

Калашнікова О.Л.

ОСНОВИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ТА ВАРТІСНОЇ ОЦІНКИ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ



**Міністерство освіти і науки України
Університет митної справи та фінансів**

О. Л. КАЛАШНІКОВА

**ОСНОВИ
МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ
ТА ВАРТІСНОЇ ОЦІНКИ
КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ**

ДНІПРО

2025

*Рекомендовано до друку вченою радою
Університету митної справи та фінансів
(протокол № 15 від 26 травня 2025 р.)*

Рецензенти

Школьна О. В., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Індутний В. В., доктор геолого-мінералогічних наук, доцент, професор кафедри товарознавства та митної справи Державного торговельно-економічного університету

Калашнікова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : підручник / Калашнікова О. Л. Дніпро : Університет митної справи та фінансів, 2025. 313 с.

ISBN 978-966-328-245-9

Підручник *«Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей»* є другим виданням першого й до цього часу єдиного в Україні підручника, де викладено багаторівневий матеріал, що синтезує елементи різних наук, з урахуванням найсучасніших вимог до якості гуманітарної освіти у закладах вищої освіти України. Потреба у другому виданні зумовлена, по-перше, змінами у сфері експертної практики та технологій митного контролю, а, по-друге, попитом на цей підручник, перше видання якого вже стало раритетом. Необхідність поєднання в курсі *«Експертна діяльність у митній справі. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей»* знань з мистецтвознавства, експертизи, історії, права, справочництва тощо змусило автора бути якомога лаконічнішим у поданні матеріалу, не заглиблюючись у деталі, акцентуючи насамперед на практичному аспекті використання основ отриманих студентами знань у професійній діяльності. У підручнику описано розроблену на кафедрі експертизи культурних цінностей та дизайну УМСФ, методику ідентифікації та реєстрації культурних цінностей, сучасні методики визначення вартості об'єктів культури. У *Додатках* містяться форми опису різних видів культурних цінностей, які використовують служби та міністерства України, причетні до збереження, реституції, контролю за переміщенням через кордон культурних цінностей.

Адресований безпосередньо студентам закладів вищої освіти, що готують майбутніх експертів культурних цінностей і працівників митних установ, цей підручник стане у нагоді студентам, що вивчають правознавство, працівникам митних лабораторій, реставраторам, музейним працівникам, студентам закладів вищої освіти, коледжів, ліцеїв, де вивчаються дисципліни мистецтвознавчого циклу, курсантам навчальних закладів МВС України, а також усій студіюючій молоді й усім, хто хоче покращувати свою обізнаність у питаннях історії світової та української культури, мистецтвознавства і підвищувати особистий культурний рівень.

ISBN 978-966-328-245-9

© Калашнікова О. Л., 2025

© Університет митної справи та фінансів, 2025

ВСТУП

Збереження національних культурних цінностей та запобігання їхньому незаконному вивезенню за межі держави – одне з головних завдань митної служби України, пов'язане з захистом економічних інтересів нашої країни. Вирішення цього завдання потребує відповідної спеціальної підготовки майбутніх експертів культурних цінностей, яких залучатимуть до експертизи об'єктів культури під час митного контролю. Складовою такої підготовки є дисципліна *«Експертна діяльність у митній справі. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей»*. Цей предмет спирається на такі фундаментальні дисципліни, як «Історія культури», «Історія України», «Культурні цінності України», «Пам'яткознавство», «Музеєзнавство», і має зв'язок із курсами «Раритетні колекції культурних цінностей», «Архівознавство», «Основи археології», «Антикварна справа», «Основи судової експертизи». «Археологічне пам'яткознавство та експертиза об'єктів археології».

Мета курсу – ознайомити з основами мистецтвознавства та технології виготовлення різних видів культурних цінностей, з методиками атрибуції та експертизи предметів історичного та культурного значення, з основами правового регулювання переміщення культурних цінностей через митний кордон України, з технологіями та особливостями митного контролю за переміщенням культурних цінностей через кордон.

Як результат вивчення дисципліни студенти мають знати:

- види і жанри предметів історичного та культурного значення;
- загальні класифікаційні ознаки різних видів культурних цінностей;
- технологічні особливості процесу створення виробів мистецтва;
- сучасні неруйнівні методи експертизи та експрес-аналізу культурних цінностей;
- порядок контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України;
- порядок оформлення митної документації при переміщенні культурних цінностей;
- ризики, що їх має врахувати посадова особа митного органу під час митного контролю за переміщенням культурних цінностей.

Уміти:

- ідентифікувати подані до контролю культурні цінності з тими, що описані у Свідоцтві на право їхнього вивезення/ввезення;
- визначати правові підстави відповідних дій посадової особи митного органу;
- правильно описувати затримані культурні цінності в митній документації;
- виявляти спроби незаконного вивезення культурних цінностей.

Курс *«Експертна діяльність у митній справі. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей»* є новим і дуже важливим для ЗВО України, які тільки розпочали підготовку експертів культурних

цінностей і які здійснюють підготовку фахівців з митної справи. Тому він вимагає від викладача не тільки різносторонньої професійної підготовки, але й неординарних підходів у поданні матеріалу.

Підручник *«Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей»* є другим виданням першого й до цього часу єдиного в Україні та інших країнах підручника, де викладено багаторівневий, синтезуючий елементи різних наук матеріал з урахуванням найсучасніших вимог до якості гуманітарної освіти у ЗВО України. Потреба у другому виданні зумовлена, по-перше, змінами на терені експертної практики та технологій митного контролю, а, по-друге, – попитом на цей підручник, перше видання якого вже стало раритетом. Оскільки на цей час в Україні не існує жодного підручника з цієї дисципліни, не розроблено єдину програму курсу, автор цього підручника, уявляючи ступінь ризику, пропонує своє бачення курсу і методики його викладання. Свідомо виділено **основи** різних наук, поза кадром залишено певну частину спеціальної інформації, яка потребує детального вивчення вже фахівців відповідної галузі знань: мистецтвознавців, юристів, товарознавців, експертів. Така позиція видається виправданою, перш за все, тому, що підручник призначено для вищих навчальних закладів не тільки мистецтвознавчого напрямку, а також і для таких, що готують майбутніх митників та держслужбовців системи МВС та СБУ. Завдання цих служб суттєво відрізняються від завдань, що стоять, наприклад, перед знавцями мистецтв, отже певну частину важливої для мистецтвознавця інформації, як от: дата створення твору, біографія творця, історія того чи іншого художнього напрямку, характеристика естетичної природи твору – не включено, й, мабуть, не має бути включено до підручника. Опанування такої інформації має здійснюватися у рамках курсів: «Історія культури», «Історія України», «Культурні цінності України», «Пам'яткознавство», «Музеєзнавство», «Антикварна справа», «Основи судової експертизи», «Археологічне пам'яткознавство та експертиза об'єктів археології», що викладають майбутнім експертам культурних цінностей.

Матеріал із різних наук подано у нетрадиційній для кожної з них формі, коли мистецтвознавчі визначення й поняття коректуються нормативно-правовими визначеннями й, наприклад, декоративно-прикладне мистецтво опиняється в одній групі з живописом, графікою, скульптурою, відповідно до Розділу 1, Статті 1 Закону України *“Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей”*. Отже класичні мистецтвознавчі поняття й прийоми модифіковано, відповідно до головної мети курсу *«Експертна діяльність у митній справі. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей»* і підручника до нього: підготувати майбутніх експертів культурних цінностей та митників до здійснення професійного митного контролю за переміщенням культурних цінностей через кордон.

Необхідність поєднання в курсі *«Експертна діяльність у митній справі. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей»* знань з мистецтвознавства, історії, права, діловодства і т. ін. змусило автора бути якомога лаконічнішим у поданні матеріалу, не заглиблюючись у деталі, акцентуючи, перш за все, на практичному аспекті використання основ отриманих студентами знань у професійній діяльності.

Предмет і завдання курсу «Експертна діяльність у митній справі» «Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей», що викладається у ЗВО, які готують майбутніх митників, визначили структуру підручника. Він складається з вступу та трьох розділів, що включають необхідний теоретичний та ілюстративний матеріал: **розділ 1** «Вироби мистецтва як культурні цінності: класифікаційні ознаки та технологія виробництва»; **розділ 2** «Сучасні методи митної експертизи, ідентифікації та вартісна оцінка культурних цінностей»; **розділ 3** «Нормативно-правові основи переміщення культурних цінностей через митний кордон України». До підручника включено також два Додатки: у першому – містяться розроблені кафедрою експертизи культурних цінностей та дизайну Університету митної справи та фінансів форми опису різних видів культурних цінностей; у другому – наведено тексти відповідних законодавчих актів та службових інструкцій, перелік відповідних законодавчих актів та службових інструкцій, які регламентують дії експерта культурних цінностей та митника при здійсненні контролю за переміщенням культурних цінностей через митний кордон України. Як додатковий матеріал до підручника опубліковано перші три книги багатотомного «Словника культурних цінностей та їх складових частин: на допомогу митнику: Живопис (Ікона), Музика, Кераміка», Словник доповнює підручник і дещо компенсує лаконічність подання теоретичного матеріалу у підручнику, що зумовлює необхідність використання цього словника для опанування курсу та при підготовці студентів до практичних занять. Видання Словника стало складовою науково-дослідної роботи кафедри по розробці Ідентифікатора культурних цінностей та програмного продукту «Переміщення культурних цінностей» для Державної митної служби України.

Книга має багато ілюстрацій.

Підручник включає не тільки великий теоретичний та ілюстративний матеріал, але й рекомендації щодо виділення характерних ознак різних видів культурних цінностей і правил їх опису у митній документації. Подані у загальному тексті, ці **рекомендації** виділені **блакитним кольором** шрифту і штриховою лінією.

Інформація про **законодавчі акти**, які регулюють порядок переміщення культурних цінностей через митний кордон України, також відділена штриховою лінією та **червоним кольором**.

Адресований безпосередньо студентам вищих навчальних закладів, що готують майбутніх експертів культурних цінностей та працівників митних установ, цей підручник стане у пригоді студентам, що вивчають правознавство, працівникам митних лабораторій, реставраторам, музейним працівникам, студентам вищих навчальних закладів, коледжів, ліцеїв, де вивчаються дисципліни мистецтвознавчого циклу, курсантам навчальних закладів МВС України, а також усій студіюючій молоді та всім, хто хоче покращувати свою обізнаність у питаннях історії світової та української культури, мистецтвознавства і підвищувати особистий культурний рівень.

РОЗДІЛ I
Вироби мистецтва як культурні цінності: типологічні ознаки та технологія
виробництва

Визначення культурних цінностей

У другій половині ХХ ст. загального визнання набуло розуміння тієї істини, що збіднення об'єктів культурної спадщини в будь-якій країні є непоправною втратою для всього людства. Саме тому охорона культурних цінностей стала предметом великої уваги з боку міжнародного співтовариства. Через систему міжнародних норм і принципів та національних законодавств держав здійснюється реалізація культурних прав людини, закріплених у *Хартії прав людини* і спрямованих на якнайповніше збереження для нинішнього та майбутнього поколінь культурної спадщини людства.

Визначення *культурних цінностей* в Законі України *“Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей”* (від 21.09.1999) враховує і найперше використання цього терміна у Гаагській конвенції ЮНЕСКО *“Про охорону культурних цінностей у випадку збройного конфлікту”* (від 14.05.1954), і Римську конвенцію ЮНІДРУА *“Про викрадені або незаконно вивезені культурні цінності”* (від 24.06.1995), до якої Україна приєдналася у 1998 р.:

“культурні цінності – об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню та охороні, відповідно до законодавства України...”

(Розд.1. Ст.1 Закону України)

Наше знайомство із культурними цінностями ми і будемо розпочинати саме з таких об'єктів матеріальної та духовної культури, які мають художнє значення, тобто з виробів мистецтва, тим більше, що вони найчастіше стають об'єктами контрабандного перевезення через митний кордон України, а окрім цього, саме вони мають історичне, етнографічне та наукове значення, втілюючи всі типологічні ознаки визначеного у Законі України і міжнародних правових актах поняття *культурні цінності*.

Загальна класифікація мистецтв

Різноманітні підходи до аналізу мистецтв зумовили існування декількох класифікацій.

I. Найпоширенішою і визнаною багатьма дослідниками є класифікація, яка поділяє мистецтва на:

- просторові;
- часові.

До *просторових* мистецтв належать ті, що розгортаються у просторі:

- архітектура;
- скульптура;
- живопис.

Часові – це мистецтва, що існують у часі:

- музика;
- міміка (театр);
- поезія (література).

II. Відповідно до засобів створення мистецтва поділяють на:

- прямі, або безпосередні;

- *непрямі, або опосереднені.*

Безпосередні – це такі мистецтва, для створення яких вистачає тільки тіла (голосу) людини:

- *музика (спів);*
- *міміка (танок, театр);*
- *поезія (література).*

Опосереднені – вимагають для їхнього створення використання відповідних матеріалів та інструментів:

- *архітектура;*
- *скульптура;*
- *живопис.*

III. Відповідно до *кількості вимірів*, в яких розгортаються форми мистецтв, визначають:

- **двомірні мистецтва** – живопис (одномірних мистецтв не існує);
- **тримірні** – архітектура, скульптура;
- **чотиримірні** – поезія, музика, міміка.

Деякі мистецтва прагнуть отримати додаткові виміри. Так, живопис за допомогою специфічних засобів виразності (світлотіні, перспективи, тощо) створює ілюзію простору, третього виміру – глибини. А архітектура опановує четвертий вимір – час, бо сприйняти пам'ятку архітектури в повній мірі можна лише під час руху, тобто переміщення у часі.

Знання усіх цих класифікацій має для митника не абияке практичне значення, бо допомагає провести кваліфіковану візуальну експертизу культурних цінностей та правильно описати їх у митній документації, враховуючи не тільки вид образотворчого мистецтва, до якого належить художній виріб, а й необхідну кількість **просторових вимірювань**, що їх **треба зафіксувати у *Протоколі про порушення митних правил* та в МД-І.**

Види образотворчого мистецтва

Образотворче мистецтво (від фр. –*art figurative*)- розділ *пластичних мистецтв*, що виникли на основі зорового сприйняття і відтворюють світ на площині та у просторі:

- *графіка;*
- *живопис;*
- *скульптура;*
- *архітектура;*
- *декоративно-прикладне мистецтво.*

ГРАФІКА

Види та жанри графіки

Вивчення видів образотворчого мистецтва доцільно розпочати із графіки; це зумовлено кількома причинами. По-перше, графіка – найпопулярніший з видів образотворчого мистецтва тому, що кожна людина хоча б один раз у житті малювала олівцем, пером, крейдою. По-друге, графіка виконує функції підготовчої стадії для інших мистецтв, бо, перш ніж виліпити скульптуру, майстер повинен намалювати майбутню статую, так само, як живописець створює на початку ескіз олівцем або крейдою. По-третє, саме графіка популяризує, тиражуючи у репродукціях, твори інших видів мистецтв. Урешті-решт, твори графіки: книжкові ілюстрації, плакати, афіші, етикетки тощо – є невід’ємною складовою побуту будь-якої людини.

Графіка (від грец. *γράφω* – писати, шкрябати) – вид образотворчого мистецтва, де використовуються інструменти, якими можна писати, шкрябати, креслити, малювати і де головними зображувальними засобами є *контурна лінія, штрих, пляма, а також тон аркуша*.

Часто графіку називають мистецтвом «білого та чорного», але вона може бути й поліхромною, у чому відіграють свою роль кольорові олівці, тонований папір, кольорові чорнила тощо. За змістом і формою графіка близька до живопису, але відрізняється іншим розумінням простору. Якщо живопис має на меті замаскувати площину (дерево, картон, метал, папір), щоб створити ілюзію простору, то головний художній ефект графіки, як визначає академік Б.Р. Віппер, полягає у своєрідному конфлікті між площиною та простором, між об’ємним зображенням та пустою площиною паперової основи.

Графіка поділяється на два головних види:

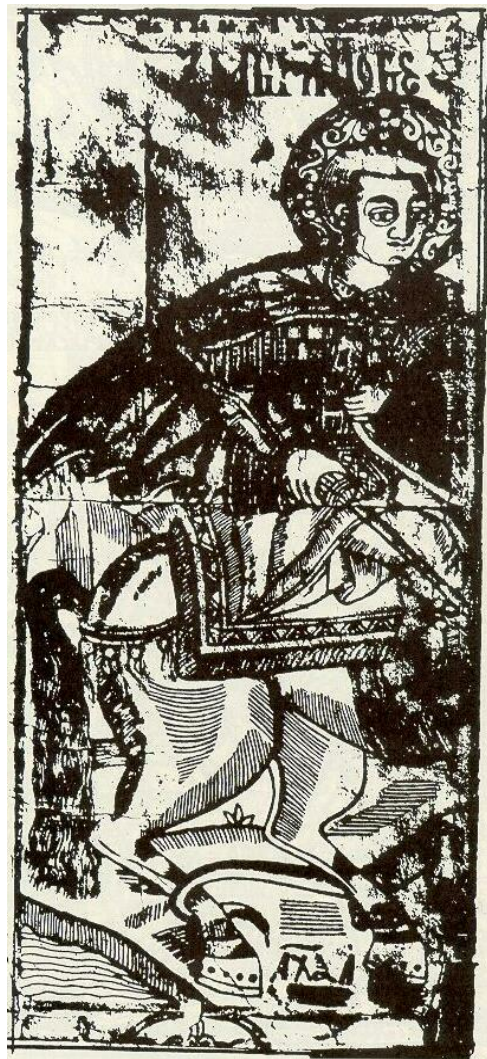
- **рисунок;**
- **друкована графіка.**

Твори графіки можна класифікувати й **за жанрами**.

