sup> Maria Cybulska, Jerzy Maik, *Ibidem*, p. 186.

începând din evul mediu și până inclusiv în perioada modernă<sup>4</sup>. Mormintele medievale identificate, lipsite din păcate de inventar, erau majoritatea parțial sau total distruse de cele ulterioare, suprapuse și cu gropi mai adânci, datate în secolele XVIII-XIX.

Echipa de arheologi a constatat că printre resturile humice, rezultate din prăbușirea celor trei sicrie, sunt prezente și obiecte textile. În cazul unor astfel de descoperiri, este foarte importantă colaborarea arheologilor cu specialiștii restauratori pentru stabilirea unei proceduri care să conducă la salvarea a cât mai multe vestigii.

În cazul acestei cripte microclimatul a fost unul distructiv pentru obiectele textile și nu numai. Cripta prezenta o umiditate de 98%. Temperatura ambientală era și ea ridicată, peste 40 grade Celsius. Aceste date s-au înregistrat înainte de desigilarea criptei. Arheologii au făcut o mică incizie în peretele exterior al criptei și au introdus un termohigrometru care a înregistrat primele date. După desigilarea criptei microclimatul a început să fluctueze, creând un real pericol pentru toate materialele de natură organică. Tot în urma desigilării s-a dezvoltat un atac biologic (o ciupercă) pe pereții criptei, atac care amenința în special obiectele de natură organică. Era imperativ ca acest atac să fie oprit pentru a putea trece la extragerea obiectelor textile din acest mediu.

În cadrul laboratorului de restaurare, fie că vorbim de complexul Hodod fie că vorbim de complexul Ciumești, primul pas a fost cel al stabilizării materialului textil. În timp, în criptă, materialul textil ajunsese la un oarecare echilibru cu microclimatul înconjurător. Acest lucru a făcut ca obiectele să reziste până în momentul descoperirii. Odată desigilată cripta, acest echilibru s-a rupt, procesele de degradare accelerându-se. Pe lângă procesele chimice și mecanice la care obiectele au fost supuse de-a lungul vremii, acum s-au adăugat și cele biologice. Astfel, că în momentul intrării în laborator, piesele textile erau deosebit de fragile. S-a reușit o stabilizare a obiectelor, care a permis realizarea primelor tratamente de îndepărtare a atacului biologic. S-a avut în vedere păstrarea informațiilor istorice și eliminarea depunerilor care ar putea accelera îmbătrânirea fibrelor textile<sup>5</sup>.

În cazul criptei de la Hodod toate stabilizările au fost efectuate în laborator, din lipsa unui protocol de extragere a textilelor arheologice in situ. Din fericire, în cazul criptei de la Ciumești, arheologii și restauratorii au întocmit un protocol și au urmat pașii necesari pentru extragerea în cele mai bune condiții a obiectelor textile. În această idee s-a reușit o primă stabilizare a microclimatului in situ și s-a trecut la pulverizarea pereților criptei cu soluție de Timol în concentrație ușor mai ridicată decât se obișnuiește, pentru a combate atacul biologic. Această fază a durat aproximativ șapte zile și a avut succesul scontat. În tot acest timp, arheologii au făcut săpăturile necesare pentru a putea delimita fiecare sicriu și pentru a putea facilita accesul la acestea. Era important să se realizeze un circuit minim în

---

<sup>4</sup> Raport de săpătură arheologică preventivă, Arhiva Științifică a Muzeului Județean Satu Mare.

<sup>5</sup> Enikő Sipos, op. cit. p. 143.

interiorul criptei pentru a putea accesa sicriile și mai ales pentru a putea manevra textilele și alte obiecte aflate în perimetru.

Cu microclimatul în parte stabilizat și cu atacul biologic îndepărtat s-a putut trece la extragerea textilelor din criptă. O astfel de activitate presupune numeroase pregătiri: metoda de extragere, ambalarea, stabilizarea, catalogarea, transportul și depozitarea. Toată această procedură precede munca de conservare și restaurare.

Extragerea obiectelor textile s-a dovedit a fi destul de complicată. Din nefericire resturile humice erau degradate într-o asemenea măsură încât era foarte dificilă recuperarea textilelor fără riscuri de rupere, îndoire sau șifonare. Locul foarte strâmt din criptă nu permitea o extragere pe orizontală, care ar fi păstrat textilele în stare de relaxare, iar ritmul trebuia să fie unul rapid, pentru a nu produce și mai multe deteriorări acestor obiecte. Operațiunea de colectare a obiectelor din criptă a respectat cu strictețe și regulile impuse de cercetarea arheologică, care permite reconstituirea ulterioară până la nivel de detaliu. Degajarea s-a desfășurat pe obiective (sicrie) și pe nivele (lemnul de sicriu, piesele textile care țineau de acesta, obiectele vestimentare, osemintele umane), fiecare obiect colectat fiind depozitat în ambalajul corespunzător tipului de obiect. Toate nivelele au fost documentate fotografic și, unde a fost nevoie, prin schiță tehnică de situație.

În comparație cu obiectele din cripta de la Hodod, în cazul Ciumești fiecare obiect textil a fost catalogat la fața locului, înfășurat în hârtie absorbantă și pus într-o cutie de carton. Mai multe astfel de cutii formau un complex care aparțineau unei singure persoane. Cutiile au fost transportate și depozitate într-o cameră de carantină la Muzeul Județean Satu Mare.

Camera de carantină este foarte importantă în astfel de cazuri. Deși s-au făcut numeroase dezinsecții in situ, în cazul textilelor arheologie este necesară o dezinsecție și în camera de carantină. În ambele cazuri, aceasta s-a realizat cu un dezinfectant cu spectru larg care să aibă un efect de durată și să nu fie toxic pentru echipa de restauratori. Dezinsecțiile, împreună cu menținerea unui microclimat stabil au făcut posibil următorul pas, și anume: despachetarea și identificarea obiectelor textile. Acest pas s-a făcut în sala de tratamente a Laboratorului Zonal de Restaurare din cadrul Muzeului Județean.

A fost despachetat fiecare complex în parte. Abia acum au putut restauratorii să identifice cu precizie fiecare obiect textil.

În cazul Hodod a fost descoperit un material textil arheologic foarte complex, de fapt cel mai complex până la acea dată. Sub piatra cavoului, în sicriul datat 1733 și pe care era trecut numele Thuri Sara, au fost descoperite următoarele piese<sup>6</sup>:

1. Părul defunctei – care s-a păstrat în cea mai mare parte;
2. Fragmente de dantelă cu fir de aur și argint – care erau dispuse peste firele de păr;

<sup>6</sup> Eleonora Roșu, Adela Dobrescu – Complexul textil arheologic de la Hodod – în Sesiunea internațională de restaurare-conservare, ed. Muzeului Sătmărean, Satu Mare 1997, p. 283.

3. Fragmente de voal din mătase naturală, de culoare brună;
4. Fragmente de panglică din mătase naturală, de culoare brună;
5. Corset din care se mai păstra o bucată de mătase naturală, de culoare verzuie, balenele corsetului și panglica;
6. Fragment de bluză sau tunică din postav de culoare brună;
7. Fusta dintr-o țesătură de lână tot de culoare brună. Fusta era dublată de un material țesut din bumbac, de asemenea de culoare brună;
8. Brâu realizat din șnururi prinse între ele cu fire de aur și argint;
9. Fragmente de mătase naturală și fragmente de țesături într-o stare avansată de degradare.

În cazul Ciumești, unde avem de a face cu 4 sicrie, numărul textilelor era mult mai mare. S-au recuperat:

1. Costum de general aparținând lui Mészáros János: părți din tunică, fire textile care împodobeau tunica sau făceau parte din epoleți, tălpile din piele ale cizmelor, carâmbii cizmelor cu cuiul de la pinteni atașat și numeroase bucăți textile (bucăți de puzzle-uri) care încă nu și-au găsit locul în acest complex.