До **станкової графіки** – творів самостійного значення, якими можна прикрашати вітрини, стіни тощо, належать: *рисунок, естамп, лубок*.



Гравери "Л.М."; "П.Б.". "Чистота, яко дівиця приукрашена...". Дереворіз. 1626 р. Популярна гравюра Києво-Печерського монастиря.



Невідомий гравер. Юрій Змієборець. Дереворіз. Фрагмент. 1617 р.



Репін І. Козак з конем.
Олівець. 1887 р.

Книжкова графіка є складовою частиною книги, це ілюстрації, віньєтки, заставки, кінцівки, ініціали (буквиця у середньовічних рукописах). Одним з

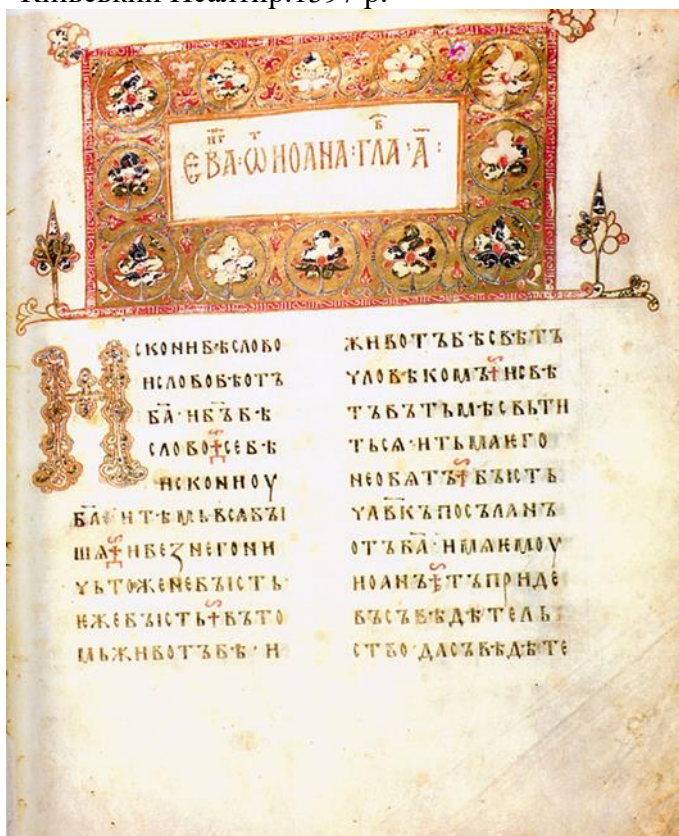
варіантів книжкової графіки, що народився дещо раніше за книгодрукарство, є *мініатюра* (від лат. *-miniūm* – кіновар, сурик) – малюнки у середньовічних рукописах, зроблені суриком або кіновар'ю.



Невідомий художник. Ісус Христос поряд з песиголовцями. Київський Псалтир. 1397 р.



Невідомий художник. Приїзд Аскольда і Діра до Києва. Радзивіллівський літопис. XV ст.



Сторінка з художнім ініціалом з “Остромирового Євангелія”. 1056 – 1057 рр.

Журнальна та газетна графіка близька до книжкової, але специфіка преси зумовила звернення саме у цьому виді графіки до такої її модифікації, як *карикатура*.

За цільовим призначенням виділяють:

- прикладну або **промислову графіку**, яка включає художнє проектування поштових, грошових, товарних знаків, етикеток (один з різновидів інтелектуальної власності), емблем тощо;
- **екслібрис, плакат**.

За способом виконання та можливістю тиражування графічні зображення поділяють на:

- **унікальну графіку** – рисунок, колаж, аплікація, фотомонтаж;
- **друковану графіку**;
- **комп'ютерну графіку**.

Окрема область графіки, що має давньосхідне походження – це *епіграфіка*, мистецтво *ширфту*, *каліграфія*, які, і ви це пам'ятаєте з курсу “Українська та зарубіжна культура”, були частиною зображення.

Рисунок

Рисунок (від слова *риска*) – це зображення на будь-якій площині, створене від руки сухими чи рідкими матеріалами, накреслене твердим інструментом.

Описуючи у митній документації характерні ознаки твору графіки, для визначення типу рисунка необхідно усвідомити і назвати **вид основи** (матеріалу, на якому виконано зображення) та **інструмента**, за допомогою якого створено графічний образ.

Види основи у графічних творах

Найдавнішим матеріалом для рисунка, починаючи з Середньовіччя і до XV ст. (а в Німеччині навіть до XVI століття), були **дерев'яні дощечки**, на яких писали та виконували рисунки, покриваючи їх перед цим воском. У Стародавньому Римі на таких дощечках вчилися писати та рахувати. Їх виготовляли з букового дерева, розміром з долоню, покривали кістяним порошком, іноді обтягували пергаментом. Дощечки зшивали ремінцями у альбоми, що використовувалися як своєрідні зошити для навчальних вправ. Зараз у світі збереглося декілька таких альбомів, наприклад альбом Жака Даліва у Берліні. Малювали на вощених дощечках за допомогою металевого грифеля чи штифта.

Більш досконалим матеріалом для рисунка був **пергамент**, що виготовлявся з різних сортів шкіри, потім ґрунтувався та полірувався. Починаючи з II ст. до н. е., коли його почали виготовляти в місті Пергам, і до винайдення паперу пергамент був головним матеріалом для малювання, потім довгий час його використовували паралельно з папером. Своєрідного розквіту пергамент зазнав у

XVII ст. в Голландії, де популярними були портрети, намальовані на пергаменті свинцевим грифелем чи графітом.

Але головним матеріалом для рисунка був і залишається *папір* – багатокомпонентний матеріал, що складається з волокон рослинного походження, мінеральних наповнювачів та клейких речовин. Історія його винайдення починається в Китаї у II ст. Папір виготовляли з деревного лубу, він був крихкий і ламкий. У I тисячолітті н. е. важливим центром паперового виробництва був Самарканд. Через Середню Азію папір потрапляє у Західну Європу, де його виготовляли з льняного ганчір'я спочатку у Франції та Іспанії. У Московській державі перший паперовий млин з'явився у XVI ст., і хоча за часів Петра I в Російській імперії будувалися паперові фабрики, до XIX ст. в Росії здебільшого користувалися іноземним папером.

Технологія виробництва паперу. Найдавніша ручна технологія виготовлення паперового аркуша складалася з таких операцій: сировину сортували, мили, розмелювали й варили з додаванням клею та води для отримання однорідної маси. Потім починався процес черпання: масу, що зварилася, вичерпували спеціальною формою (чотирикутною дерев'яною рамою із сітковим дном) і перекидали на гладку, добре відполіровану поверхню. Паперовий аркуш пресували, сушили і розгладжували. Розміри аркуша визначалися розмірами черпальної форми, а якість і щільність залежали від сировини і технології виробництва. Так, якщо черпальна форма неглибоко занурювалася в паперову масу, то папір, який отримували, був особливо тонким і красивим.

До кінця XVIII ст. в Європі виробництво паперу здійснювалося ручним способом переважно з бавовняного та льняного ганчір'я; деревина як нова сировина для виготовлення паперу почала використовуватися з 1800 р. Машину для виробництва паперу було винайдено у 1799 р., а у 1804 р. в Англії вперше був застосований машинний відлив паперу, масштаби якого поширилися у 1845 р. з винаходом спеціальної машини для розмелювання деревини в однорідну волокнисту масу. З цього часу машинний спосіб і стає головним.

Хоча найдавніші прецеденти використання паперу на Русі датуються XIV ст.. (*“Повчання Ісаака Сіріна” –1380 – 1381 pp.*), до середини XVI ст. російські книги писалися тільки на іноземному папері: італійському, так званому фрязькому (XIV –XV ст.), та французькому (XV –XVI ст.). Саме на французькому папері написаний *Іпатіївський літопис* (XV ст.) – один з найдавніших, що дійшли до нас, славнозвісний *Лицьовий літописний звід* Івана Грозного (XVI ст.) і легендарний *“Апостол”* Івана Федорова –перша в Росії друкована книга (1564 р.). Царський указ 1721 р. вимагав обов'язкового використання вітчизняного паперу в офіційному діловодстві, що зумовило активізацію процесу відкриття своїх паперових мануфактур, але до XIX ст. в Росії здебільшого продовжували користуватися іноземним папером. Ситуація змінилася з встановленням у 1818 р. на Петергофській паперовій фабриці машини для виготовлення паперу. Найвідомішими стають Невська фабрика братів Варгуніних у Петербурзі та

Експедиція заготовляння державних паперів, де вперше був розроблений спосіб крейсування паперу.

Види паперу. Папір, його сорт і якість здавна розглядалися як найважливіша товарна властивість книги, що впливає на її ціну. Сорт паперу визначається :

- розмірними властивостями – *товщина, маса, формат*;
- механічними та техніко-друкарськими властивостями – *міцність, гладкість поверхні, деформаційні якості, водостійкість, вбираюча здатність паперу*;
- оптичними властивостями – *білизна, колір, світлопроникність, світлоопорність паперу*;
- способом виготовлення – *ручний, машинний*.

Одним з найдавніших видів книжкового паперу, який використовувався на Русі, був **олександрійський папір**, що виготовлявся, як вважають учені, у м. Олександрія (Єгипет) та через Грецію потрапляв у Русь. За зовнішніми ознаками він був схожий на сучасний ватманський, але був більш м'яким і тонким. Використовувався для виготовлення рукописів і розкішних книг, коштував дуже дорого. Ще у XVIII ст. на ньому друкували книги Академії наук, а у XIX ст. застосовувався для дорогих ілюстрованих малотиражних видань, бо виготовлявся вручну і мав високу собівартість у порівнянні з іншими видами паперу.

Папір **верже** (від фр. *verge* – смугаста матерія) – білий чи кольоровий папір, на якому через просвіт чітко видно сітку з різких смуг (вержерів), пересічених під прямим кутом частими, близько розташованими смугами (понтюзо), слід від яких є рельєфним на поверхні паперу лише з однієї сторони. Виготовлявся з лляного і прядив'яного ганчір'я, був дуже міцним. На Русі цей вид паперу з'явився, імовірно, у середині XVII ст., У XVIII – XIX ст. на ньому надрукована більшість книг у Російській імперії, де аж до кінця XIX ст. його називали ще **коментарним**, мабуть, за назвою першого російського наукового журналу “*Commentarii*”, що видавався з 1728 р. на цьому папері.

Веленевий папір (від фр. *velin* – тонкий пергамент, тонко вироблена шкіра) – високосортний (суто целюлозний, без деревини, як і папір верже), добре проклеваний, щільний, без яскраво вираженої структури, переважно жовтуватого кольору папір. Для його виготовлення використовувалася черпальна сітка, що не залишала на аркуші будь-яких відбитків, ліній, і на просвіт папір був схожий на тонкий пергамент (*velin*), звідки й походить назва. Вперше був виготовлений в Англії у 1757 р. Д. Баскервілем, а в Росії з'явився наприкінці XVIII ст. і набув розвитку у XIX ст., коли саме на ньому друкували відомі книжки видання М.О. Вольфа: “*Мальовнича Росія*”, серії “*Російська бібліотека*”, “*Золота бібліотека*”. Веленевий папір з характерним блиском широко використовувався для малювання мініатюр, пастельного живопису, графічних творів.

Китайський папір – назва декількох сортів паперу, мабуть, китайського походження. Виготовлявся з різних матеріалів: пеньки, кори шовковичного дерева, бамбука, бавовнику, рисової та пшеничної соломи. Технологічний процес виготовлення включає застосування клею, тому цей папір дуже пухкий, тонкий і

легко рветься. На просвіт неоднорідний: має сітчасту і гладку сторони, колір природний або білий.

Японський папір – різноманітні сорти паперу японського походження, білі або кольорові, з різною якістю – від тонкого, шовковистого до товстого, грубоволокнистого. На просвіт неоднорідний: має гладку і сітчасту сторони; міцний на розрив.

Ватманський папір одержав свою назву від прізвища англійського паперового фабриканта Дж. Ватмана, який у 1770-ті рр. застосував нову паперову форму, що не залишала на аркуші слідів від сітки. Це білий, щільний, із поверхневою проклеюкою папір без яскраво вираженої фактури, який має значний опір до стирання. У Російській імперії набув поширення у другій половині XIX ст. і застосовувався для друкування літографій і гравюр, для малювання і креслярських робіт, виконаних олівцем, тушшю, акварельними фарбами.

Слоновий папір – книжковий і малювальний папір вищої якості, жовтувато-бежевого кольору слонової кістки (звідки походить його назва), гладкий, щільний, без яскраво вираженої фактури, у чому схожий на *веленевий*. Використовувався у XIX ст. у коштовних, художньо оформлених виданнях М.О. Вольфа та в роботі художників.

Рисовий папір одержав свою назву за вихідним продуктом для його виготовлення – рисовою соломкою. Високосортний, тонкий, пухкий, із шорсткуватою поверхнею (схожою на промокальну) папір білого кольору. У Росії застосовувався у другій половині XIX – на початку XX ст. для друкування розкішних видань у видавництвах братів Глазунових, М.О. Вольфа, В.Г. Готьє, А.С. Суворіна, “Скорпіон”, “Гриф”, “Музагет”. Використовувався як прокладка між ілюстраціями у художніх виданнях.

Історію паперу можна прочитати і за “водяними знаками” – так званими **філігранями** (від лат. *Filum* – нитка та *granum* – зерно). Філігрань – це видиме на просвіт зображення в папері, що виникає в процесі його виробництва від фігур, літер, написів, прикріплених на дротяній сітці черпальної форми (термін **філігрань** уживається й у інших значеннях: для означення самої дрової *фігури на сітці*, навіть *усієї сітки*, а також для визначення *виду ювелірної техніки – скань* (від давньорус. – *скати, звивати*)).

Водяні знаки – винахід цілком європейський, східний папір їх не має. Уперше філіграні з’явилися в Італії наприкінці XIII ст. Першим водяним знаком був хрест.

Технологія виготовлення філіграней: дротик довжиною близько 5 см. згинали у кільце і накладали на нього перехрестя з шматочків дроту, а потім пришивали його до верхньої сторони сітки черпальної форми. Коли вогкий шар майбутнього паперового аркуша починав ущільнюватися у формі, над дротиками він залишався тонкішим; у результаті це місце при розгляданні висохлого аркуша на просвіт ставало ледь прозорішим.

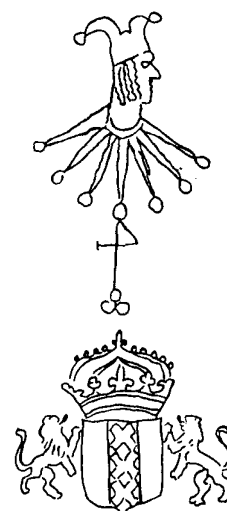
Філіграні були винайдені як “фірмові” знаки паперових майстрів і фірм, а в новітній час функціонують як свідчення дійсності документів, паперових грошей і

є однією з найважливіших характерних ознак паперової основи для творів графіки.

В Україні папір з водяними знаками власного виробництва вперше був виготовлений на початку XVII ст. на паперовому млині Києво-Печерської лаври. До цього часу в російських та українських книжках зустрічаються італійські, французькі, німецькі, польські (XVI ст.) і голландські (XVII ст.) філіграні. Найчастіше в російських книжках другої половини XVII ст. зустрічається голландська філігрань із зображенням блазня у зубцюватій пелерині ("*foolscap*").

В останній чверті XVII – на початку XVIII ст. набуває поширення папір з гербом міста Амстердам (*Amsterdam*), а протягом XVIII ст. і на початку XIX ст. – з алегоричною сценою і написом "*Pro Patria*" ("За Батьківщину"). Саме цей знак користувався особливою популярністю в Росії і відтворювався у російських паперах аж до початку XX ст., однак більшість власників папірень "русифікували" цю філігрань, змінюючи окремі деталі.

Перша російська філігрань – двоголовий орел (герб Російської імперії), була виготовлена на Дудергофській фабриці біля Петербурга у 1720 р. Російські фабриканти часто відтворювали у філігранях герби російських міст: Москви (Георгій Переможець), Ярославля (ведмідь із сокирою, що стоїть на задніх лапах), Ростова (олень) тощо.



Варіанти гербів м. Ярославль.

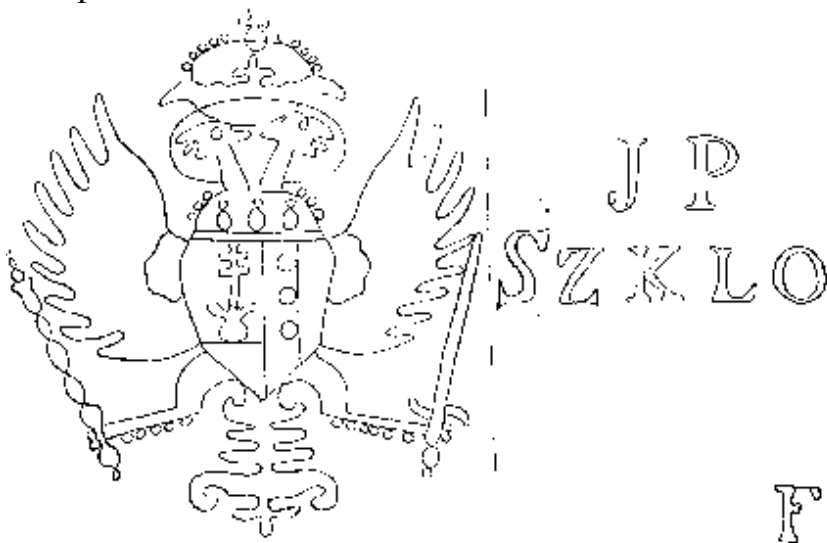
За винятком найдавніших, філіграні, як правило, складаються з двох частин: сюжетної та літерної. Сюжетна частина містить відомості про власника фабрики (його особистий герб), місце або країну, де було виготовлено папір (герб міста, губернії, повіту, країни), портрети королів та імператорів, відомих історичних діячів, релігійні сцени, емблеми, зображення рослин та тварин, знарядь праці, предметів побуту. Літерна частина філіграні дає відомості про реальну конкретну людину – власника папірні (прізвище, титули), місцезнаходження підприємства, а отже, вказує і на чіткі хронологічні рамки випуску паперу. На російських паперах у літерній частині іноді зустрічається і прізвище майстра, що відлив цей аркуш.