2. În sicriul soției generalului au fost descoperite: bucăți mari de mătase naturală, tălpile din piele ale pantofilor de care erau cusute bucăți de mătase (parte a pantofului).

3. În sicriul copilului a fost descoperit un craniu de fetiță care păstra intactă împletitura părului și pasmanteria cu care au fost împodobite codițele.

4. Un sicriu intact care conținea piese textile în stare avansată de degradare, posibil un costum de dama.

În acest moment, complexul de textile arheologice de la Ciumești este un imens puzzle. După efectuarea primelor lucrări de conservare și asamblarea pieselor, care acum par a fi independente unele de altele, vom putea avea o privire mai clară asupra obiectelor rămase. În continuare vor urma lucrările de restaurare, care vor reda circuitului cultural piese unice și de o frumusețe deosebită.

Costumul desoperit la Hodod este restaurat în întregime și este etalat în expoziția permanentă a Muzeului Județean Satu Mare.

### ***Bibliografie***

1. Báró Mészáros János hadvezérről, [http://www.kunhegyes.hu/kunhegyes/hires/meszaros\\_janos.htm](http://www.kunhegyes.hu/kunhegyes/hires/meszaros_janos.htm).
2. Bălu, Daniela, Szócs, Péter Levente, Terdik, Szilveszter, *Arhitectura ecleziastică din Satu Mare*, Editura Muzeului Sătmărean, 2008.
3. Cybulska Maria, Maik Jerzy, *Archaeological Textiles – A Need for New Methods of Analysis and Reconstruction*, [http://fibtex.lodz.pl/64\\_51\\_185.pdf](http://fibtex.lodz.pl/64_51_185.pdf).
4. Roșu Eleonora, Dobrescu Adela – *Complexul textil arheologic de la Hodod* – în “Sesiunea internațională de restaurare-conservare”, ed. Muzeului Sătmărean, Satu Mare 1997.



5. Sipos, Enikő, *Studii de restaurare textile*, în “ISIS Erdélyi Magzar Restaurátor Füzetek”, nr. 10, Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely, 2010.
6. Raport de săpătură arheologică preventivă, Arhiva Științifică a Muzeului Județean Satu Mare.

## ЗАГАЛЬНІ МІРКУВАННЯ ПРО ДЕЯКІ АРХЕОЛОГІЧНІ ТЕКСТИЛІ З ПОВІТОВОГО МУЗЕЮ САТУ МАРЕ

*Добреску А. (Сату Марє)*

### Анотація

Археологічний текстиль є справжнім документом щоденного життя людської цивілізації впродовж віків. Ці предмети, органічного походження, потребують спеціального мікроклімату для того, щоб вижити і тому вони є такими цінними. При виявленні археологічного текстилю важливим є чітке дотримання протоколу, щоб його реставрування було успішним. Цей протокол був дотриманий влітку 2013, під час археологічних розкопок в Чюмешть, повіт Сату Марє. На превеликий жаль цього не сталося під час археологічних розкопок в Ходот, у 1995 році.

Дотримання, крок за кроком, протоколу підняття археологічного текстилю з розкопки та робота в багатопредметній команді – це дві важливі справи у консервації та реставрації текстилю.

**Ключові слова:** археологічний текстиль, пошкодження текстилю, мікроклімат, збереження художніх особливостей, реставрація.

## GENERAL CONSIDERATIONS ON SOME ARCHAEOLOGICAL TEXTILE MATERIALS FOM SATU MARE COUNTY MUSEUM

*Dobrescu A. (Satu Mare)*

### Summary

The article deals with archaeological textile which is an important evidence of the authentic daily life of human civilization throughout the ages. The objects of organic origin, require special microclimate and that is why they are so valuable. The restoration of textile artifacts will be successful only in that case when archaeologists hold strictly to the rules while working with the discovered material. The protocol was observed in the summer of 2013, during archaeological excavations in Chyumesht, Satu Mare. Unfortunately, this did not happen during the archaeological excavations in Hodot in 1995.

The protocol includes step-by-step instructions for archeological teams who work with textile artifacts.

**Key words:** archeological textile, textile damage, microclimate, conservation of artistic features, restoration.

1. Complexul arheologic Hodod, ansamblul pieselor textile înainte de restaurare.

2. Corset de damă – Thuri Sara, 1733 – detaliu înainte de resaturare.

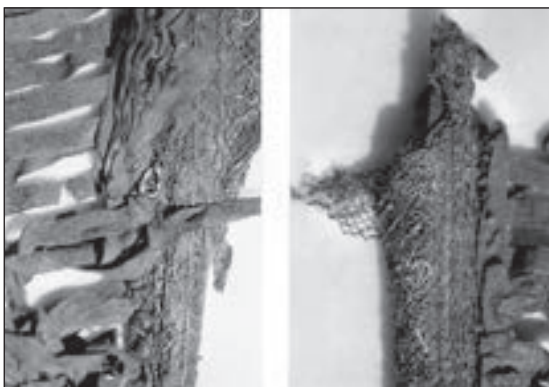
3. Corset de damă – Thuri Sara, 1733 – detaliu după restaurare .

4. Fustă de damă – Thuri Sara, 1733 – ansamblu și detaliu înainte de resaturare.

1



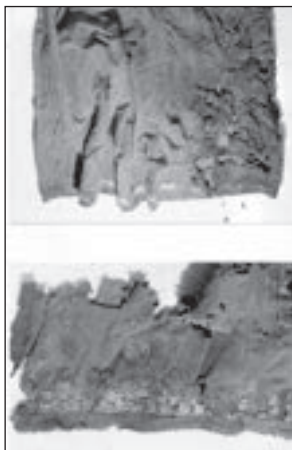
2

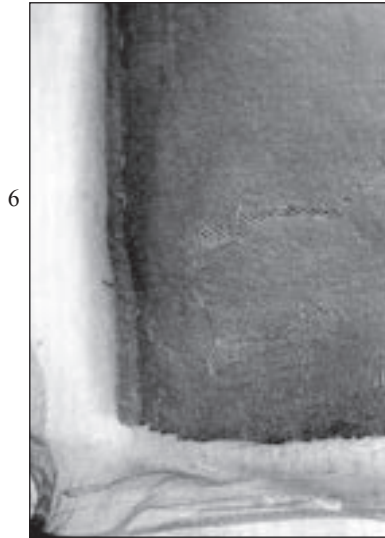
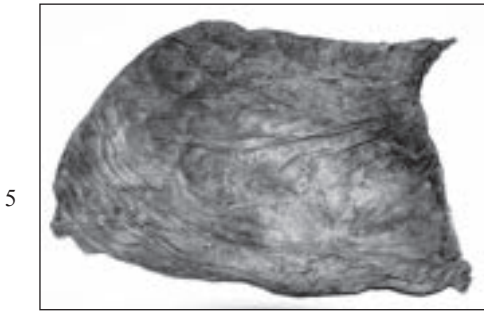


3



4





5. Complexul arheologic Ciumești – perină funerară înainte de restaurare.

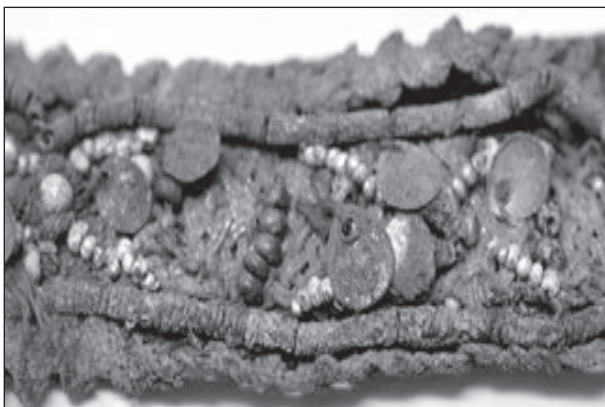
6. Perină funerară în timpul restaurării.

7. Perine funerare după restaurare.

8



9



10



11



8. Complexul arheologic Berea – bentițe înainte de restaurare.

9. Complexul arheologic Berea – detaliu, fotografie macro.

10. Bentițe în timpul restaurării.

11. Complexul arheologic Ciumești – pasmanterii după restaurare.

**OLARIU G.**  
(*Satu Mare*)

## **ANALIZA MATERIALELOR UTILIZAND FLUORESCENTA DE RAZE X APLICATII**

Una dintre cele mai mari provocări în domeniul conservării patrimoniului este identificarea corectă a materialelor , cu scopul de a studia și de a înțelege un obiect , sau de a restaura un obiect care a fost deteriorat sau degradat în timp.

Fluorescența de raze X este o tehnologie adesea folosită în studiul materialelor istorice și a operelor de artă , în scopul stabilirii provenienței și tehnologiei de fabricație ; pentru a face distincție între materiale originale și replici.

Fluorescența cu raze X (XRF) este o tehnică de analiză nedistructivă, multi-elementară, rapidă și se realizează cu cost redus. Această tehnică poate fi aplicată într-un mediu non vid direct pe probă fără nici o pregătire prealabilă a acesteia.

Lucrarea prezintă câteva aplicații cu scopul de a exemplifica utilitatea investigației XRF în cercetarea, restaurarea și conservarea patrimoniului. Un asemenea sistem a fost folosit în cadrul proiectului COOLture, proiect derulat de Muzeul Județean Satu Mare și Muzeul Etnografic din Ujgorod în perioada 2014-2015, în cadrul Programului de Cooperare Transfrontalieră ENPI Ungaria-Slovacia-România-Ucraina.

Primul pas al unei investigații reușite este formularea corectă a întrebării, trebuie să ne decidem la ce întrebări așteptăm răspuns. Pentru acest lucru este necesară o colaborare strânsă dintre restaurator și specialistul care va executa investigația. Rezultatele obținute trebuie însă verificate, completate și detaliate prin alte tipuri de investigații, pentru că nici o metodă nu asigură analiza exhaustivă a patrimoniului.

De-a lungul ultimelor decenii , specialistii din domeniul restaurării obiectelor de patrimoniu au îmbrățișat rapid noile tehnologii care le pot furniza informații referitoare la compoziția și structura operei de artă sau a obiectelor de importanță istorică. De la software-ul de calculator , care poate oferi imagini 3D a obiectului, la instrumente de analiză fizice și chimice care pot oferi o analiză completă de compoziție și structură, a obiectelor de patrimoniu.

Una dintre cele mai mari provocări în domeniul conservării patrimoniului este identificarea corectă a materialelor , cu scopul de a studia și de a înțelege un obiect , sau de a restaura un obiect care a fost deteriorat sau degradat în timp.

Fluorescența de raze X este o tehnologie adesea folosită în studiul materialelor istorice și a operelor de artă , în scopul stabilirii provenienței și tehnologiei de fabricație ; pentru a face distincție între materiale originale și replici.

De exemplu, un sit arheologic poate conține mai multe fragmente a caror

proveniența sa potă fi urmărită pe o rază de sute de kilometri . În anumite cazuri , singurul mod de a răspunde la aceste întrebări interesante și importante despre proveniența este prin analize chimice. O metodă de analiză spectrală semicantitativă poate fi aplicată pentru a compara concentrațiile anumitor elemente ale căror raporturi comparative sunt suficient de distincte pentru a separa probele în funcție de sursa materiei prime. Aceste informații pot completa cunoștințele arheologice și pot ajuta arheologii să afle mai multe despre rutele antice comerciale, schimburi culturale, și comerț.

Fluorescența cu raze X (XRF) este o tehnică de analiză nedistructivă, multi-elementară, rapidă și se realizează cu cost redus. Această tehnică poate fi aplicată într-un mediu non vid direct pe probă fără nici o pregătire prealabilă a acesteia.

Obiectele arheologice și istorice sunt adesea unice și uneori dificil de transportat, de aceea un sistem portabil cu detector XRF care permite analiza în situ este ideal pentru aplicații în domeniul cercetării și conservării patrimoniului. Un asemenea sistem portabil a fost folosit în cadrul proiectului COOLture, proiect derulat de Muzeul Județean Satu Mare și Muzeul Etnografic din Ujgorod în perioada 2014-2015, în cadrul Programului de Cooperare Transfrontalieră ENPI Ungaria-Slovacia-România-Ucraina.

Din punct de vedere constructiv, dispozitivul utilizat în efectuarea analizelor XRF, este format dintr-un tub cu anod de Rh, de putere de 45W și o tensiune de 50kv la o intensitate a curentului radiogen de 100μA.

Principiul pe care se bazează analiza XRF este următorul: tranziția de electroni între 2 starturi electronice ale atomului poate cauza emisia unui foton, a cărui energie este în stârnă legătură cu diferența de energie dintre starturi. Energia acestor raze X caracteristice permite identificarea elementelor cuprinse în proba analizată, iar intensitatea liniilor de raze X sunt, în general, proporționale cu concentrația elementului.

Datorită avantajelor pe care le prezintă, sistemul de analiză XRF este considerat un instrument indispensabil pentru studiul materialelor artistice, în principal datorită analizelor non-distructive și rapide. Datorită însă limitărilor intrinsece, determinările cantitative sunt greu de făcut. De aceea în cele mai multe cazuri de interes practic, se poate ține cont de el ca o tehnică analitică calitată sau semicantitativă.





Coeficientul de atenuare a materialelor este extrem de mare la energii de cateva zeci de KeV și aceasta se reduce la cateva zeci de  $\mu\text{m}$  sub suprafața stratului care este analizat. În plus, rata de detectare a razelor X depinde nu numai de abundența elementului corespunzător, ci și de prezența tuturor celorlalte elemente componente a mostrei.

Pentru a lua aceste efecte în considerare, sistemul trebuie să fie calibrat. Cu cat standardul este mai apropiat de elementul de analizat cu atât crește acuratetea măsurătorilor.

Dificultatea mare este aceea de a produce standarde cu aceleași condiții ca și a artefactelor artistice (asperitate, coroziune, omogenitate), acest lucru explică de ce măsurătorile cantitative sunt atât de greu de efectuat.

Cu toate aceste limite, metoda prezintă avantaje incontestabile în ceea ce privește analiza obiectele arheologice și istorice. Acestea sunt adesea unice și uneori dificil de transportat, de aceea un sistem portabil cu detector XRF care permite analiza în situ este ideal pentru aplicații în domeniul cercetării și conservării patrimoniului.

### **Investigația**

Primul pas al unei investigații reușite este formularea întrebării: trebuie să decidem la ce întrebări așteptăm răspuns. Pentru acest lucru este necesară o colaborare strânsă între restaurator și specialistul care va executa investigația. Numai după formularea corectă a întrebării este posibilă alegerea celor mai adecvate procedee de investigare. Trebuie cunoscute posibilitățile principalelor metode de investigare, punctele forte și punctele slabe ale fiecăreia pentru a putea alege cea mai potrivită metodă de analiză pentru scopul urmărit.