Існує величезна кількість наукових досліджень з *філігранології* (допоміжної історичної науки, що займається аналізом водяних знаків), міжнародних класифікацій філіграней за змістом сюжетної частини, в алфавіті сюжетів, **класифікація С.А. Клепікова**, де класифіковано літерний супровід і надані відомості про розшифровку літер, тобто історію розвитку паперового виробництва. Серед найбільш значних з опублікованих альбомів філіграней слід відзначити **роботи Ш. Бріке**: альбом 1888 р., що містить 594 філіграні з 1154 по 1700 рр., і чотири томи Ш. Бріке 1907, 1923, 1958 рр., до яких включено 16112 філіграней за 1282 – 1600 рр., що охоплюють майже всю Європу. Усього ж на цей час опубліковано 130 тисяч філіграней.

Деякі особливості українських філіграней.

Найкращими знавцями українських філіграней вважаються І.М. Каманін, бібліотекар Києво-Печерської лаври Іполит Павлик, що скопіював 763 філіграні з рукописних книг та Києво-Печерських стародруків XVI – початку XIX ст., професор С.І. Маслов, історик І.П. Крип'якевич, що першим описав водяні знаки паперу стародруків Івана Федорова, дослідники К. Бадецький, М. Гембарович, львівський історик Ф.І. Стеблій, Я.П. Запаско, Л.А. Проценко.

Найдавніші філіграні українських земель XVI – XVIII ст. мало чим відрізняються від закордонних. У них переважають герби шляхетських родів та міст, розміщені у правому чи у лівому боці або посередині аркушу. Починаючи з кінця XVIII ст. місцеві філіграні набувають особливостей, характерних лише для України. Зокрема, це стосується Галичини, філіграні якої вражають своїми розмірами, надзвичайно великою сюжетною та порівняльно малою емблематичною частиною. Так, філігрань 1807 р., виготовлена у Піллерівській папірні в селі Шкло, включає відомості про місце виробництва паперу, ім'я та прізвище власника, дату виготовлення. Зображення цісарського орла на піллерівських паперах означає, що родина Піллерів користувалася привілеями від імператора Йосифа II.

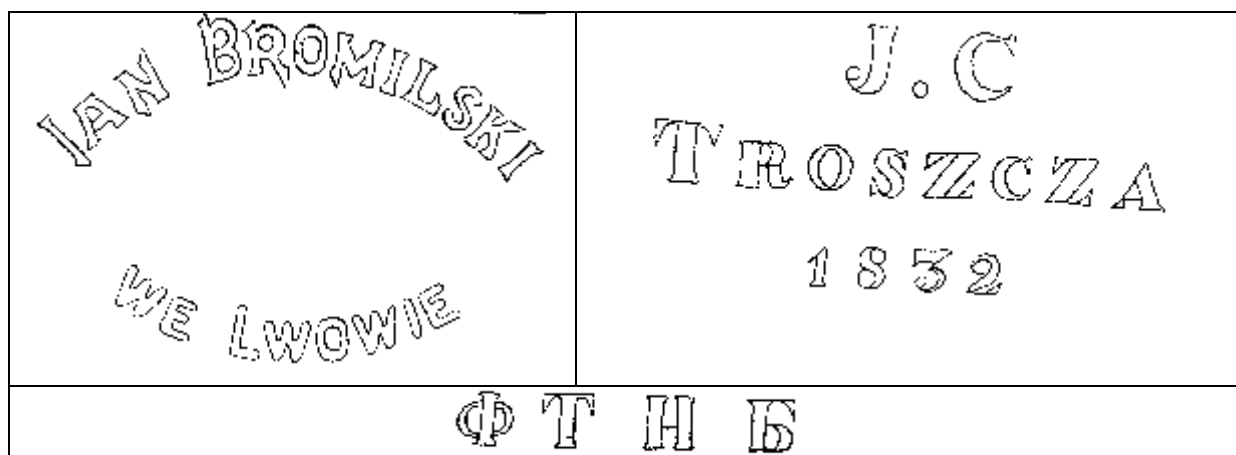




Так само, як в Росії, наприкінці XVIII – на початку XIX ст. найпопулярнішим на Україні був водяний знак “*Pro Patria*”.

Впадає у вічі й те, що літерна частина майже всіх філіграней складена латинською, польською або німецькою мовами. Це пояснюється насамперед тим, що окремі українські землі були в різні часи загарбані сусідніми державами і паперові промисли перебували в руках іноземців, які і складали текст своєю рідною мовою.

Українські філіграні кінця XVIII – першої половини XIX ст. у літерній частині вміщують не тільки прізвище власника папірні чи майстра-папірника, а й назву населеного пункту, де виготовлявся папір, що спрощує атрибуцію зображень, текстів та документів, зафіксованих на тому чи іншому папері. На деяких водяних знаках (Броди, Троща, Бережани, Шкло) папірники проставляли номери кадобів, з яких відливався черпальний папір. Така нумерація сприяє точнішому визначенню часу написання недатованих рукописів, друкування стародруків, стародавніх гравюр тощо.



Рекомендації щодо оформлення митної документації:

Ідентифікуючи поданий до контролю об'єкт, з розряду графіки із тим, що описаний у Свідоцтві Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей, митник має обов'язково звернути увагу на **філіграні** і чітко зафіксувати їх у митній документації.

Сучасне уявлення про опис паперу – у тому числі й водяного знаку на ньому – зазначено у *“Міжнародних стандартах для реєстрації паперу з водяним знаком або без нього”*. Мінімальною одиницею опису є один аркуш, про який фіксуються такі відомості:

- *розміри;*
- *колір;*
- *цільність (фактура);*
- *наявність чи відсутність філіграні, її характер.*

Ця інформація має міститися у митній документації під час опису культурних цінностей, створених на паперовій основі. Крім цього митник має обов'язково зафіксувати :

- *сюжетну та літерну частину філіграні;*
 - *місце її розташування на аркуші;*
 - *стан збереження паперу (розриви, втрати) ;*
 - *наявність і місцезнаходження забруднень, плям тощо;*
 - *стан зворотного боку аркуша.*
-

Інструменти для малювання

Класифікація інструментів для малювання. Сучасне мистецтвознавство користується декількома класифікаціями. Перша – належить австрійському вченому *Г. Лепоріні*, який виділяє три види рисунка, відповідно до інструменту, що ним створено зображення:

- *лінійний рисунок пером;*
- *рисунок пензлем;*
- *тональний малюнок м'якими інструментами.*

Друга класифікація належить *О. Сидорову*, який поділяє інструменти на:

- *сухі інструменти (штифт, олівець, вугіль);*
- *мокрі або рідкі (пензель, перо).*

Третя класифікація була запропонована *Б.Р. Вінпером*, який виділяє три групи інструментів:

- *сухі інструменти (штифт, грифель, олівець);*
 - *мокрі інструменти (перо, пензель);*
 - *м'які інструменти (вугіль, чорна крейда, сангіна).*
-

Відповідно до інструменту, визначається й техніка рисунка, яку треба вказати у митній документації.

Розглянемо різні види інструментів, специфічні зображувальні засоби кожного з них і визначимо основний напрямок еволюції інструментів та рисунка взагалі, користуючись класифікацією Б.Р.Віппера.

Сухі інструменти

Найдавнішим інструментом для малювання вважається **металевий грифель**. Ним писали на вощених табличках ще стародавні римляни. Цей інструмент, змінюючи матеріал, з якого його було зроблено, залишається, як й пензель, найбільш поширеним. До кінця XV ст. грифель був свинцевим, а потім – срібним (металевим грифелем з припаяним до нього срібним наконечником). Срібні грифелі мали різну, часто вишукану форму, були багато орнаментованими і закінчувалися часто статуеткою (наприклад, мадонни); цим грифелем користувалися в урочистих випадках, про що свідчать картини з зображенням художників, які малюють королів. Матеріалом або основою, на якій малювали цим інструментом, був тільки тонований і покритий ґрунтом папір, лінії на якому майже не стираються. У ролі гумки до кінця XVIII ст. використовували хлібний м'якуш.

Срібним грифелем малювали Ян Ван Ейк, Дюкер, Гольбейн Молодший, умбрійська школа на чолі з Перуджино та Рафаелем, Енґр та прерафаеліти.

Рисунок срібним грифелем нагадує різцеву гравюру на мідній дошці. Лінія та штрих як головні засоби виразності в такому типі рисунка дуже тонкі, майже безтілесні.

Головним засобом виразності тут була контурна лінія, а починаючи з епохи Ренесансу й різні види штрихування: діагональне, перехресне, паралельне, за допомогою яких передавався об'єм і створювалася ілюзія просторової глибини.

Еволюція рисунка від лінії до плями і тону зумовила появу іншого сухого інструменту – **графіту**, який почали використовувати ще у другій половині XVI ст. Коли наприкінці XVIII ст. французький хімік Конте додав до графіту глину, отримавши бажану твердість, було винайдено так званий *олівець Конте*, що став одним з найпопулярніших інструментів у художників.



В. Серов. Автопортрет. Олівець. 1887 р.



В. Серов. Портрет Іди Рубінштейн. Олівець. 1910 – 1911 рр.

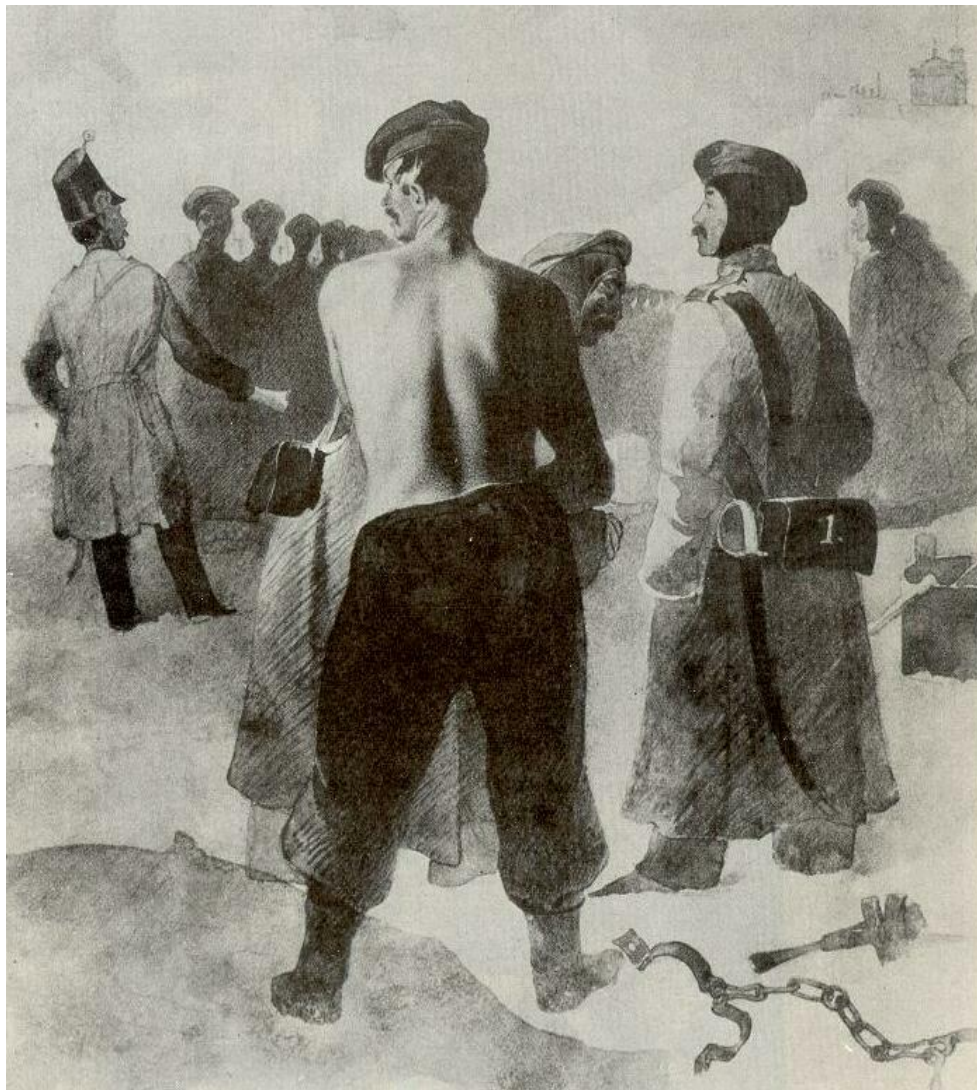
Мокрі інструменти

Серед мокрих інструментів одне з головних місць належить ***перу***, яким користувалися здавна. Спочатку це було тростинове перо, з VI ст. – гусяче (ним любив малювати Рембрандт), у XVII ст. з Англії до Європи потрапляє металеве перо, а у XIX ст. малюють вже сталевим, так само як зараз – шариковою ручкою. Цей інструмент має великі зображувальні потенції, надаючи художникові можливість стоншувати або розширювати товщину лінії аж до розмірів плями.

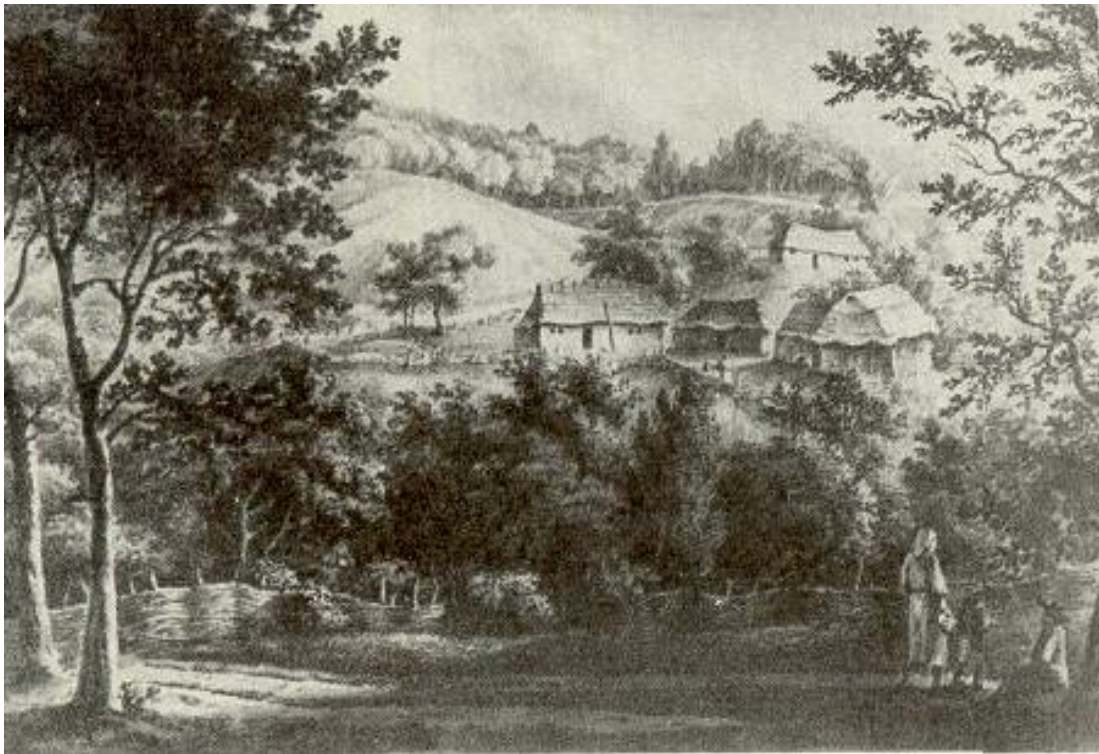
Розчинами для пера були:

- ***чорнильний горішок***, відомий вже в середньовічних монастирях;

- *китайська туш*, яку виготовляли з лампової сажі;
- *бістр* з соснової сажі;
- *сенія*, що її почали виготовляти з пузиря каракатиці у XVIII ст.;
- *анілінові чорнила*, які з'явилися у XIX ст.