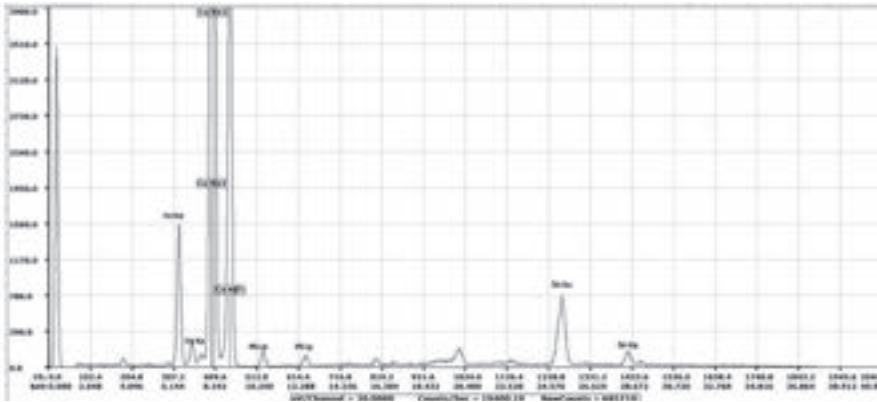
În practica restaurării se ivesc multe întrebări la care analiza de fluorescență de raze X poate da răspunsul cel mai direct, mai rapid și cel mai ușor de interpretat. De multe ori acesta e procedeul prin care se pot răspunde printr-o singură examinare întrebările legate de compoziția probei investigate. În multe cazuri însă răspunsurile oferite de această metodă ridică altele noi, la care răspunsul se poate afla cu ajutorul altor metode. Nu sunt de neglijat nici acele probleme, la care fluorescența de raze X nu oferă răspuns.

De exemplu metoda nu este adecvată pentru investigarea compoziției în masa piesei, fiind o analiza de suprafață. Metoda are însă avantajul că nu necesită prelevarea probelor, fiind o metodă nedistructivă, și foarte rapidă.

Obiectele arheologice și istorice sunt adesea unice și uneori dificil de transportat, de aceea un sistem portabil cu detector XRF care permite analiza în situ este ideal pentru aplicații în domeniul cercetării și conservării patrimoniului arheologic.

Graficul 1. arată un spectru tipic pentru un aliaj de bronz; poziția orizontală ne indică energia, iar înălțimea picului (varfurilor) de indică intensitatea.





Grafic 1. Spectrul XRF- brățară din bronz.



Element Name	%	±
Cu	74.006	0.003
Fe	2.026	0.001
Sn	20.976	0.011
Pb	1.080	0.008
Bi	0.343	0.001
Sb	0.200	0.005
Zn	0.188	0.001
Ag	0.163	0.003
Flu	0.120	0.009
Mn	0.101	0.009
Al	0.088	0.006
S	0.088	0.011
Flu	0.063	0.016
I	0.028	0.002
B	0.019	0.000

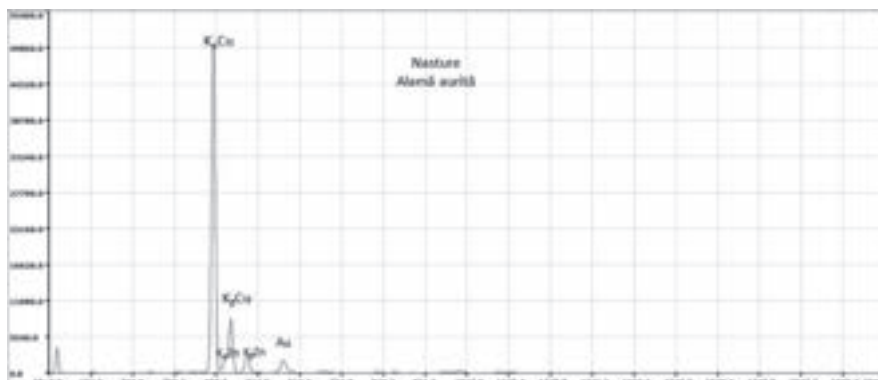
Figura 1- Brățară din bronz Compoziția procentuală

Compoziția suprafeței (metoda XRF) artefactului de multe ori diferă de compoziția miezului, precum s-a subliniat înainte, datorită prezenței patinei groase; ipoteza procesului de coroziune selectivă, a fost avansată pentru a explica aceste discrepanțe

Analizele de compoziție ale elementelor decorative metalice a unui costum de general din armata Austro-Ungară, sunt prezentate în continuare. Piesa face parte dintr-un complex funerar descoperit în cripta bisericii de la Ciumești

Piesă textilă arheologică din mătase naturală cu ornamente din fire metalice din argint aurit și nasturi din alamă aurită.

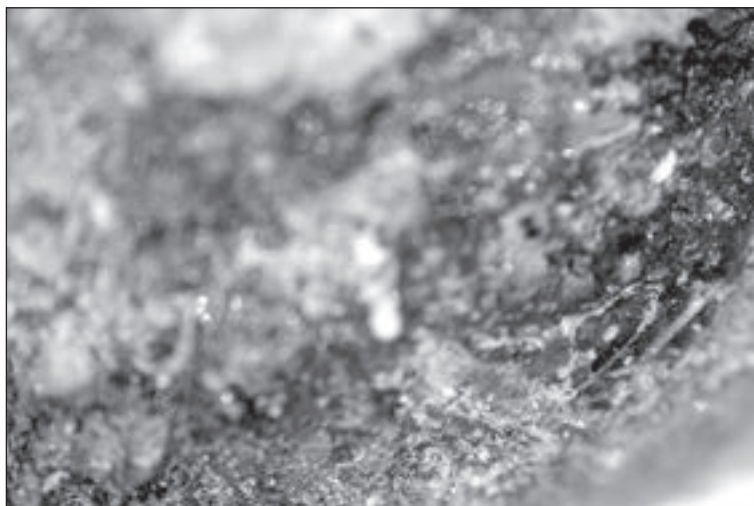
Analiza produșilor de coroziune indică împrejurările și cauzele formării stratului de coroziune, respectiv compoziția originală a aliajului din care este formată piesa.



Grafic 2. Spectrul XRF- nasturi



Nasture-înainte de curățire- se observă produșii de coroziune specifici cuprului



Prođuși de corozioane pe suprafața nasturelui- Imagine la microscop

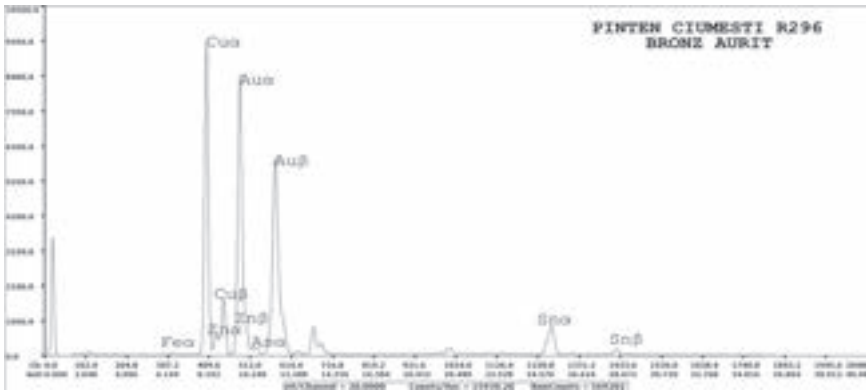


Nasture din alamă aurită, după curățirea mecanică și îndepărtarea corozionii

**Pinten**, piesa face parte din inventarul arheologic de la Ciurmești



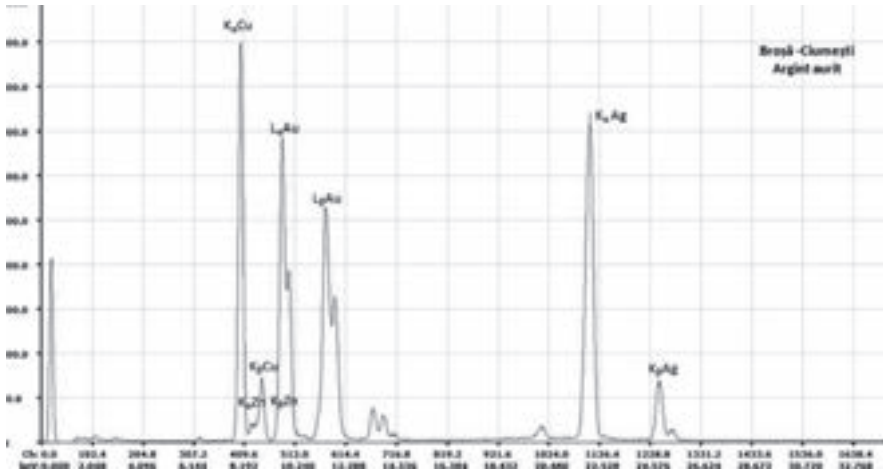
Pinten înainte de curățire      Pinten, după curățire



Grafic. 3 Spectrul XRF- Pinten

Element Name	%	wt
Al	48.226	0.399
Si	7.024	0.064
Ca	29.481	0.228
W	18.026	0.107
Sn	0.648	0.005
Pb	0.488	0.005
As	0.388	0.003
Ag	0.381	0.003
Fe	0.288	0.002
V	0.213	0.001
Mn	0.183	0.001
Ni	0.089	0.000
Ru	0.026	0.000
Mb	0.022	0.000
Sr	0.016	0.000

**Broșă din argint aurit.** Piesa face parte din inventarul funerar de la biserica din Ciurmești



Grafic 4. Spectrul XRF- broșă



Incertitudini relative tipice sunt de ordinul a câteva procente pentru elementele majore ale aliajelor metalice.

Aplicații de interes istoric

Analiza bronzurilor pentru a identifica unele caracteristici compoziționale de interes în certificarea autenticității.

Табелу 2 аратă резултате мăсурăторилор фăcute пьеселор дин бронз дин депозитул де ла Пир

Nr. crt.	Nr.Inv.	Denumire	%Cu	%Sn	%Pb	%As	%Ag	%Ni	%Fe	%Zn	%Co	%Bi
269	52593	topor	90.786	5.162	1.745	0.739	0.602	0.559	0.240	0.129	0.031	0.000
270	49410	topor	83.852	11.559	0.926	1.154	0.743	0.362	1.200	0.200	0.004	0.000
271	49401	topor	84.855	10.884	0.509	1.473	0.812	0.284	0.789	0.386	0.028	0.000
272	49412	topor	88.737	7.938	1.175	0.647	0.619	0.383	0.263	0.185	0.031	0.007
273	49414	topor	92.958	4.921	0.426	0.537	0.532	0.241	0.088	0.284	0.003	0.000
274	49409	topor	84.949	9.780	0.304	0.748	0.647	0.275	2.945	0.308	0.044	0.000
275	49408	topor	82.239	9.923	0.356	1.909	0.308	0.320	4.215	0.409	0.322	0.000
276	49405	topor	90.147	5.288	1.290	1.203	1.351	0.434	0.147	0.096	0.041	0.003
277	49403	topor	86.641	6.872	2.068	1.372	1.229	0.638	0.719	0.407	0.037	0.018
278	52529	topor	90.960	6.122	0.290	0.583	0.624	0.437	0.749	0.145	0.078	0.000



О методă де анализă спектралă сemicantитивă poate fi aplicată pentru a examina concentrațiile anumitor elemente ale căror raporturi comparative sunt suficient de distincte pentru a separa probele în funcție de sursa materiei prime. Aceste informații pot completa cunoștințele arheologice și pot ajuta arheologii să afle mai multe despre rutele antice comerciale, schimburi culturale, și comerț.

În final facem precizarea că lucrarea de față constituie o ilustrare a utilității investigației XRF cu aparatură portabilă, un argument în favoarea analizării structurii materiale pentru a completa volumul de informații cu privire la patrimoniul. Rezultatele obținute trebuie însă verificate, completate și detaliate prin alte tipuri de investigații, pentru că nici o metodă nu asigură analiza exhaustivă a patrimoniului. Metodele instrumentale de analizare aduc informații noi sau complementare, precizări ce permit un dialog și o argumentare științifică absolut necesare în spațiul valorificării patrimoniului material național și a dialogului științific internațional.

## АНАЛІЗ МАТЕРІАЛІВ ПРИ ВИКОРИСТАННІ ФЛУОРЕСЦЕНЦІЙ ПРОМЕНІВ Х

*Оларіу Г. (Сату Маре)*

### Аногація

Одна з найбільших проблем в галузі збереження спадщини є належна ідентифікація матеріалів для того, щоб вивчити і зрозуміти об'єкт або відновити предмет, який був пошкоджений або погіршився з часом.

Рентгенівська флуоросцентна технологія часто використовується в дослідженні історичних матеріалів та творів мистецтва, для того, щоб встановити походження і технології виробництва; розрізнити оригінальні матеріали від підробок.

Метод аналізу рентгенівської флуоресценції є неруйнівним, мультиелементний, швидкий та дешевий. Цей метод може бути застосований в невакуумному середовищі безпосередньо без будь-якої попередньої підготовки.

Наведено деякі приклади, щоб проілюструвати корисність збереження розслідування РФА дослідження, реставрації та спадщини. Така система була використана в проєкті COOLture, розробленої в повітовому музеї Сату Маре і Етнографічним музеєм в Ужгороді в період 2014-2015, в рамках Міжнародної співпраці ІНП програми Угорщина–Словаччина–Румунія–Україна.

Першим кроком результативного опитування є коректне формулювання питання, ми повинні також вирішити на які питання очікуємо відповідь. Для цього необхідна тісна співпраця між реставратором і фахівцем, який проводить опитування. Отримані результати необхідно перевірити, заповнити і деталізувати за іншими видами досліджень, тому що жоден метод не забезпечує вичерпний аналіз спадщини.

## ANALYSIS OF MATERIALS WITH THE USE OF FLUORESCENT X RAYS

*Olariu G. (Satu Mare)*

### Summary

One of the biggest problems in conservation of cultural heritage is the proper identification of materials in order to learn and understand them or restore what was damaged with time.

Fluorescent X-ray technology is often used in the study of historical materials and works of art, in order to establish the origin and production technology; distinguish original from counterfeit materials.

The method of fluorescent X – ray analysis is non-destructive, multielement, fast and cheap. This method can be used in non – vacuum environment without any prior training.

The article provides some examples to illustrate the use of RFA method in conservation research and restoration. This system was used in the project COOLture, developed in Satu Mare county museum and ethnographic museum in Uzhgorod in the period 2014-2015, in the framework of the international cooperation of IHP program Hungary–Slovakia–Romania–Ukraine.

The first step in effective survey is the correct wording of the question. We must also decide what questions we need to answer. This requires close cooperation between the restorer and the expert who conducted the survey. The obtained results must be checked and completed according to some other types of research because no method can provide an absolutely comprehensive analysis of cultural heritage.



**КОЦАН В.В.**

(Ужгород)

**ХРОНІКА ЗАКАРПАТСЬКОГО  
МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ  
ЗА 2014 РІК**

**Січень**

*10 січня* у двох виставкових залах музею була відкрита виставка “Збудована спадщина, що оновлюється – рятування цінностей Карпатського басейну”. Організаторами виставки виступили Фонд ім. Бетлена Габора, Дім угорців в Будапешті, Фонд ім. Телекі Ласло та Генеральне консульство Угорщини в м. Ужгород. На виставці було представлено 45 робіт.

*10 січня* у новому виставковому залі музею була відкрита виставка воскових фігур – “Тайна вечера та світові зірки політики, спорту, кіно”. На виставці було представлено експонати Санкт-Петербурзького музею воскових фігур.

*12 січня* на території музейної експозиції під відкритим небом відбувся ІV обласний фестиваль “Коляди в старому селі”. На святі колорит різдвяних свят краю представляли близько двадцяти колядницьких гуртів з різних районів Закарпаття.

*17 січня* у великому виставковому залі музею відбувся благодійний концерт вихованців медико-реабілітаційного центру “Дорога життя”.

*24 січня* в рамках проведення Днів угорської культури – 2014 у виставкових залах Закарпатського музею народної архітектури та побуту відбулось відкриття виставки членів Творчої групи митців ім. Міхая Мункачі. 95 різножанрових робіт представляли творчий доробок сучасних угорських майстрів живопису та декоративно-прикладного мистецтва Закарпаття.