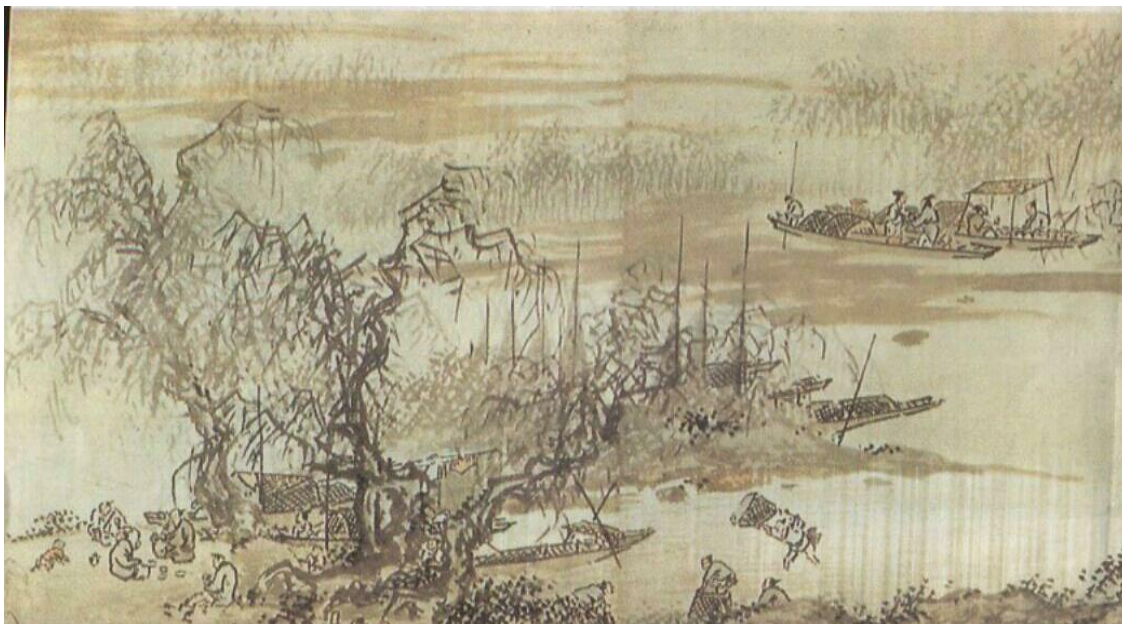
Т. Шевченко. Кара шпіцрутенами. З серії “Притча про блудного сина”. Туш, бістр. 1856 – 1857 рр.



А. Ланге. Вид Погулянки під Львовом. Сепія. Сер. XIX ст.



*Вітторе Карпаччо. Філософ у студії, зайнятий геометричними вимірюваннями. 1502 р.
Перо, коричневі чорнила по ескізу олівцем.*

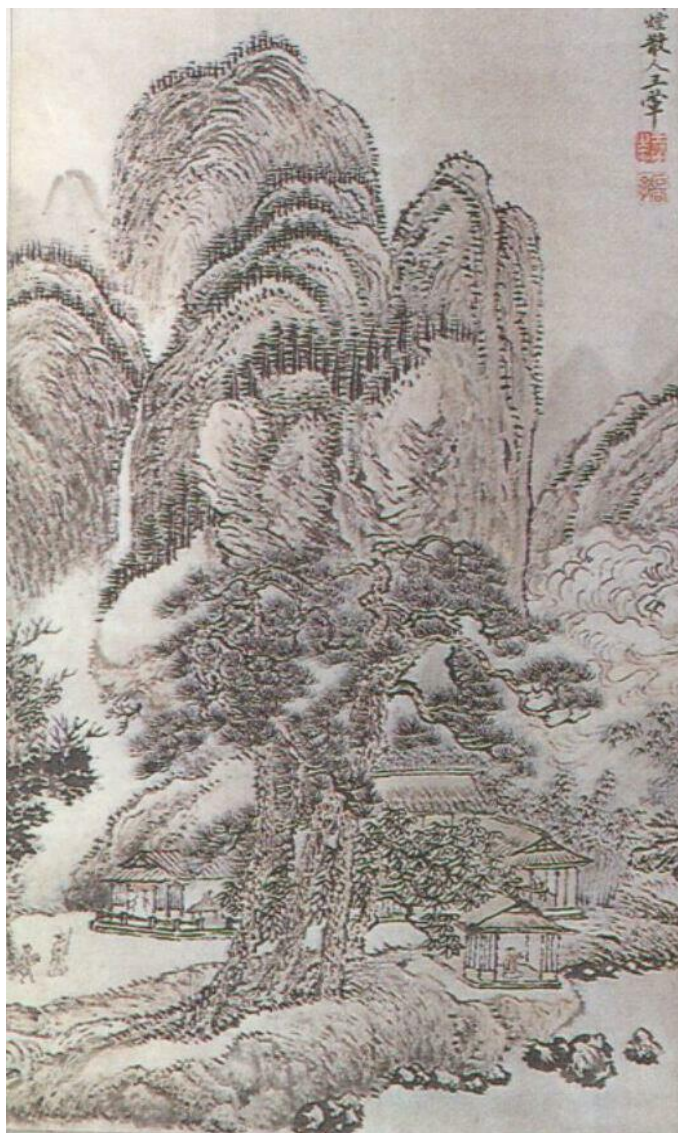


Тай Ші. Життя на річці. Туш, папір. VI ст.

За виключенням епох, коли естетичні смаки вимагали чистого лінійного рисунка і художник малював тільки пером, перо найчастіше комбінували з **пензлем** – другим мокрим інструментом. Така комбінація стала причиною формування нової концепції рисунка: якщо раніше художник починав з контуру й переходив поступово до внутрішньої форми, то тепер він йшов зсередини назовні – з тону, плями, що визначали внутрішню форму, до її підкреслення контуром, зробленим за допомогою пера. Так народжується *тональний малюнок*.



Алегорія “Кінець життя людини”. Перо, пензель, коричневі чорнила, коричнева розмивка по ескізу чорною крейдою.



Ван Хой. Павільйони серед сосен. Туш, водяні фарби, папір. Близько 1700 р.

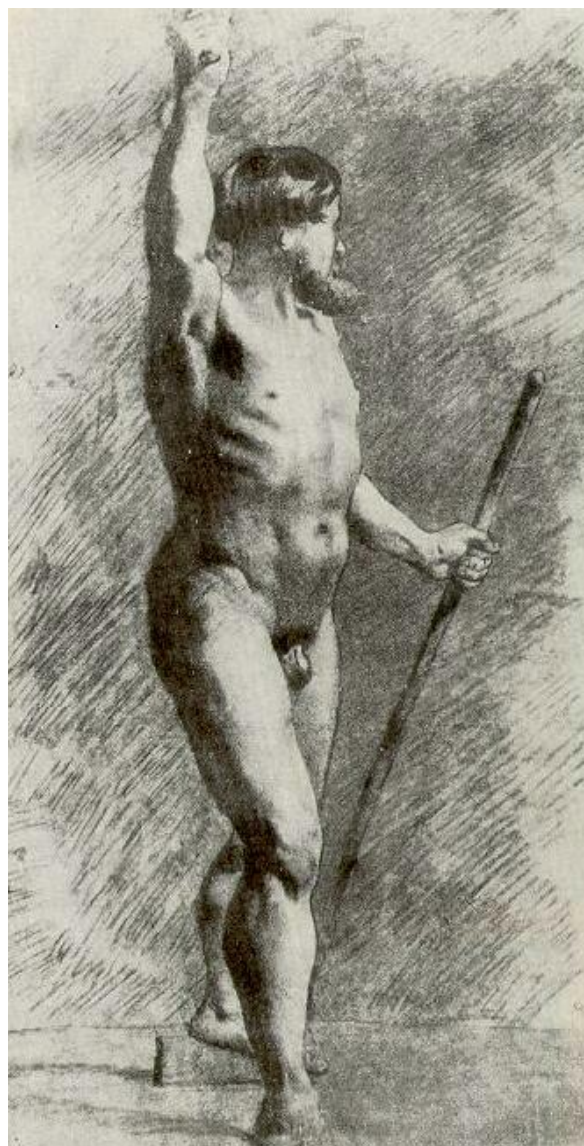
М'які інструменти

М'які інструменти відрізняються від сухих, що створюють твердий штрих, тим, що вони народжують м'яку, барвисту лінію.

Вугіль – один з найдавніших м'яких інструментів, яким користувалися ще давньогрецькі вазописці. Популярність цього інструменту значно зростає у другій половині XV ст., коли було винайдено спосіб фіксації зображення, зробленого вугіллям: спочатку папір змочували клейовим розчином, потім висушували, а після нанесення зображення обробляли паром – рисунок після цього ніби приварювався до паперової основи.

Виготовляли вугіль з різних сортів деревини, найчастіше – з горіха та верби, бо саме такий вугіль давав оксамитовий чорний тон штриха.

Першими почали використовувати цей інструмент художники кола Тиціана та Тінторетто, а потім з Венеції Альбрехт Дюрер привіз вугіль до Північної Європи, зробивши його популярним інструментом рисунка епохи Відродження.



Т. Шевченко. Натурник. Вугіль, крейда. 1841 р.

Паралельно із вуглем в Італії епохи Ренесансу поширюється використання ще одного м'якого інструменту – так званого *італійського олівця* або *чорної крейди*. Він був поширений у двох видах: перший – натуральна чорна крейда шиферної породи, другий – штучна речовина, яку виготовляли з лампової сажі з доданням білої глини.

Лінія, зроблена італійським олівцем, стає настільки широкою, що перетворюється у тон, підкреслюючи не стільки зовнішню форму, скільки моделюючи внутрішню пластику, об'єднуючи внутрішній об'єм із зовнішнім простором.

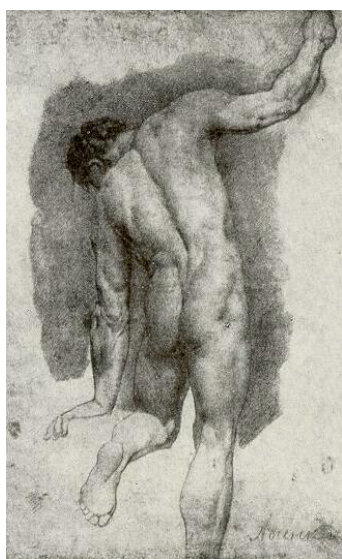
Італійський олівець був дуже популярним не тільки на своїй батьківщині – в Італії (рисунки Леонардо да Вінчі, Тінторетто), а й у Гольбейна Молодшого, Рубенса, французьких художників, українських майстрів малюнка.



Невідомий італійський художник. Священик у кріслі. Вугіль на блакитному папері. Перша пол. XVI ст.



Парміджаніно. Мадонна з немовлям у хмарах. 1527 р. Вугіль. Металевий штифт.



А. Лосенко. Натурник. Італ. олівець. 1763 – 1765 рр.



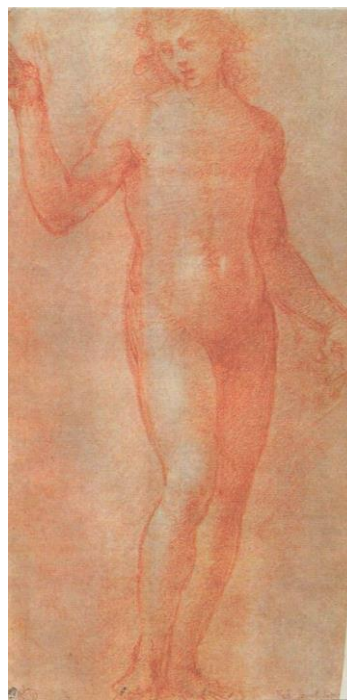
Т. Шевченко. Натурники. Олівець, вугіль. 1844 р.

Пізніше за інші набуває популярності третій інструмент цієї групи – **сангіна** або **червона крейда**, яку видобували з відповідної натуральної кам'яної породи.

Незважаючи на те, що ще рисунки у первісних печерах були часто зроблені саме за допомогою сангіни, популярність цього інструменту припадає на епоху Ренесансу, а розквіт – на XVIII ст. (рисунки Ватто). Сангіна ідеально передає колір тіла людини, тому користується популярністю й у сучасних художників.



Парміджаніно. Ескіз чоловічого портрета. Сангіна



Дж. А. Сольяні. Етюд оголеного натурника, що підтримує меч. Сангіна на папері, тонованому сангіною

Підсумовуючи, можна визначити основний напрямок еволюції рисунка, зумовленої еволюцією інструментів художника: *від лінії до плями і тону, від лінійних твердих (сухих) інструментів до мокрих і м'яких.*

Друкована графіка

З виникненням книгодрукарства народжується і друкована графіка, яку поділяють на три основних види:

- **випукла гравюра** (ксилографія, ліногравюра);
- **заглиблена гравюра** (різцева, офорт);
- **плоска гравюра на камені – літографія** (хромолітографія, вискрібання, розмивання).

Гравюра (від. фр. *Graver* – вирізати) – спосіб розмножування малюнка за допомогою друкарської форми з дерева, металу або каменю. Цей вид графічного мистецтва з'являється VI – VII ст. у Китаї, а з XIV – XV ст. – у Західній Європі. Гравюра називається **оригінальною**, якщо вона вся (включаючи обробку дошки) виконана самим художником. **Репродукційна гравюра** – це та, що відтворює живопис з різним ступенем повноти та точності. На старих гравюрах зустрічаються такі скорочені визначення виконавців:

- **pinx** (*pinxit* – написав, зобразив) – для визначення автора оригінала, що відтворювався;
- **del** (*delineavit* – намалював) – для визначення художника;
- **sc** (*sculpsit* – вирізав) – для визначення гравера;
- **imp** (*impressit* – надрукував) або **exc** (*excudit* – відтіснув, виготовив) – для визначення друкаря.

Якщо відповідні позначки виявлено на вилученій митником гравюрі, їх необхідно зафіксувати у митній документації: МД-І. Протоколи про порушення митних правил.

У результаті друку з форми отримують рівнозначні відтиски, кожний з яких вважається **оригіналом**, хоча й не унікальним, але розмножуваним. Оригіналом вважається не тільки авторський чи підписаний автором відтиск (*естамп*), а й машинний відтиск з дошки, гравірований художником (гравюра у книжці). У ХХ ст. авторська гравюра стала *сигнатурною*, тобто поруч з підписом художника проставляється порядковий номер відтиску і цифра загальної кількості відтисків тиражу даної гравюри (наприклад, 1/100).

Випукла гравюра

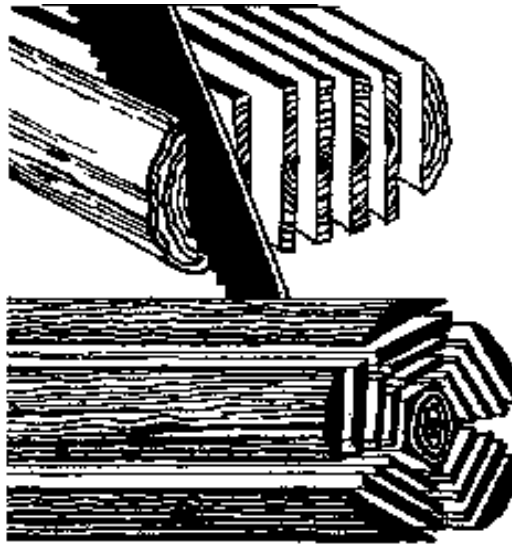
Цей тип гравюри виготовляється шляхом вирізання чи видовбування з поверхні дошки тих частин зображення, що повинні залишитися білими на папері. Друкарська фарба залишається на випуклому рельєфі, тому гравюра і має назву *випукла*.

До випуклої гравюри належать:

- *ксилографія*;
- *ліногравюра*.

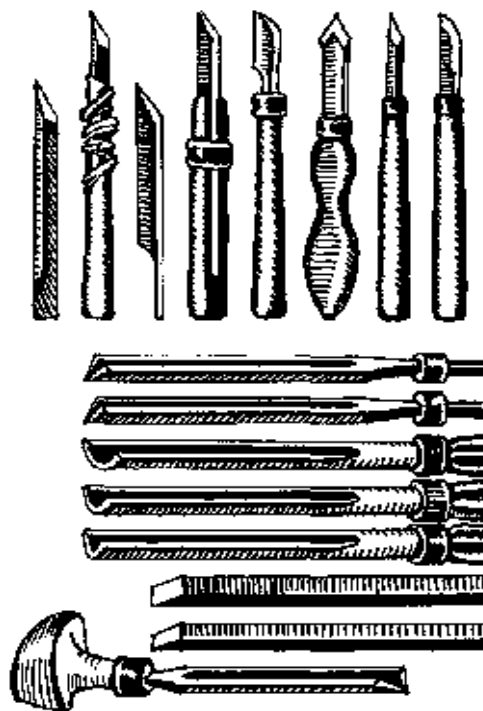
Ксилографія (від. гр. *xylon* – дерево, *grapho* – пишу) – гравюра на дереві, може бути *поздовжня* чи *торцева* (залежно від напрямку розпилювання дошки).

Поздовжня гравюра, що виготовляється на дереві м'яких порід: груша, вишня, виникла у Китаї VI ст. Волокна на дошках для такого виду гравюри розташовані зверху вниз у напрямку, в якому легко вирізати зображення (мал. 1), що перед цим художник малює за допомогою олівця чи пера на покритій крейдою поверхні дошки.