**Лютий**

*14 лютого* у малому виставковому залі музею було відкрито виставку з фондových зібрань музею “Т.Г. Шевченко у творчості закарпатських митців”. На виставці експонувались 43 авторські роботи: вишивка (І. Куцик, М. Гаврило, М. Козоровська, М. Балаж, І. Баратей, В. Половко, М. Профус), різьба по дереву (В. Асталаш, М. Цуд, З. Перестюк, В. Сідак).

*20 лютого* – відкриття виставки з фондової колекції музею “Матеріальна культура лемків і бойків Закарпаття: традиції і сучасність”. На виставці було представлено 203 експонати: комплекти традиційного народного вбрання, взірці одягової вишивки, керамічний та бондарний посуд, барельєфи та скульптури.

## Березень

*5 березня* – провідний екскурсовод музею Грицюк Н.А. провела тематичний захід до 200-річчя від дня народження Т.Г. Шевченка – “У кожного своя доля і свій шлях широкий...”. Учасниками заходу стали учні 6-А класу НВК “Ужгородський економічний ліцей”.

*6 березня* – провідний екскурсовод музею Грицюк Н.А. провела тематичний урок до 200-річчя від дня народження Т.Г. Шевченка – “Пам’яті великого Кобзаря...”. Учасниками заходу стали учні 2 класу ЗОШ № 11 м. Ужгорода.

*12 березня* – в рамках святкування VI Закарпатського фестивалю єврейської культури у двох виставкових залах музею проходила персональна виставка Шандора Зіхермана. На виставці було представлено 150 робіт.

*14 березня* – встановлення меморіальної стели Президенту Карпатської України Августину Волошину та його дружині Ірині Петрик-Волошин. Автор стели – скульптор Василь Роман.

## Квітень

*3 квітня* – відома майстриня-писанкарка Ганна Кирпан (м. Івано-Франківськ) у виставковому залі музею провела майстер-клас із виготовлення традиційної народної лемківської писанки для учнів шкіл м. Ужгород.

*3 квітня* – у великому виставковому залі музею було відкрито виставку вишитих ікон (30 робіт) Йосипа Плакоша.

*4 квітня* – у малому виставковому залі музею відкрилась персональна пленерна виставка Марії Гораль. На розсуд поціновувачів мистецтва молода львівська художниця виставила 14 власних робіт.

*4 квітня* – завідувач відділу експозиції музею Коцан В.В. взяв участь у роботі заключної конференції Міжнародного грантового проекту “Люди – людям – ефективна співпраця, заснована на любові до фольклору” з доповіддю на тему “Дослідження традиційного народного одягу гуцулів Рахівщини та боржавських долинян”.

*15 квітня* – Сологуб-Коцан Т.Я., завідувачка відділу масової науково-освітньої роботи, Грицюк Н.А., провідний екскурсовод, Коцан В.В., завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи, Симкович В.І., старший науковий співробітник відділу експозиційної та науково-дослідної роботи, взяли участь у підготовці та зйомках телепередачі “Великодні традиції на Закарпатті” для каналу “Данію”.

*17 квітня* – в абсиді музею було організовано виставку з фондів зібрань Закарпатського музею народної архітектури та побуту – “Великодні мотиви”.

*24 квітня* – у двох виставкових залах музею було відкрито виставку буддійського мистецтва “Скарб Тибету” (експозиція культурної і духовної спадщини країн Гімалайського регіону: статуї, живопис, предмети художнього

промислу та інше). На базі виставки проходили майстер-класи з медитації та буддійського мистецтва, тематичні лекції-екскурсії.

### Травень

*8 травня* – у новому виставковому залі музею відбулось урочисте відкриття виставки з фондів зібрань музею “Творча спадщина Івана Антоновича та Сіона Івановича Сільваїв (різьба по дереву, живопис, писемні твори)”. На базі виставки було презентовано книгу “И. Сильвай. Избранные произведения”. Головним упорядником книги стала Наталі Гаттас (м. Нью-Йорк, США). У книзі опубліковано статтю кандидата історичних наук, завідувача відділу експозиції Закарпатського музею народної архітектури та побуту Коцана В.В. “Работы Ивана Антоновича и Сиона Ивановича Сильваев в фондовой коллекции Закарпатского музея народной архитектуры и быта”. У відкритті виставки та презентації книги, крім музейних співробітників, взяли участь упорядник книги Гаттас Н., начальник управління культури Закарпатської ОДА Глеба Ю.Ф., доктор історичних наук Федака С.Д., кандидат філологічних наук Бідзіля Ю.М., внучка І.А. Сильвая, старожил та священник із рідного села Сільваїв – Сускова Свалявського району.

*8 травня* – завідувачка відділу масової науково-освітньої роботи музею Сологуб-Коцан Т.Я. до Дня матері провела конкурс дитячого малюнка та тематичний урок “Моя матуся найдорожча”. Захід був проведений для учнів ЗОШ № 2 (ліцей “Лідер”) м. Ужгорода.

*15 травня* – Коцан В.В., завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи взяв участь у радіопередачі “Традиційне народне вбрання та одягова вишивка Закарпаття” для радіо “Тиса – FM”.

*18 травня* – святкування Міжнародного Дня музеїв. У рамках заходів відбулось урочисте освячення меморіальної стели Президенту Карпатської України Августину Волошину та його дружині Ірині Петрик.

### Червень

*5 червня* – відбулось відкриття фотовиставки Тота Йожефа “Архітектурна спадщина Угорщини”.

*10 червня* – Коцан В.В., завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи взяв участь у підготовці та зйомках телепередачі “Традиційна весільна обрядовість на Закарпатті” для каналу “Тиса-1”.

*13 червня* – на базі експозиції під відкритим небом Закарпатського музею народної архітектури та побуту було проведено родинне свято “Від дерева роду зростає пагіння”. Організаторами свята виступили управління освіти Ужгородської міської ради, закарпатський осередок Всеукраїнського громадського товариства “Бойківщина ХХІ століття” та Закарпатський музей народної архітектури та побуту.

*20 червня* – відкриття персональної виставки робіт Сергія Глущука “Пробудження”. На виставці було представлено 31 авторську роботу.

*24 червня* – у рамках реалізації проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє” у м. Сату Маре (Румунія) було проведено Свято традиційного ткацтва “Мистецтво народного ткацтва: від нитки до сорочки”. Від Закарпатського музею народної архітектури та побуту у заході взяли участь Андял Г.В., директор музею, Полак С.І., заступник директора з наукової роботи, Зейкан О.В., вчений секретар, Коцан В.В., завідувач відділу експозиції.

*27 червня* – у рамках реалізації проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє” у Закарпатському музеї народної архітектури та побуту було проведено Свято традиційного ткацтва “Ткані скарби”. Свято розпочиналось із відкриття виставки із фондової колекції музею “Ткацьке ремесло на Закарпатті: історія та сьогодні”. На базі виставки завідувачкою відділу масової науково-освітньої роботи Сологуб-Коцан Т.Я. було проведено лекцію-презентацію “Традиції ткацтва на Закарпатті: від обробки сировини до готового виробу”. Протягом дня на території музею відбувались майстер-класи по ткацтву, які проводили за діючими ткацькими верстатами ткалі з Берегівського району. Також відвідувачі музею мали змогу навчитися виготовляти ткані прикраси із бісеру. Цьому цікавому заняттю навчали Марія Купар (м. Ужгород) та Ольга Ловга (м. Іршава). Впродовж дня на території “старого села” діяла ярмарка-продаж виробів закарпатських майстрів, виступали фольклорні колективи, кожен відвідувач зміг покуштувати страви закарпатської кухні.

*27 червня* – відкриття виставки з фондової колекції музею “Пісня на полотні...”. Виставка була присвячена 90-річчю від дня народження заслуженого майстра народної творчості України Балаж Меланії Йосипівни.