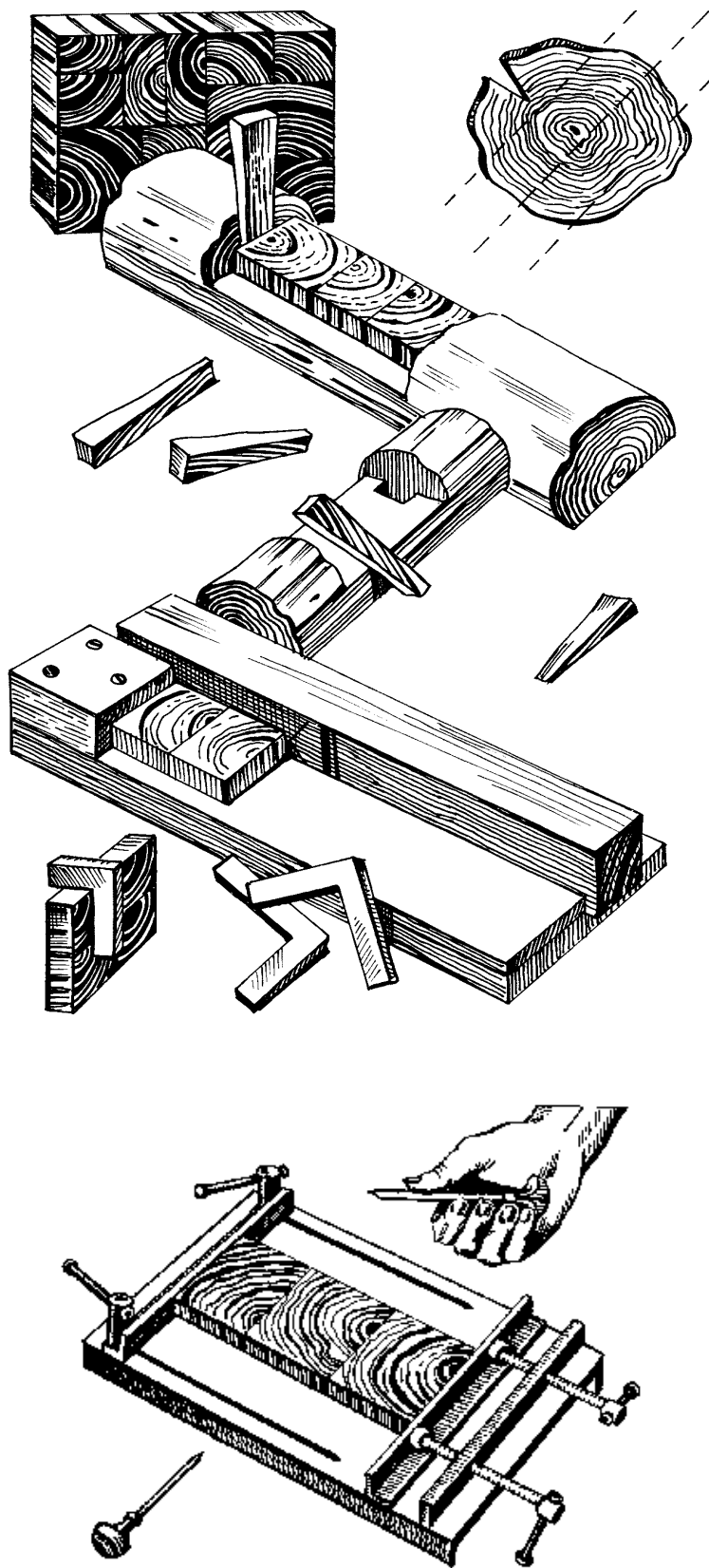
Мал. 1. Паралельний розпил та розпил по периметру дошки для *поздовжньої* гравюри

Рельєфне зображення на поздовжній гравюрі виготовляється за допомогою ножів різної форми, стамесок та долота (мал. 2).



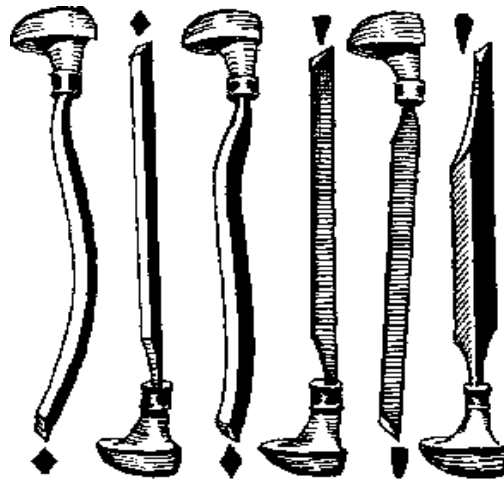
Мал. 2.

Торцева гравюра виготовляється на дошках поперечного січення твердих порід деревини: бук, пальма, самшит. Оскільки площа торцевої дошки менша за площу поздовжньої, для виготовлення торцевої гравюри необхідно склеїти декілька дощок, які спеціально обирають за відповідною щільністю, розміром та шириною шарів (мал. 3).



Мал. 3. Розпилювання та склеювання дошки для торцевої гравюри

Для гравірування на торцевій дошці використовуються штихелі різного виду – вузькі сталеві стрижні, схожі на ті, що використовуються для виготовлення різцевої гравюри.



Штихелі різної конфігурації

На відтиску зображення буде зворотнім (віддзеркаленим) відносно до зображення на рисунку: те, що на рисунку знаходилося справа, на відтиску буде зліва і навпаки.

Ксилографія друкується на папері за допомогою звичайної типографської фарби та друкарського преса, тому **на дотик поверхня паперу буде рельєфною, а фарба іноді може змазатися на відтиску такої гравюри.**



Р. Штейн. Запорожці на розвідці. Гравюра на дереві. 1893 р.



А. Дюрер. Чотири вершники Апокаліпсиса. Гравюра на дереві. 1498 р.

Перевагою ксилографії у порівнянні з іншими видами гравюр є те, що з однієї дошки можна виготовити кілька тисяч чітких відтисків, тому і дошка становить культурну цінність .

За Законом України “Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей”, переміщення через кордон і самої оригінальної гравюри (“оригінальні художні твори графіки” – Розд. І. Ст. І), і дошки до гравюри як складової частини культурної цінності (“складові частини та фрагменти архітектурних, історичних, художніх пам’яток і пам’яток монументального мистецтва” – Розд. І. Ст. І) потребує наявності Свідоцтва на право вивезення культурної цінності, виданого Центральний орган виконавчої влади, що реалізує державну політику у сфері вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей. Відповідні правила зафіксовано і у Конвенції ЮНІДРУА “Про викрадені або незаконно вивезені культурні цінності”.

Предтечею ксилографії була випукла гравюра на металі – так звана *пунсонна* або *виїмчаста гравюра*, яку виготовляли за допомогою *пунсона* – сталевого інструмента шляхом карбування зірочок, крапочок, ліній, що на відтиску залишалися білими. Звідси назва – *біла гравюра*.

Особливим різновидом ксилографії є *к’яроскуро* (від іт. *chiaroscuro* – світлотінь) – кольорова ксилографія, для виготовлення якої необхідно було підготувати певну кількість дощок, що відповідала кількості кольорів у зображенні. Колірний ефект досягається градацією основного тону або додаткових тонів. Такий друк нагадує малюнок пензлем, виконаний небагатьма спорідненими кольоровими відтінками. Батьківщиною к’яроскуро вважається Китай, а винахідником цього способу друку – італійський художник XVI ст. Уго да Карпі, який друкував гравюру з декількох дощок відповідно до тіньових, напівтіньових та світлих частин зображення.



Кітагава Тамаро. Замислене кохання.
Кольорова гравюра на дереві. 1970 р.



Юко. Придворна дама з компаньйонками.
1750 р.

Ліногравюра – гравюра на лінолеумі, за технікою подібна до ксилографії. Виконується на лінолеумі. Цей різновид випуклої гравюри виникає на межі ХІХ – ХХ ст., коли було винайдено лінолеум.



О. Івахненко. Іл. «Садок вишневий коло хати» до зб. «Кобзар» Т. Шевченка. 1981.
Кольоровий лінорит

Заглиблена гравюра

Цей вид гравюри виконується на металі. Заглиблена гравюра відрізняється від випуклої тим, що друкарська фарба залишається у заглиблених частинах дошки, а вільні від фарби частини знаходяться вище тих ділянок, які несуть фарбу.

Заглиблену гравюру створюють двома способами:

- механічним;
- хімічним.

Механічним способом виготовляються різцева гравюра, суха голка, мецотинто.

Різцева гравюра – один з найдавніших різновидів заглибленої гравюри; виготовляється на мідній дошці, куди за допомогою різця або штихелю наноситься малюнок. Лінія у різцевій гравюрі більш витончена, у порівнянні з ксилографією, а штрихування, яке створює рисунок, має форму, паралельну формам зображувального об'єкта. З XIX ст. для різцевої гравюри почали використовувати сталеву дошку.



Інструменти для створення зображення: голка – 1, шабер-гладилка – 2; качалка – 3; “козячі ніжки” – 4; пунсони – 5.

Фарба у різцевій гравюрі наноситься тампоном на розігріту дошку, а потім витирається з гладких частин дошки, які на зображенні залишаються білими. Оскільки фарба наноситься і стирається у разі виготовлення кожного відтиску,

сама дошка поступово стирається і перші відтиски є кращими за наступні. З однієї дошки можна виготовити такою технікою до 300 відтисків.

Суха голка – варіант різцевої гравюри, яка виконується на м'якій міді голкою із стрижнем, зігнутим під прямим кутом. При нанесенні рисунка на поверхні дошки з'являються задирки – так звані барби, в яких накопичується багато фарби, що створює товстий, оксамитовий штрих на відтиску.

Користуючись цією технікою, можна отримати лише 15 – 30 якісних відтисків.



А. Дюрер . Вибір Геракла. Гравюра на міді. 1498 – 1499 рр.

Мецо-тинто – виготовляється на дошці з м'якої міді за допомогою качалки, якою зернять поверхню дошки, шабера та гладилки. Якісними вважаються перші 100 відтисків. Основою і для сухої голки, і для мецо-тинто є м'який папір середньої щільності.

Хімічним способом виготовляються офорт, акватинта, де вирізані на дошці лінії заглиблюються ще за допомогою хімічного травлення.

Офорт (від фр. *eau- forte* – міцна вода, азотна кислота). Технологія виготовлення: на підігріту мідну або цинкову дошку наноситься кислотостійкий лак – суміш воску, смоли, асфальту; після цього дошку коптять і сталевую голкою вишкрябують рисунок, який потім протравлюється азотною кислотою. Фарба залишається лише у витравлених частинах поверхні. Різновидом офорта є **м'який**

лак, коли до звичайного офортного ґрунту додають сало, що робить отримане зображення дуже схожим на рисунок олівцем.

Акватінта (від іт. *aqua* – вода і *tinta* – пофарбована) – різновид офорта, що виконується на мідній, цинковій або латунній дошці, яку протравлюють через шар каніфолі.

Мистецтво офорта виникає у Західній Європі на початку XVI ст. Серед найвидатніших майстрів акватінти та офорта слід назвати Ф. Гойю з його “Капрічос”. В українській графіці провідне місце належить Т. Шевченкові, який у 1859 р. за офорти з творів Рембрандта (“Притча про робітників на винограднику”) та І. Соколова (“У корчмі (Приятелі)”) здобув звання “призначеного в академіки”, а 1860 р. за офорти з творів К. Брюллова (“Вірсавія”) та автопортрети – академіка гравюри.



Ф. Гойя. Капрічос. Офорт, травлений штрих, акватінта. 1798 р.



Т. Шевченко. Вірсавія . Офорт. 1831 р.

Плоска гравюра – літографія

Літографія (від. гр. *lithos* – камінь і *grapho* – пишу) – гравюра, виготовлена плоским друком на камені. Для виготовлення друкарської форми використовується вапняк (літографський камінь), листи цинку або алюмінію. Новий спосіб виготовлення гравюри було винайдено в Мюнхені в 1796 р. Алоїзом

Зенефельдером, який шукав більш дешевої технології для тиражування нот (бо сам він був не тільки художником, а й актором та автором музичних комедій).

Технологія виготовлення літографії менш трудомістка, ніж дереворит і мідьорит, що зумовило швидкий розвиток цієї техніки. Зображення наноситься на плоску поверхню каменю жирним літографським олівцем або жирною тушшю (суміш воску, нутряного жиру барана, каніфолі та сухого пігменту чорного кольору) за допомогою пензля чи пера. Потім поверхня дошки протравлюється розчином гуміарабіку та азотної кислоти. Після нанесення типографської фарби друкується гравюра на спеціальному станку.

Різновидом літографії є **хромолітографія** (від гр. *chromos* – колір і *lithos* – камінь, *grapho* – пишу) – кольоровий друк з декількох дощок.

Вишкрябування по асфальту – різновид літографської техніки, коли рисунок виконується на літографському камені гострим лезом ножа, шабером або граверною голкою по висохлому шару так званого сирійського асфальту (чорного кольору), нанесеного на зернисту поверхню літографського каменю. Вишкрябування асфальтового ґрунту відповідає висвітленню плям на відбитку. Закінчена робота травиться хімічними засобами і підготовляється до друку.

Гравюра на камені – рідковживаний різновид літографської техніки, що полягає у тому, що рисунок виконується на протравленому камені спеціальною літографською голкою.

У ХХ ст. літографія витісняється офсетом. **Офсет** (від англ. *offset* – відгалуження) – спосіб переважно плоского друку, при якому фарба з друкованої форми передається на проміжну гумотканеву пластину, а з неї – на папір або інший матеріал. Використовується для виготовлення плакатів, географічних карт, дитячих книжок.



Невідомий художник. Портрет Сави Туптала. Літографія. ХІХ ст.

За Законом України “*Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей*” тільки “*оригінальні твори графіки*” вважаються культурними цінностями (Розд. I. Ст. 1), тому митник повинен мати хоча б початкові навички для відрізнєння оригіналу графічної роботи від копії. Перш за все, йдеться про друковану графіку, оригінал якої буде мати **такі ознаки**:

- паперова основа має філіграні або відповідне тонування;
- на дотик відчувається рельєфність поверхні аркуша;
- фарба може бути змазаною на зображенні;
- якщо гравюру виготовлено плоским друком, часто залишається рельєф від форми дошки, бо розміри аркуша більші за гравірувальну дошку.

Що ж до копії, виготовленої за допомогою ксерокса, то :

- можна побачити ксероксний порошок, розглядаючи зображення за допомогою лупи;
- на зображенні часто з’являються вертикальні смуги – наслідок роботи фотоелемента в ксероксному апараті.

Митник повинен уважно розглянути графічне зображення з усіх боків, щоб бути впевненим у його оригінальності.

Філателія

До малої графіки слід віднести і такий популярний вид колекційної продукції, як філателія. Слово **філателія** походить від гр. *phileo* – люблю та *ateleia* – звільнення від оплати. Філателія – це своєрідна енциклопедія людського життя, виражена засобами малої графіки. **Філателія – це колекціонування та вивчення марок та інших знаків поштової оплати: блоків, цільних речей, маркованих конвертів, листівок, штемплів.**

Поштова марка – це знак оплати послуг за пересилку листів, бандеролей тощо. Крім номіналу (її вартості), на марці є назва країни, рік виходу марки, малюнок іноді з пояснювальним текстом або цитатою.

Марки можуть бути:

- *стандартні*, призначені для тривалого користування;
- *коммеморативні*(пам’ятні);
- *спеціальні* (благодійні, доплатні, авіапоштові)

Сьогодні грань між стандартними та коммеморативними марками поступово зникає.

Марка може бути *перфорованою* (із зубцівкою) та *без зубцівки*; *погашеною* або *негашеною*.

Елементи поштової марки, які необхідно знати для того, щоб правильно описати цей різновид культурних цінностей у митній документації, такі:

- *формат марки* – вимірюється від кінця зубців у міліметрах; марки без зубців вимірюють від краю до краю

- *розмір малюнка* – вимірюється по рамці у міліметрах; якщо фон малюнка не має рамки, вимірюють зображення від кінця зубців

Цільні речі – поштові картки, конверти, аерографи, секретки, бандерольні стрічки, поштові листи, формуляри, бланки та інші поштові документи, на яких надруковано знаки поштової оплати або знаки, що їх замінюють. Надрукована (а не приклеєна) марка – головна і невід’ємна ознака цілісної речі. Тільки в окремих випадках марку замінює якийсь текст, але й він має бути надрукованим на цілісній речі.

Штемпелі – засіб нанесення відтиску на поштових відправленнях і поштових документах. Штемпелі виготовляються з металу, гуми (каучуку), лінолеуму, пластику, дерева, пробки тощо методом гравірування або вирізування відповідних текстів, малюнків, емблем, цифр у вигляді позитивного або негативного зображення.

За Законом України *«Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей»*, культурними цінностями вважаються *“рідкісні поштові марки, інші філателістичні матеріали, окремо чи в колекції”* (Розд.1. ст.1). Згідно з пунктом 9 Інструкції *«Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України»*, яка уточнює Закон, культурними цінностями, що потребують наявності Свідоцтва на право вивезення за межі України, вважаються *“поштові марки й блоки, марковані поштові конверти й марковані поштові картки (художні й стандартні), видані до 1991 року”*.

Рекомендації щодо оформлення митної документації

Враховуючи всі вищезазначені особливості технології виготовлення та відповідні характерні ознаки оригінальних творів графіки, пропонуємо при складанні *Протоколу про порушення митних правил та МД –І* скористатися наведеною у *Додатку 1* формою опису творів графіки, яку було розроблено на кафедрі експертизи культурних цінностей та дизайну Університету митної справи та фінансів.

Література

1. Мацюк О.Я. Філіграні архівних документів України. К., 1992.
2. Пам’ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні: В 3-х т. Львів, 1981 – 1984.
3. Українська графіка ХІ – початку ХХ ст. К., 1994.
4. Касіян В. Офорти Тараса Шевченка. К., 1964.
5. Пиріг Л. Україна на поштовій марці. *Укр. культура*. 1992. №3.

6. Опис культурних цінностей у митній документації / За ред. О.Л. Калашникової. Дніпропетровськ. 2000.
7. Митний кодекс України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4495-17#Text> Конвенція ЮНІДРУА «Про викрадені або незаконно вивезені культурні цінності» (24. 06. 1995). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_590#Text
8. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей»(21. 09. 1999). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text>
9. Інструкція «Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України» (09.07.2002). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0571-02#Text>

ЖИВОПИС

Живопис (від *живо писати* тобто *писати образно*) – це просторове пластичне мистецтво, художнє зображення на площині предметного світу кольоровими фарбами, що розгортається у двох вимірах, але прагне опанувати і простір (третій вимір).

На відміну від графіки живопис втілює образи, перш за все, за допомогою кольору. Щоб відчутти різницю між графікою та живописом, порівняйте два варіанти картини *Валентина Серова* “Портрет Іди Рубінштейн”: графічний та живописний.



Валентин Серов. Портрет Іди Рубінштейн. Олівець. 1910 – 1911 рр.



Валентин Серов. Портрет Іди Рубінштейн. Полотно, темпера. 1910 р.

Основними **видами живопису** є :

- монументальний живопис;
- станковий живопис;
- мініатюра.

Монументальний живопис – живопис на великих нерухомих архітектурних основах: на великих площах стіни, полотна (панорама, діорама, театральні декорації), вікна (вітраж). Монументальний живопис підпорядковується архітектурній споруді, створюючи синтез з іншими видами мистецтв. У цьому ансамблі монументальний живопис виконує також і декоративну роль.

Станковий живопис (від *станок*, *мольберт*, на який ставиться приготовлена основа – картон, дошка, полотно для малювання картини) об'єднує твори самостійного значення, не пов'язані з архітектурним ансамблем. Їх можна переносити, зберігати в житлових приміщеннях, установах, музеях.

Мініатюра (від іт. *miniatura*, від лат. *minium* – кіновар, сурик – червоні фарби, якими у давнину виділяли ініціали, заставки у рукописних книжках) – невеликий за розмірами твір живопису, що потребує витонченої техніки виконання. Мініатюрою у першу чергу називається мистецтво прикрашення та ілюстрування рукописних книжок (*книжкова мініатюра*), що набула розквіту в епоху Середньовіччя. Особливим різновидом мініатюри є *портретна мініатюра* – вид живописного (іноді різьбленого) портрета невеличкого формату (від 1,5 до 20 см), який з'являється у Європі у XVI ст. Портретні мініатюри виконувалися технікою акварелі або гуаші на пергаменті, папері, тонкому картоні, на слоновій кістці, олійними фарбами на міді, керамічними фарбами на порцеляні, емаллю на

металах. Портретні мініатюри використовували традиції медальєрного мистецтва (розташування у колі, овалі, функції пам'ятного знака, сувеніра), тому могли існувати в інтер'єрі самостійно, включатися у медальйони, кришки табакерок, годинників, вставлятися замість каміння у персні. Різновидом мініатюри є живопис на невеличких лакових виробах майстрів Палеха, Мстьори, Холуя.

Основа та ґрунт у живописі

Монументальний та станковий живопис створюється на відповідних матеріалах, які, так само як у графіці, називають **основою**. У ролі основи виступають різноманітні матеріали: дерево, полотно, метал, скло, порцеляна, картон, папір, синтетичні матеріали.

Основа багато в чому визначає техніку та стиль живопису. У давнину найбільш популярним матеріалом для живопису було *дерево*, яке використовували як основу ще у Єгипті та Стародавній Греції. Провідна роль цієї основи зберігалася аж до XVIII ст., але з часом змінювались породи дерева, які користувалися попитом у художників, і способи його обробки. Так, в епоху Ренесансу в Італії найчастіше використовували тополь, іноді – вербу, ясен, горіх. Картину і раму виготовляли з одного куска дерева, з товстих дощок, які не обробляли із зворотного боку.



Зображення зворотного боку італійської ренесансної картини на дереві.

Цю особливість італійських картин на дереві XIV ст. як **характерну ознаку** італійського ренесансного живопису вам необхідно запам'ятати.

У Нідерландах та Франції з XVI ст. почали використовувати дубові дошки, а у Німеччині – липу, бук та ялинку.

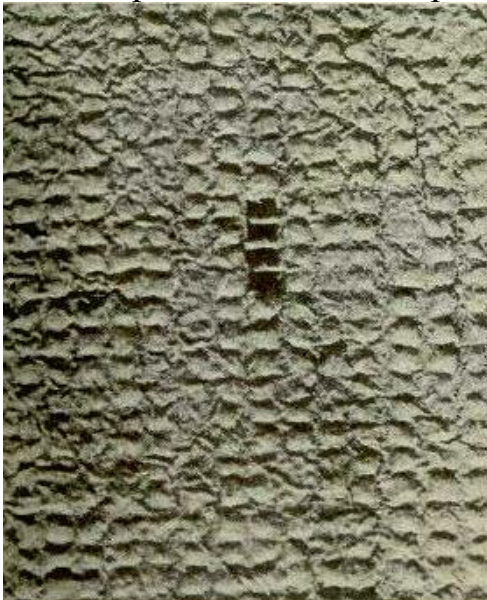
Дерев'яна основа використовується у підлаковому живописі, у традиційному народному мистецтві (різні види декоративного розпису), але класичною формою живопису на дереві є іконопис, аналізу якого буде присвячено окремий розділ.

Другий тип основи, що й сьогодні залишається найулюбленішим – це *полотно*. Згадки про нього з'являються ще в античні часи (у трактаті монаха Гераклія, X ст.), але тоді полотно використовувалося лише у сполученні з деревом: для обтяжки дощок чи для склеювання швів між дошками. І хоча полотно як самостійна основа для живописної картини згадується у відомому трактаті Ченніно Ченніні (1400 р.), широке використання цієї основи датується початком XVI ст., і, починаючи з Тиціана, полотно стає популярним типом основи, яким користувалися всі європейські художники.

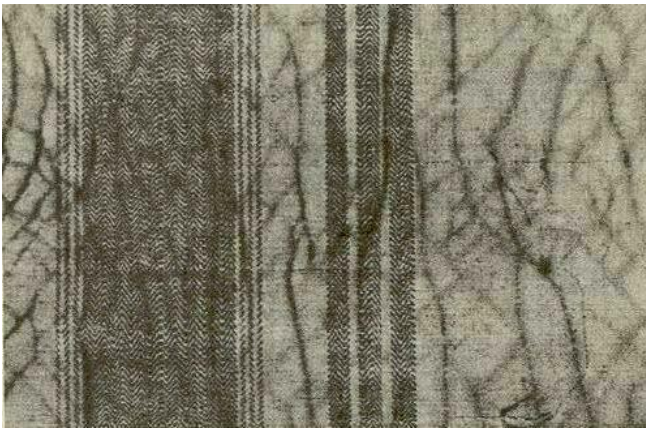
Зазвичай виділяють два головних різновиди полотна:

- *крупнозернисте*, у якому добре видно переплетіння ниток, вузлики;
- *дрібнозернисте*, де фактура тканини майже непомітна.

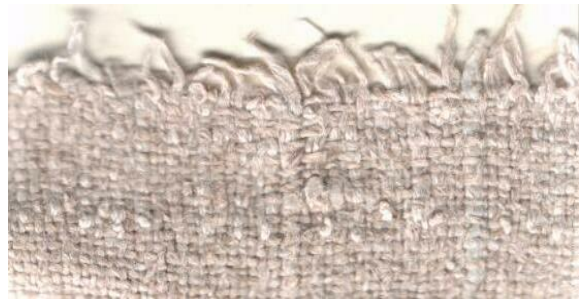
В італійських картинах XVII ст. використовували специфічний тип полотна, в якому переплетіння ниток було настільки рідким, що з часом ґрунт випадав у дірочки між нитками. Особливий вигляд мало і венеціанське полотно так званого саржевого переплетіння з кольоровими стрічками “ялинкою”.



Італійське полотно XVII ст. рідкого полотняного переплетіння з характерним випаданням фарбового шару (лицевий та зворотний боки)



Венеціанське полотно саржевого переплетіння з кольоровими стрічками
“ялинкою”(дрібнозернистий тип полотна)



Крупнозернистий тип полотна

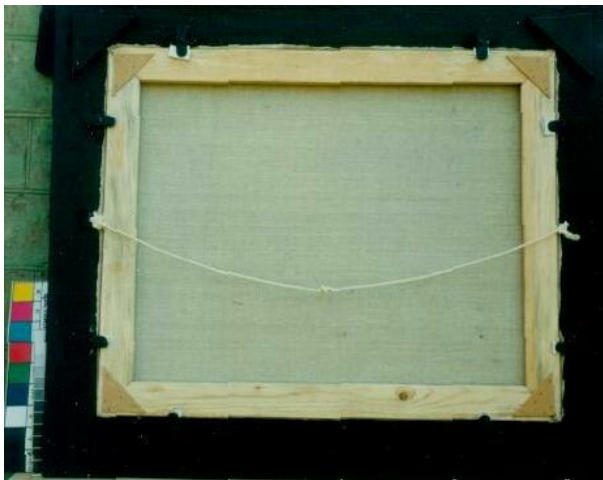
Ці характерні ознаки саме італійського полотна необхідно запам'ятати

У другій половині XIV ст. для невеличких картин стали користуватися *мідними дошками*. Ця основа була поширена особливо у Фландрії і дала чудові зразки у невеличких картинах Яна Брейгеля, написаних у стилі мініатюри.

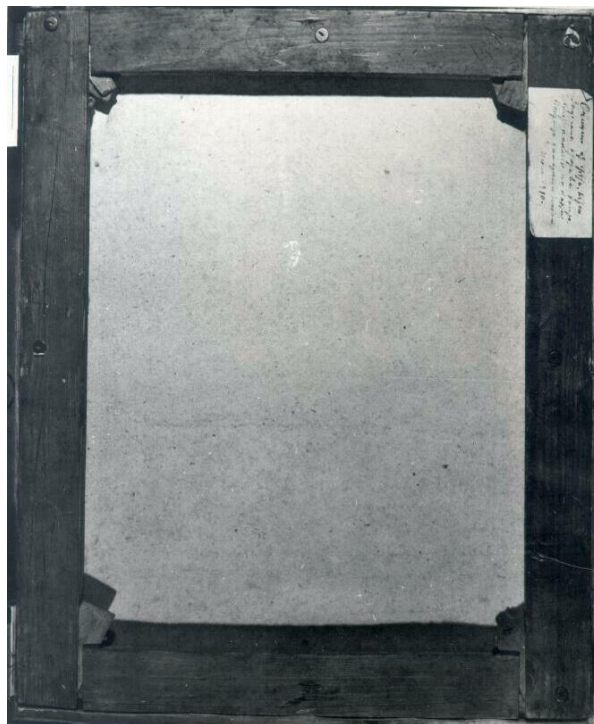
Перевагою дерева та мідної дошки як типів основи для живопису було те, що вони не пропускали повітря із заднього боку картини, що давало змогу зберегти фарбовий шар зображення. А недоліком, наприклад, дерева, було те, що воно деформується і тріскається під впливом зміни температури повітря та вологості. Ось чому для кращого збереження живописного зображення на такій основі вона скріплювалася за допомогою спеціальних кріпильних пристроїв, якими, наприклад, в іконі були так звані *шпуги* або *шпонки* (про них ви дізнаєтеся у наступній темі). Для того, щоб полотняна основа не деформувалася під впливом змін вологості чи температури, полотно натягують на спеціальну арматуру – *підрамник*, у якому написану картину вже вставляють до рами. Залежно від типу конструкції підрамник може бути *суцільним* (коли всі його частини скріпляються таким чином, що лишаються нерухомим) чи *розсувним* (коли кути та перетини конструкції можуть рухатися завдяки *кілкам* – подібним до іконних шпонок рейкам, що вставляються в отвори підрамника). Полотняна основа може бути *дубльованою*. Дубляж основи, тобто її подвоєння можна здійснити різними способами: замінюючи старі, пошкоджені кромки полотна, наклеюючи на стару полотняну основу нове полотно.



Зображення шпонок



Суцільний підрамник



Розсувний підрамник з кілками

Основою для живопису можуть виступати найрізноманітніші матеріали: *шкіра, порцеляна, скло, пластичні матеріали, картон, папір, замітники дерева тощо.*

Описуючи твір живопису у митній документації, необхідно визначити **тип основи**, на якій створено зображення, а якщо основою буде полотно, то визначається й **тип полотна**: крупнозернисте чи дрібнозернисте. Обов'язково звернути увагу на те, чи **дубльоване полотно** та це зафіксувати у **Протоколі про порушення митних правил** та в **МД-1**, тому що дубляж може бути ознакою підміни чи камуфляжу картини, що провозиться. Необхідно також визначити **тип і характерні ознаки підрамника**.

Грунт (від нім. *Grund* – основа) – це тонкий шар спеціального сполучення, що наноситься на полотно чи дерев'яну основу. Грунт виконує декілька важливих у технології живопису функцій: по-перше, він зрівнює поверхню основи; по-друге – береже основу від дії зв'язуючих речовин фарби, не даючи йому можливості всотуватися в основу; по-третє, грунт своїм тоном бере участь у колориті картини. У живописі Середніх віків і Відродження (до XVI ст.) превалує білий грунт, який виготовляли з гіпсу та крейди: на ньому всі кольори ставали більш яскравими, рефлектуючими світло і світлова шкала колориту поширювалася. Одним з різновидів такого ґрунту був *левкас* (грунт для ікон), який у іконах XIII-XIV ст. (у тому числі і в українських) покривали золотом, посилюючи ефект світіння. Із

зміною типу основи з дерев'яної на полотно і з переходом до техніки олійного живопису змінюється й склад ґрунту, до якого увійшли олійні фарби замість гіпсу та крейди. Найбільш популярним з кінця XVI ст. стає червоно-коричневий ґрунт, так званий *болюс*. Кольоровий ґрунт змінює колорит картини, додаючи фарбам нових відтінків.

Техніки живопису

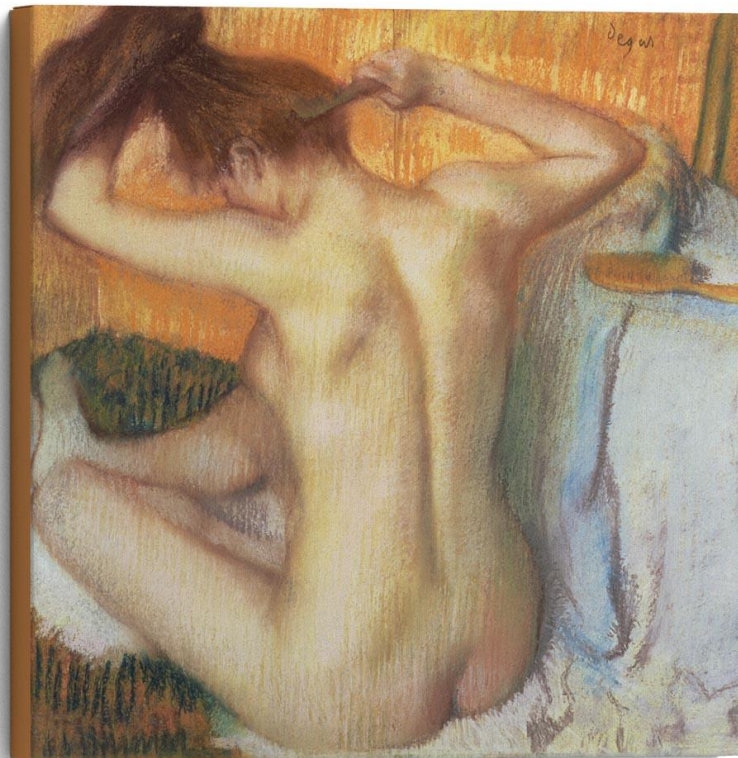
Живописні техніки визначаються тими матеріалами (фарбами), якими створюється зображення, а відрізняються – складом фарб і в'язива, що закріплює фарби у ґрунті і зв'язує їх один з одним.

Декілька живописних технік займають проміжне місце між графікою та живописом, це техніки, в яких використовуються водяні фарби: пастель, акварель, гуаш.

Пастель (від іт. *Pasta* – тісто) (саме такий вигляд має маса пастельних фарб, коли вона ще не висохла). Оскільки в'язива дуже мало, кольорові пігменти пастелі мають м'який, оксамитовий вигляд. Пастель виготовляється у вигляді коротких різнокольорових паличок без оправы – пастельних олівців. Особливістю пастозного мазка є те, що він непрозорий, тому головним прийомом стає штрих, як у графіці, а не мазок, як у живопису.

Основою для техніки пастелі є шорсткувата поверхня паперу, картону, замші, пергаменту і т. ін.

Ця техніка народжується у XV – XVI ст. в Італії, але тільки у XVIII ст. вона стає однією з провідних у живописі. Її найвидатнішими майстрами були Шарден, Латур, Ліотар, а у XIX ст. Едгар Дега, шедеври якого створено на картоні.



Е. Дега. Жінка, яка розчісується. Картон, пастель. 1886 р.

Акварель (від лат. *aqua* – вода) – це фарба, де в'язивом є клей рослинного походження, що розчиняється водою. Звідси походить назва і фарби і відповідної техніки живопису. Розчиняючи фарбу водою (ступінь прозорості при цьому залежить від відсотка води), можна досягти ефекту ледь відчутних нюансів кольорів, рухів, а якщо користуватися різновидом цієї техніки – живописом *по мокрому* (коли не тільки фарба, а й основа змочується водою), то прозорість може бути майже абсолютною.