### **Липень**

*14 липня* – відкриття персональної виставки Людмили Тимошенко “Стрічкова фантазія”. Майстриня стрічкової вишивки представила 36 робіт.

### **Серпень**

*7 серпня* – відкриття персональної ювілейної виставки Яна Михайловича Пашка. У двох виставкових залах музею митець розмістив 64 роботи.

*22 серпня* – до 23-ї річниці Дня незалежності України у двох виставкових залах музею було відкрито виставку з фондових колекцій музею “Літопис рідного краю”. На виставці були представлені твори Ф.М. Бабинця, В.М. Ас-

талоша, І.М. Палаташа. Разом 65 робіт.

### **Вересень**

*3-6, 15-17 вересня* – Сологуб-Коцан Т.Я., завідувачка відділу науково-освітньої роботи взяла участь у семінарі “Презентаційна продукція і промоція музею”, що проходив в межах проекту “ProMuseum”. Завдяки проекту музеєм випущено рекламний набір листівок “Традиційний одяг та вишивка Закарпаття”.

*5 вересня* – відкриття персональної виставки з нагоди 60-річчя Владислава Йосиповича Ганзела. Автор представив 43 роботи.

*13-14 вересня* – наукові співробітники музею взяли участь у проведенні Міжнародного етнофестивалю “Скуштуймо Угорщину”, який щорічно проводиться на базі музею-скансену в Шовшто (м. Ніредьгаза, Угорщина).

*16 вересня* – відкриття персональної виставки живопису Сіми Павлишин. У двох виставкових залах музею художниця представила 48 робіт.

*24 вересня* – Коцан В.В., завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи у програмі “Культурний простір” на телеканалі “М-студіо” розповідав про традиційну народну обрядовість українців Закарпаття.

### **Жовтень**

*9 жовтня* – у Закарпатському музеї народної архітектури та побуту відкрилась Обласна художня виставка з нагоди Дня художника “Осінь – 2014”. На виставці експонувались 140 робіт: графіка та твори декоративно-прикладного мистецтва.

*20 жовтня* – Зейкан О.В., вчений секретар музею, та Коцан В.В., завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи музею взяли участь у роботі семінару в рамках розробки Спільної операційної програми на період 2014-2020 рр. по грантовій програмі Угорщина – Словаччина – Румунія – Україна. Музейні співробітники працювали в секції “Просування місцевої культури та збереження культурної спадщини”.

*21 жовтня* – Коцан В.В., завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи, разом із журналісткою Ножкою А. та громадським діячем Савчином В. у програмі “Ранок на Тисі” презентували благодійну акцію “Невичерпність традицій”.

*22 жовтня* – відкриття персональної виставки творів Валерія Федурця (71 робота).

*23 жовтня* – у новому виставковому залі музею було проведено благодійну акцію “Невичерпність традицій” на підтримку військових у зоні АТО. У рамках акції було відкрито виставку з фондів зібрань музею “Традиційний народний одяг та одягова вишивка українців Закарпаття”, проведено лекцію-презентацію та показ традиційних народних костюмів українців Закарпаття

XIX – першої половини XX ст.

### Листопад

5 листопада – в рамках проведення XI Всеукраїнської науково-практичної конференції “Проблеми післядипломної педагогічної освіти: реалізація компетентнісної парадигми в освіті як основа суспільного розвитку” на базі музею кандидатом історичних наук, завідувачем відділу експозиції музею Коцаном В.В. та кандидатом мистецтвознавства, викладачем Закарпатського художнього інституту Пилипом Р.І. було проведено показ традиційних народних костюмів Закарпаття.

6 листопада – відкриття фотовиставки “Від Татрів до Дунаю” Олександра Їуровшека (Словаччина).

14 листопада – завідувач відділу експозиції Коцан В.В. та завідувачка відділу масової науково-освітньої роботи Сологуб-Коцан Т.Я. взяли участь у проведенні Міжнародної наукової конференції “1914–2014 рр.: від війни імперій до діалогу культур”. Конференція проводилась Інститутом народознавства НАН України та Музеєм етнографії та художнього промислу у м. Львові.

14 листопада – директор музею Андял Г.В. взяла участь у проведенні Міжнародної науково-практичної конференції “Чехи в Україні: збереження культурної спадщини. На прикладі Закарпатської області”. Організаторами виставки виступили Торгово-промислова палата (м. Ужгород) та Товариство чехів в Закарпатській області.

27 листопада – у мультимедійній кімнаті Закарпатського музею народної архітектури та побуту було презентовано систему Info Not-Spot, яка надає можливість кожному відвідувачу за допомогою власних гаджетів підключитися до інтернету (Wi-Fi) та, зчитавши QR-код, отримати інформацію про музейні об’єкти.

28 листопада – презентація творчих робіт та книги “Відродження” Марії Василівни Купарь. У малому виставковому залі майстриня демонструвала 132 власноруч виготовлені роботи: вишивка, костюми, прикраси з бісеру, писанки, витинанки, рисунки.

### Грудень

3 грудня – відкриття персональної ювілейної виставки творів голови Закарпатського осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України Людмили Мар’янівни Губаль. У великому виставковому залі майстриня демонструвала 110 власноруч виготовлених робіт: вишивка, прикраси з бісеру, писанки, ляльки-мотанки.

12 грудня – у новому виставковому залі музеї було відтворено Андріївські вечорниці. Свято проводилось спільно Закарпатським музеєм народної архітектури та побуту та Закарпатським художнім інститутом. Від музею в

організації заходу взяли участь завідувачка відділу масової науково-освітньої роботи Сологуб-Коцан Т.Я. та провідний екскурсовод музею Грицюк Н.А.

*16 грудня* – відкриття виставки “Радіємо життю, плекаємо надію” вихованців медико-реабілітаційного центру “Дорога життя”.

*17 грудня* – відкриття благодійної фотовиставки Василя Червякова “Човен життя”.

*30 грудня* – відкриття виставки з фондів зібрань музею “Літопис рідного краю”. Виставка присвячена 105-й річниці від дня народження Федора Михайловича Бабинця.

## ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

**Андял Габріела Василівна** – директор Закарпатського музею народної архітектури та побуту, заслужений працівник культури України.

**Бова Ірина** – старший науковий співробітник Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

**Горват Ірина-Люба** – доктор історії, науковий співробітник, завідувачка відділу мистецтва Повітового музею Сату Маре (Румунія).

**Грицюк Неля Андріївна** – провідний екскурсовод відділу масової науково-освітньої роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Данилець Юрій Васильович** – кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет”, директор Богословсько-історичного науково-дослідного центру ім. архімандрита Василя (Проніна).

**Данчин Роксоляна Степанівна** – директор історико-етнографічного музею “Бойківщина” у м. Самборі.

**Денищич Квітослава Володимирівна** – завідувачка відділом реставрації Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Добреску Адела** – експерт-реставратор по текстилю Повітового музею Сату Маре (Румунія).

**Захарченко Світлана Миколаївна** – молодший науковий співробітник Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

**Зейкан Оксана Василівна** – вчений секретар Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Зубер Світлана Миколаївна** – старший науковий співробітник Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

**Козій Ганна Іванівна** – завідувачка філіалом Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

**Коцан Василь Васильович** – кандидат історичних наук, завідувач відділу експозиційної та науково-дослідної роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту, доцент кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет”.

**Кузьма Вікторія Владиславівна** – заступник директора Закарпатського обласного центру науково-технічної творчості учнівської молоді по організації роботи Малої академії наук Закарпаття.

**Кучурян Олег Георгійович** – директор Чернівецького обласного музею народної архітектури та побуту.



**Ліхтей Ігор Михайлович** – кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри історії стародавнього світу та середніх віків ДВНЗ “Ужгородський національний університет”.