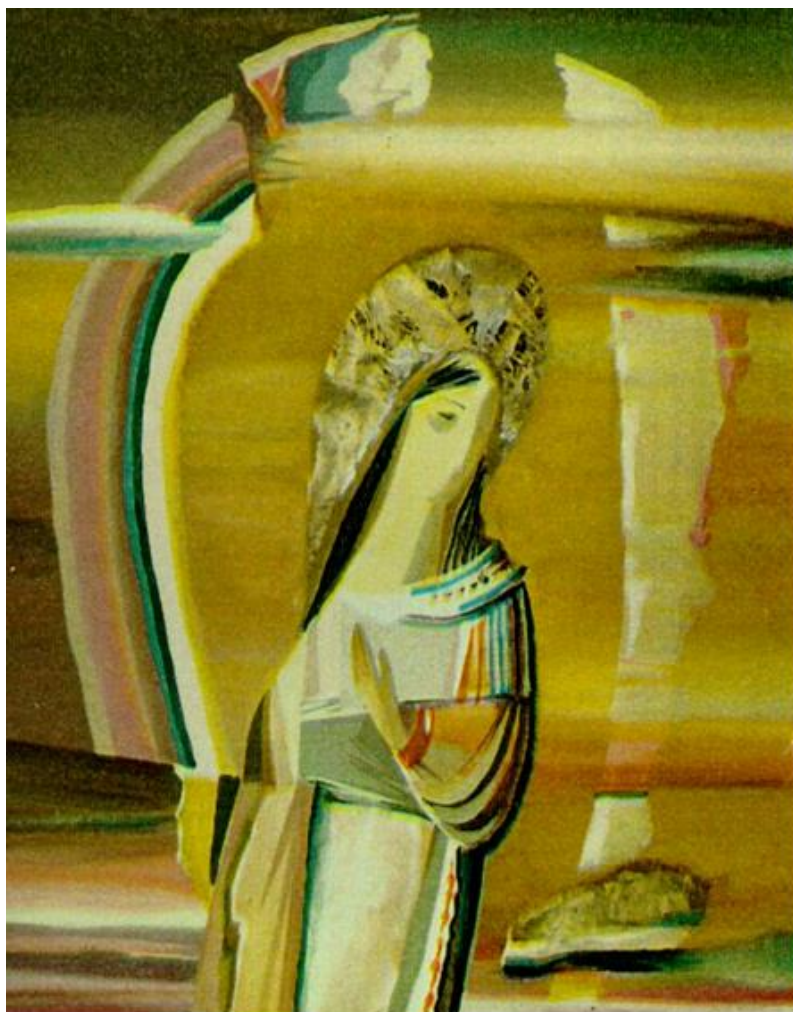
Акварельна техніка була відома ще у Стародавньому Єгипті, у середні віки нею користувалися для фарбування гравюр, географічних карт тощо. Розквіт акварелі припадає на XVIII ст. Саме тоді у пейзажному живопису Англії, де сама природа – прозора, тягуча, розмита – відповідала цій техніці, з'явилися класичні зразки акварелі у творчості *Тьорнера, Гьортіна, Котмена*.

Гуаш (від іт. *guazzo* – водяна фарба) народилася як різновид акварелі, коли для посилення фарбового шару у розтерті на воді з клеєм фарби домішали білила. Тому гуаш непрозора, щільна і за своїми візуальними якостями схожа на пастель.

У XIX ст. вже почали виробляти спеціальні гуашні фарби і техніка гуаші відокремилася від акварелі.



Тарас Шевченко. Циганка-ворожка. Папір, акварель. 1841 р.



В.Юрченко. Пам'ять лемків. Картон, гуаш. 1994 р.

До водяних фарб належить і техніка, що використовується широко у монументальному живопису – **фреска** (від іт. *fresco* – свіжий). Це техніка водяними фарбами, розчиненими на вапняковому молоці по свіжій штукатурці. Оскільки в'язиво і основа, на якій створюється зображення, у фресковому живопису співпадають: це вапняк, малювати треба дуже швидко, доки вапняна штукатурка не висохла. До труднощів цієї техніки належить, по-перше, неможливість внесення поправок у зображення, бо для цього необхідно знімати весь верхній шар штукатурки, по-друге – те, що після висихання фарби світлішають, покриваючись білуватим нальотом. Це класична фреска або *buon fresco* (тобто – добра фреска). З 1400 р. для того, щоб запобігти вищезазначених недоліків техніки, почали використовувати картони, на яких вугіллям створювався рисунок у натуральних розмірах, потім контур рисунка протикався, що прискорювало процес фрескового живопису.

Техніка фрески виникла ще за античних часів, але найбільшого розквіту досягла в епоху Середньовіччя, коли активне будівництво церков та соборів супроводжувалося розписами внутрішнього простору храмів.



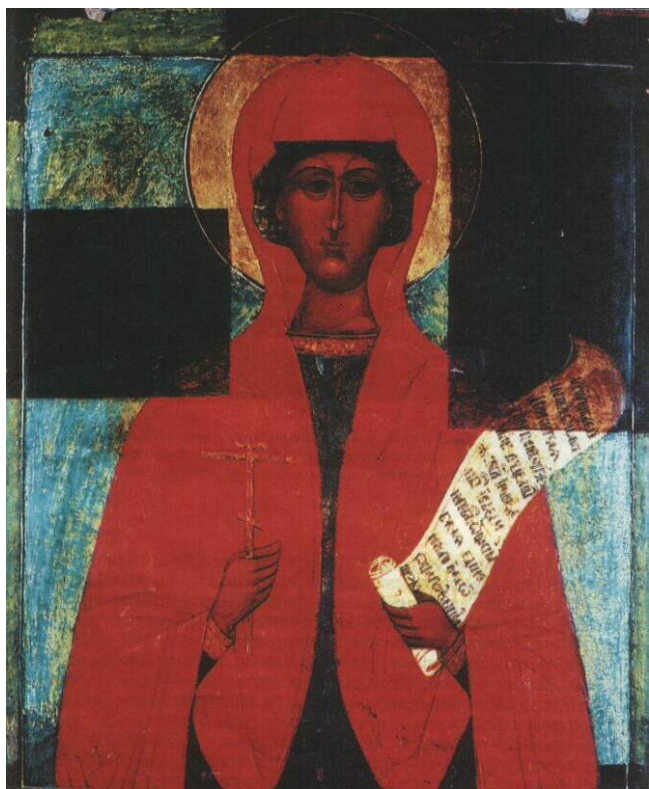
Джотто ді Бондоне. Поцілунок Іуди. Фреска у Капелі дель Арена в Падуї. 1303 –1305 рр.

До суто живописних технік, що використовуються у станковому живопису належать такі дві техніки.

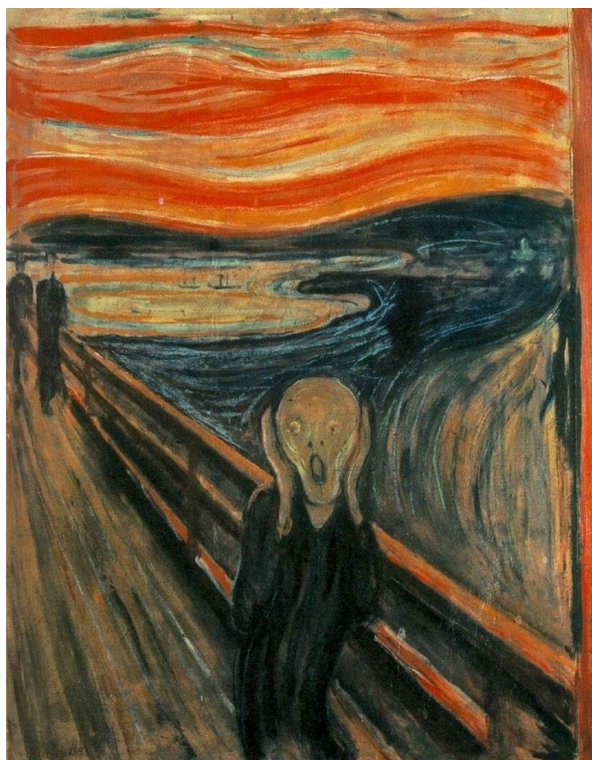
Темпера (від лат. *temperare* – змішувати фарби, пом'якшувати) – це живопис фарбами, в яких сполучною речовиною є емульсії, натуральні (з води та яєчного жовтка) та штучні (водяний розчин клею з олією, до яких іноді додають мед, фіговий сік, казеїн). Темпера техніка дуже складна і вимагає від художника чіткого і суворого малюнка, бо темперні фарби не можна змішувати, їх наносять дуже тонкими шарами, одну поруч із другою, а для отримання змішаного кольору одна фарба наноситься поверх другої. Важливими перевагами цієї техніки є, по-перше, те, що фарби висихають рівномірно, не створюючи тріщин (*кракелюрів*), які є головною “хворобою” олійного живопису. По-друге, яскравість темперного живопису зберігається у первісному вигляді довгий час. Для цього фарбовий шар покривали оліфою, а для надання блиску – особливим лаком із смоли та конопляної олії, до яких додавали навіть янтарний порошок, що надавав живопису золотистого відтінку.

Ця техніка була провідною у середні віки для створення вітварних картин та ікон.

Головним недоліком темпери є те, що з часом оліфа тускніла і зображення ледь просвічувалося крізь неї. Реставруючи стародавні темперні ікони, довгий час зображення поновлювали шляхом нанесення поверх оліфи нового шару олійними фарбами, або знімали оліфу за допомогою березового лугу (водяний розчин березової золи), яким змочували тканину, котру клали зверху ікони на ніч. Результати такої “реставрації” були незадовільними. Тільки на початку ХХ ст. було винайдено досконалий спосіб зняття шару оліфи, і середньовічний живопис повернувся до нас у своєму первісному вигляді.



Параскева П'ятниця. ХVІ ст. Ікона у процесі реставрації



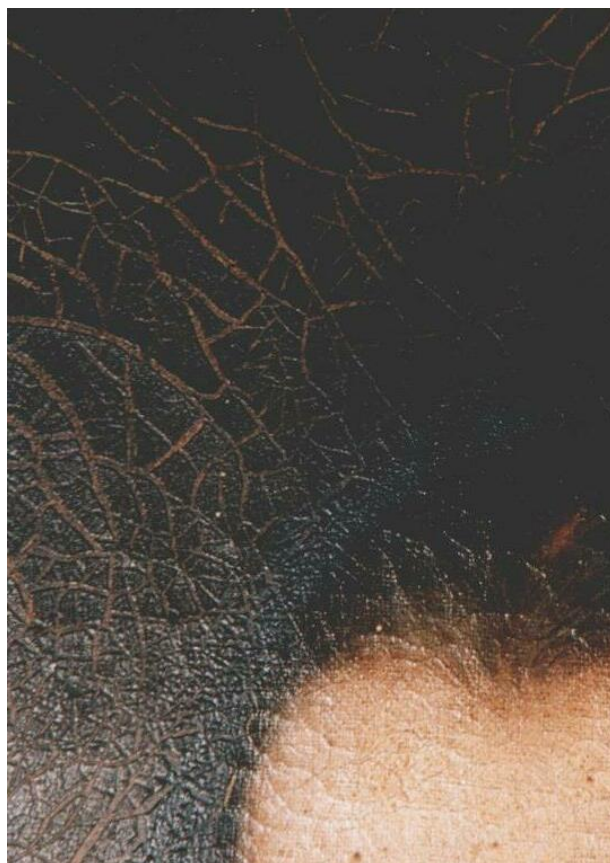
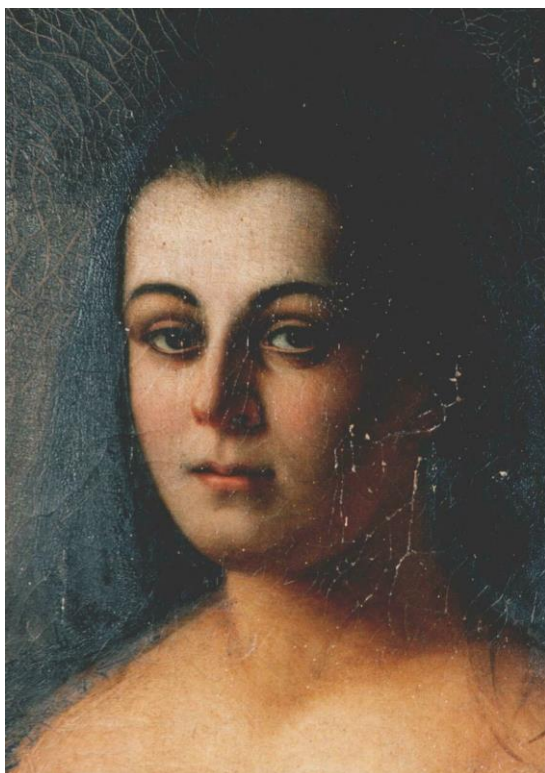
Едвард Мунк. Крик. Темпера, дерево. 1893 р.

Починаючи з кінця ХV ст., в Італії посилюється популярність нової живописної техніки, що з ХVІ ст. стає (і залишається зараз) провідною у живопису – **олійний живопис**. Розчинниками в олійних фарбах є рослинна олія: соняшникова, льняна, горіхова, макова – та різні лаки, що дозволяє використовувати різноманітні технічні прийоми, поширюючи зображувальну виразність живопису. Олійні фарби можна змішувати, вони довгий час зберігають свій тон та блиск, художник може сам обирати відповідний темп письма. Але поруч з цими позитивами техніки є і суттєві негативи: олійні фарби з часом темнішають, а різна швидкість висихання різних олій – розчинників різних фарб – стає причиною появи головної “біди” олійного живопису – *кракелюрів* (тріщин фарбового шару, вірогідність появи яких тим більша, чим товстішим є цей шар). Щоб запобігти цьому, старі майстри особливим чином готували основу (яка була різноманітною) та ґрунт або покривали живопис лаком, робили так званий

вернісаж (від фр. *vernissage* – лакування). Згодом цим терміном стали визначати виставку картин.



Т. Шевченко. Катерина. Полотно, олія. 1842 р.



Приклад живописного зображення з кракелюрами

Клейовий живопис – живопис фарбами, в яких в'язивом є тваринний або рослинний клей. Матові непрозорі фарби розчиняються у воді з клеєм і зазвичай наносяться на крейдовий ґрунт. Цією технікою виконано розписи давньоєгипетських саркофагів, монументальні розписи Стародавнього Сходу.



Акробатка. Розфарбований вапняк. 1200 – 1100 рр. до н. е.

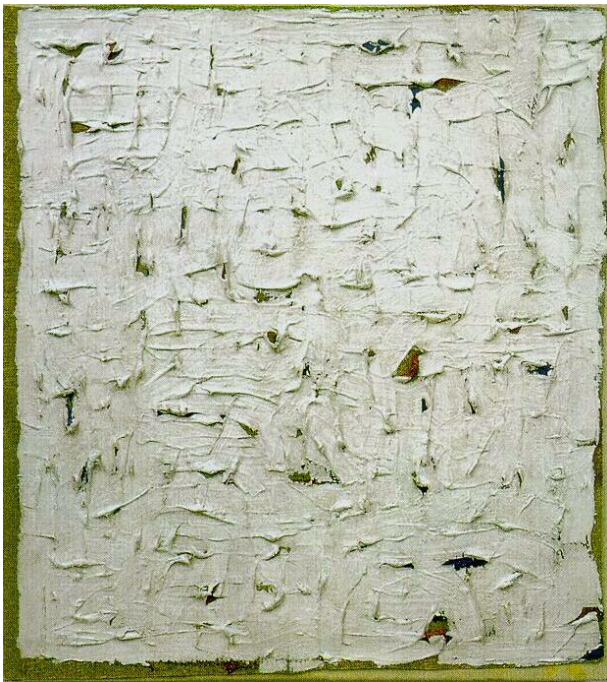
Енкаустика (від гр. *enkaustike* – випалюю) – восковий живопис, що створюється гарячим способом: розігріті фарби (віск, смоли, олія, пігмент) наносяться на розігріту основу за допомогою пензля та розігрітого бронзового інструменту *каутерію* (стрижень з ложечкою та лопаткою на кінцях), після чого живопис оплавляється у жаровні. Цю техніку використовували ще у Стародавньому Єгипті (*фаюмський портрет*), у візантійських іконах, у розписах давньоримських терм. Гаряча енкаустика з часом поступилася місцем “холодному способу”.

До живописних технік належать ще: **емаль** – живопис керамічними, силікатними, синтетичними фарбами, **мозаїка, вітраж**.

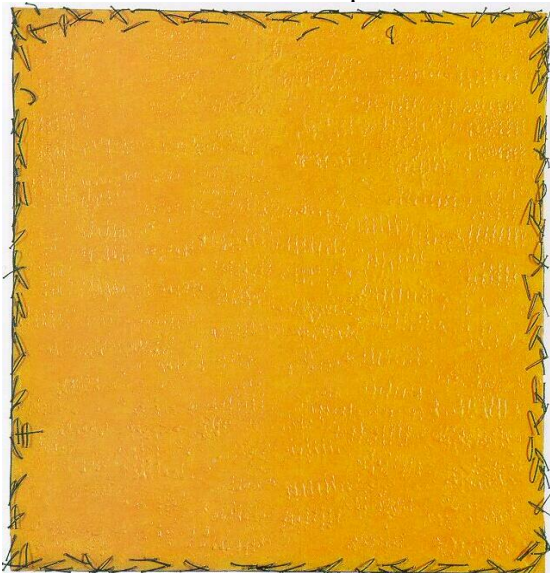
Існує й багато оригінальних технік живопису, у яких використовуються різноманітні основи, а зображення створюється зовсім нетрадиційними матеріалами: камінцями, насінням, шматочками полотна чи текстів, цвяхами або іншими предметами тощо. Саме такі неординарні техніки визначають живопис і взагалі різні напрямки мистецтва епохи постмодернізму: *мінімалізм, концептуалізм, от-арт, ассамбляж* та ін.