**Лобонц-Пушкаш Марія** – музеограф, експерт-антрополог Повітового Музею Сату Маре (Румунія).

**Лошак Ксенія Йосипівна** – провідний науковий співробітник відділу реставрації Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Мегела Мар’яна Іванівна** – завідувачка відділу фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Мешко Юрій Олексійович** – художник-реставратор Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Міщанин Василь Васильович** – кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України ДВНЗ “Ужгородський національний університет”.

**Найпавер Марія Іванівна** – старший науковий співробітник відділу фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Оларіу Георгіна** – експерт-консерватор Повітового музею Сату Маре (Румунія).

**Пилип Роман Іванович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Закарпатського художнього інституту.

**Погорілий Микола Миколайович** – старший науковий співробітник Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

**Полак Сільвія Іванівна** – заступник директора з наукової роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Приймич Михайло Васильович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Закарпатського художнього інституту.

**Сакалош Ольга Михайлівна** – методист районного відділу культури і туризму Берегівської РДА.

**Симкович Вікторія Іванівна** – старший науковий співробітник відділу експозиційної та науково-дослідної роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Сологуб-Коцан Тетяна Яківна** – завідувачка відділу масової науково-освітньої роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

**Ткач Микола Іванович** – історик, краєзнавець, с. Ділове Рахівського району Закарпатської області.

**Чанцева Ела Андріївна** – старший науковий співробітник відділу масової науково-освітньої роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту.

## ЗМІСТ

Передмова. <i>В.В. Коцан</i> .....	3
<b>Андял Г.В.</b> Історія і сьогодення Закарпатського музею народної архітектури та побуту .....	5
<b>Горват І.-Л.</b> Роль Повітового музею Сату Маре у розвитку транскордонного співробітництва .....	22
<b>Ліхтей І.М.</b> Роль Івана Коломійця у становленні Закарпатського краєзнавчого музею .....	29
<b>Мищанин В.В.</b> Музей лісу і сплаву .....	45
<b>Данилець Ю.В.</b> Музей преп. Олексія Карпаторуського в селі Іза-Карпуглаш .....	50
<b>Кузьма В.В.</b> Становлення та розвиток громадських музеїв на Закарпатті (50–80-ті роки ХХ ст.) .....	55
<b>Данчин Р.С.</b> Науково-видавнича діяльність Товариства “Бойківщина” у Самборі (1928–1939 рр.) .....	64
<b>Козій Г.І., Захарченко С.М., Зубер С.М.</b> “Мій заповіт – мої музеї”. Роль особистості М.І. Сікорського у створенні музею просто неба в Переяславі-Хмельницькому .....	74
<b>Погорілий М.М.</b> Музей історії лісового господарства: створення та перспективи .....	84
<b>Бова І.С.</b> Зелене будівництво музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини .....	91
<b>Мегела М.І.</b> Проблеми фондозбереження в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту .....	99
<b>Найпавер М.І.</b> Дерев’яні ікони – один із найпоширеніших видів сакрального мистецтва Закарпаття (На прикладі збірки Закарпатського музею народної архітектури та побуту) .....	107
<b>Сологуб-Коцан Т.Я.</b> Орнаментальні мотиви вишивки на жіночих і чоловічих сорочках лемків Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст. (На прикладі фондової збірки Закарпатського музею народної архітектури та побуту) .....	131
<b>Приймич М.В.</b> Живопис іконостасу церкви св. Архістратига Михаїла у селі Тисобикень Виноградівського району .....	146
<b>Коцан В.В.</b> Методики і методи вивчення традиційного народного одягу українців Закарпаття .....	153

<b>Lobonț Pușcaș M.</b> Fotografia etnografică modalitate de conservare a patrimoniului cultural .....	168
<b>Пилип Р.І.</b> Традиційна одягова вишивка українців басейну річки Тересва кінця XIX – першої половини XX ст. ....	173
<b>Ткач М.І.</b> Підготовка до сплаву і сплав лісу по річці Тиси та її притоках на Закарпатській гуцульщині .....	186
<b>Симкович В.І.</b> Знаряддя праці та побут лісорубів Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. ....	192
<b>Сакалош О.М.</b> Традиції ткацтва на Берегівщині .....	204
<b>Кучурян О.Г.</b> Перші кроки в організації ефективного музейного маркетингу в Чернівецькому обласному музеї народної архітектури та побуту .....	210
<b>Полак С.І.</b> Популяризація народного мистецтва засобами виставкової діяльності (На прикладі Закарпатського музею народної архітектури та побуту) .....	220
<b>Зейкан О.В.</b> Закарпатський музей народної архітектури та побуту – кризь призму часу .....	227
<b>Чанцева Е.А.</b> Твори образотворчого мистецтва як засіб виховання підрастаючого покоління (На прикладі науково-освітньої роботи Закарпатського музею народної архітектури та побуту) .....	237
<b>Грицюк Н.А.</b> Святкування 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту .....	248
<b>Лошак К.Й.</b> Антисептичні та консерваційні методи обробки деревини в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту .....	260
<b>Денищич К.В.</b> Забезпечення збереженості та реставрація експонатів групи “Текстиль” у Закарпатському музеї народної архітектури та побуту .....	266
<b>Мешко Ю.О.</b> Реставрація експонатів груп “Дерево” і “Метал” в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту .....	272
<b>Dobrescu A.</b> Considerații generale asupra unor textile arheologice din colecția muzeului județean Satu Mare .....	276
<b>Olariu G.</b> Analiza materialelor utilizand fluorescenta de raze x aplicatii .....	286
Хроніка Закарпатського музею народної архітектури та побуту за 2014 рік .....	297
Інформація про авторів .....	304

Д 70     **Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини** [Текст] : зб. наук. ст. / упоряд. : Г.В. Андял, В.В. Коцан. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2015. – 308 с. : іл.

ISBN 978-617-531-126-4

Науковий збірник публікується в рамках реалізації проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє. HUSKROUA 1101/139”, що запроваджений у ході Програми прикордонного співробітництва Угорщина-Словаччина-Румунія-Україна ENPI – CBC – 2007-2013 ([www.huskroua-cbc.net](http://www.huskroua-cbc.net)). Проект фінансується Європейським Союзом. Закарпатський музей народної архітектури та побуту бере участь у проекті у ролі партнера Повітового музею Сату Марє.

У науковому збірнику вміщено статті та повідомлення учасників науково-практичних семінарів, що відбулись в рамках реалізації проекту “Проривна культура – європейські цінності та спільне майбутнє”, а також Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 40-річчю Закарпатського музею народної архітектури та побуту, яка відбулась 25-27 червня 2010 р. У публікаціях порушуються питання дослідження, збереження, відтворення та популяризації культурної спадщини, різні аспекти духовної та матеріальної культури.

**УДК 069 (06)**

**ББК ч 77 я 43**

*Наукове видання*

## ДОСЛІДЖЕННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, ВІДТВОРЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Науковий збірник Закарпатського музею  
народної архітектури та побуту

*Випуск 2*

Відповідальна за випуск *Габрієла Андял*

Статті подано в авторській редакції  
Комп'ютерний набір авторів збірника  
Художнє оформлення *Олександра Гаркуша*  
Переклад англійською *Максим Мельник*  
Переклад румунською *Тарас Дацьо*  
Коректура *Галина Тамаровська*  
Комп'ютерна верстка *Олексій Гаркуша*

Підписано до друку 02.06.2015

Формат 60x84/16. Папір офс.

Гарнітура Times New Roman. Друк офсет.

Умов. друк. арк. 17,90.

Тираж 500 прим. Замовлення № 15-2015.

Видавництво Олександри Гаркуші

Свідоцтво серія Зт № 23 від 06.09.2005 р.

м. Ужгород, вул. Погорелова, 4

тел./факс (0312) 66-49-38

Віддруковано у ТОВ "ПАПРУС-Ф"

м. Ужгород, вул. Собранецька, 146/39