Джим Дайн. П'ять футів пофарбованих інструментів. Полотно, олія, об'єкти. 1962 р.



Роберт Райман. Без назви. Лляне полотно, наклеєне на полотно. 1963 р.



Гунтер Юнкер. Живопис з цвяхами. Полотно, олія, цвяхи. 1957 – 1959 рр.



П'єро Манзоні. Лінія довжиною 19,62 м. Папір, чорнило, картонний тубус. 1959 р.

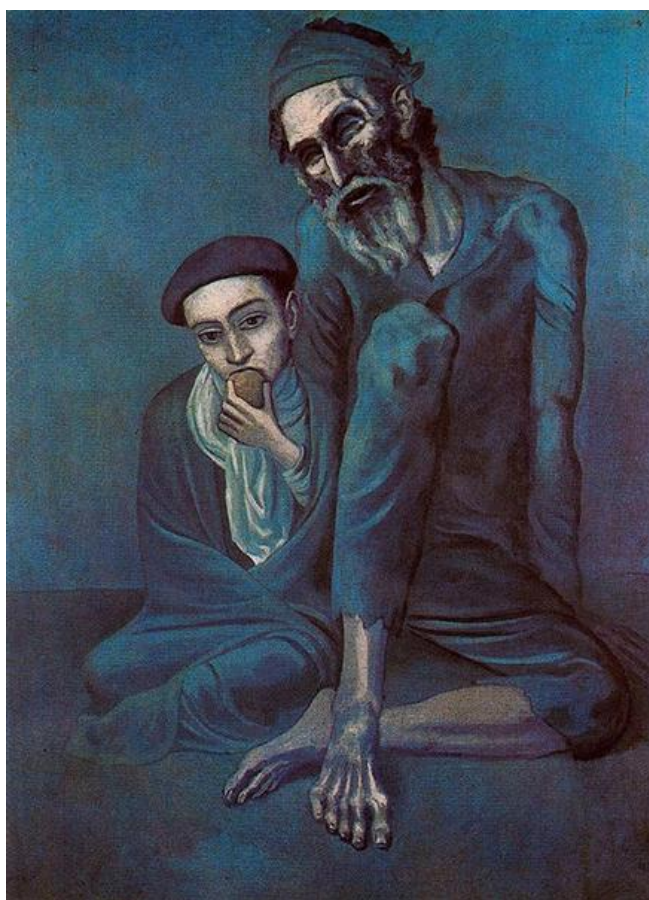
За Законом України *«Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей»*, вважаються культурними цінностями *“оригінальні художні твори живопису”* (Розд. 1 ст.1), а Конвенція ЮНІДРУА *«Про викрадені або незаконно вивезені культурні цінності»* у Додатку уточнює, що до цього виду культурних цінностей належать *«картини, живопис цілком ручної роботи на будь-якій основі та з будь-яких матеріалів (за виключенням креслення та промислових виробів, прикрашених від руки)»* (Додаток, п. 8 і).

Засоби виразності у живописі

Засновник абстракціонізму – Василь Кандинський у своєму програмному трактаті *«Про духовне у мистецтві. Живопис»*, роздумуючи над специфікою засобів виразності у різних видах мистецтва, виділяє такі першоеlementи для кожного з них: *«...у літературі – слово, у музиці – звук, у скульптурі – об'єм, в архітектурі – лінія, у живопису – фарба»*

Саме колір стає найвизначнішим засобом виразності у живопису, з кольором пов'язане поняття колориту.

Колорит (від іт. *colorito* – колір, фарба) – система співвідношення тонів, яка складається у відповідну єдність. Якщо ми кажемо: *«Цю картину намальовано у блакитному колориті»*, – це означає, що блакитний колір та його відтінки домінують у картині, але в ній є й інші кольори.



Пабло Пікассо. Старий сліпець з хлопчиком. 1903 р.
(блакитний колорит)

Колорит може бути *холодним*, якщо домінують сині, фіолетові відтінки, або *теплим*, побудованим на жовтих, червоних, оранжевих тонах. Зелений колір вважається кольором гармонії, бо належить до обох видів колориту.

За характером ступеня світлості фарби, колорит буде *світлим* або *темним*.

Відповідно до інтенсивності фарби – *насиченим* чи *стриманим*.

Виділяють дві головні колористичні системи. Перша – базується на *локальному кольорі*, його самостійному, часто символічному значенні. Поняття *локальний колір*

було запропоноване *Леонардо да Вінчі* у трактаті *“Книга про живопис”*. Умовні, чисті, без відтінків локальні кольори були характерні для темперного живопису Середньовіччя та Раннього Відродження. Тоді, перш за все, в іконописі склалася чітка сакральна символіка кольорів, яку ми детально розглядали у курсі *“Українська та зарубіжна культура”*: в іконах золото було знаком Бога як світоносної енергії, червоний колір символізував кров Христа і т. ін.

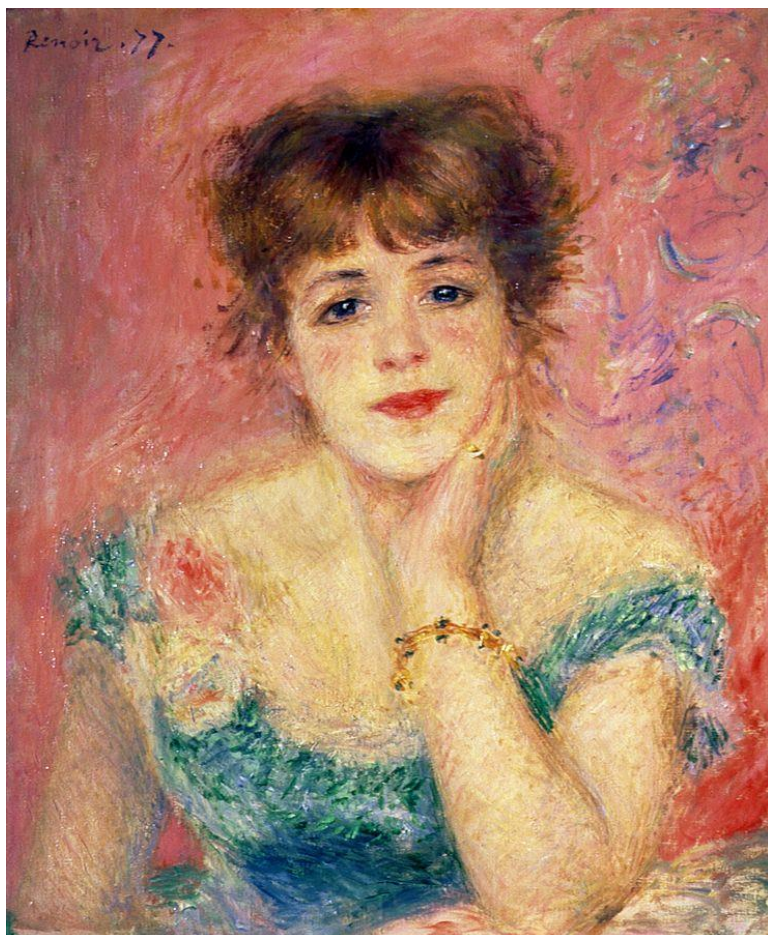


Леонардо да Вінчі. Мадонна Літга. Сер. 1480-х рр.



Анрі Матісс. Танець. 1910 р.

Друга система прагне передати все розмаїття колористичної картини світу, використовуючи *вальори* (від фр. *valeur* – ціна, цінність) – відтінки тону та *рефлекси* – відсвіти одного кольору на іншому, коли на колір зображеного об'єкта впливає сусідній колір. Так, червоний поруч з зеленим (парним до нього) має зовсім інший вигляд, ніж поруч з фіолетовим. Фарби впливають одна на одну, на що одним з перших звернув увагу французький романтик *Ежен Делакруа*, який описав у своєму щоденнику випадок, що став хрестоматійним: художник довгий час працював над тим, щоб якнайкраще передати яскравість кольору жовтої штори і пішов до Лувру, аби навчитися цьому у старих майстрів; на вулиці він побачив екіпаж яскраво-жовтого кольору і зрозумів, що ця яскравість стала настільки відчутною завдяки фіолетово-синій тіні від екіпажу, яка контрастом посилювала жовтий колір. Ця система активно використовується художниками Нового часу: імпресіоністи, які відмовилися взагалі від чистого кольору і широко запровадили систему парних кольорів, надавали вальору та рефлексам великого значення.



Огюст Ренуар. Етюд до портрета актриси Самарі. Полотно, олія. 1877 р.



Клод Моне. Скали у Бель-Іль. Полотно, олія. 1884 р.

Фізичні якості кольорів зумовлюють їхні оптичні можливості: холодні кольори відступають на задній план, а теплі прагнуть зайняти перший. Як казав

Гете: “Червоний завжди лізе в очі”. Ці властивості кольору покладено в основу правила *повітряної перспективи*.

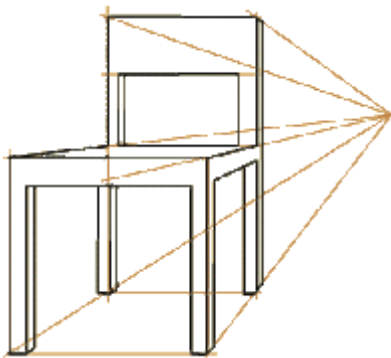
Єдність та гармонія колориту досягається також за допомогою специфічного технічного прийому у живописі – *лесування*. *Лесування* (від нім. *Lasierung* – покривати глазур’ю) – нанесення прозорих та напівпрозорих шарів фарби на основні фарбові шари, що вже висохли, з метою зміни, посилення або ослаблення кольорових тонів. У XVI – XIX ст. *лесування* було класичним заключним етапом роботи художника над картиною. У живописі кінця XIX – початку XX ст. художники, щоб відтворити відчуття миттєвості створення зображення (одне з провідних правил імпресіоністів), почали використовувати інший технічний прийом – *алла прима* (від іт. *alla prima* – у перший момент). Це спосіб виконання зображення за один сеанс, без підготовчої стадії прописок та підмальовку.

Важливим засобом виразності у живописі є *перспектива*, завдяки якій і створюється ілюзія третього виміру у двомірному мистецтві живопису. *Перспектива* (від лат. *perspicio* – ясно бачу) – система зображення на площині простору та об’ємних тіл, яка передає їх просторову структуру і розташування у просторі, у тому числі віддалення від глядача. Протягом багатовікової історії живопису розвивалися і змінювалися такі системи перспективи:

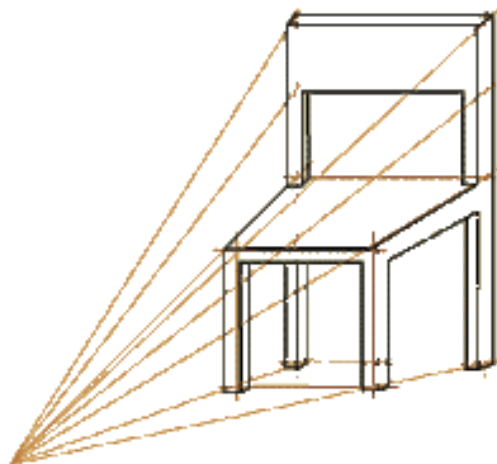
- *зворотна перспектива*;
- *лінійна перспектива*;
- *повітряна перспектива*.

Появі у середньовічному іконопису зворотної перспективи передують особливий вид античної перспективи – так звана “*риб’яча кістка*”, близька до лінійної перспективи: з кількома точками сходження паралельних ліній, розташованих на одній вертикальній осі.

Зворотна перспектива була провідною в епоху Середньовіччя і мала в іконах не тільки технічне, а й важливе світоглядне навантаження. Така перспектива складалася з кількох ізольованих перспективних пучків, вершина яких була спрямована не в середину зображення, а до глядача, що знаходився знизу перед зображенням.

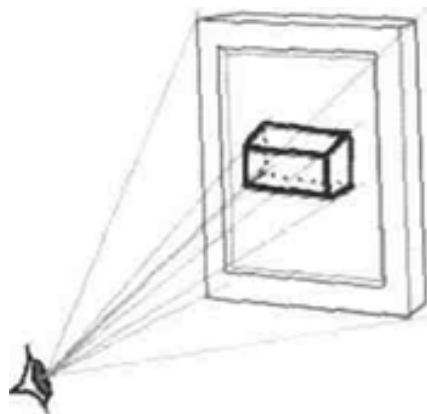


Геометрія лінійної перспективи



Геометрія зворотної перспективи

Дуже часто ікону називали вікном «із світу горнього у світ дольний», і таке уявлення виникало саме завдяки зворотній перспективі: промені від ока глядача, що дивиться через ікону, як через вікно, «розгортають» зображення на іконі в ширину. Якщо уявити собі присутність спостерігача із зворотної сторони ікони, за площиною зображення, то для нього предмети, зображені у зворотній перспективі, виявляться зображеними у перспективі лінійній, «правильній».



Промені від ока, які “розгортають” зображення на іконі

Тоді кожний предмет у зображенні відповідно не звужується, а поширюється до віддаленого кінця; прямокутники отримують вигляд трапецій, які своєю меншою основою звернуті до глядача (як це видно на зображенні трапезного столу в іконі А.Рубльова «Трійця»); площина столів, сиделець, навіть гір, розбита на площадки – «лещадки» (своєрідно геометризовані скелі, схожі на лижви), ніби вивертається на глядача, створюючи так званий *обернений простір*, як у дитячому малюнку. Дитина завжди прагне відтворити у малюнку якомога більше – не три, а чотири сторони паралелепіпеда: не тільки близькі предмети, але все, що потрапляє у поле зору і навіть знаходиться за його межами. Перед нами не моментальним «знімок», а свого роду розгорнуте “креслення” предмету, яке дає різні види на одній площині, зображення одного предмету або особи з різних точок зору. Так само і в іконі: зображення ніби розкривається людині у всій своїй повноті – таким, яким воно доступне божественному оку. Ця, на перший погляд, дивна типологічна спорідненість дитячого малюнка та іконопису довгий час була причиною звинувачень іконописців у невмінні, незнанні законів перспективи. Але чи не задана вона була спочатку словами з Євангелія: «Якщо ви не навернетесь і не станете, як діти, не увійдете в Небесне Царство» (Мт. 18:3).



Андрій Рубльов. Трійця. XIV ст.

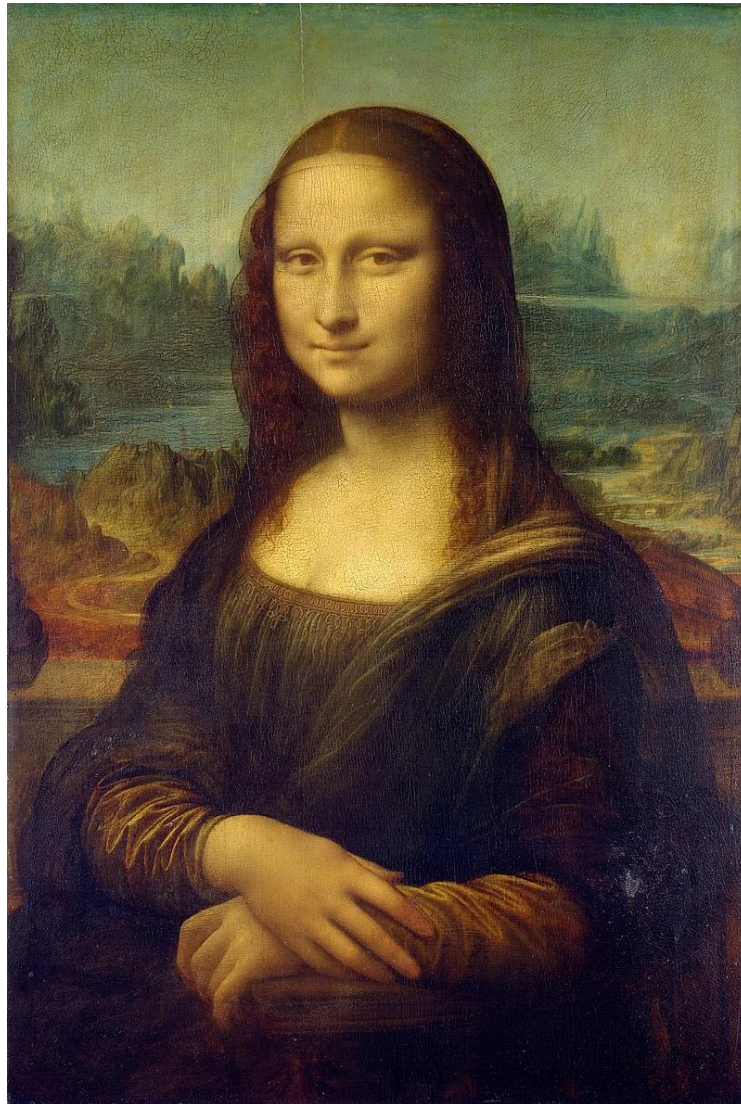
Лінійна перспектива або пряма, центральна перспектива передбачає єдину фіксовану точку зору і єдину точку сходження променів від усіх точок зображуваного предмета на лінії горизонту та пропорційне зменшення зображення усіх предметів відповідно до їхнього віддалення від першого плану. Це класична наукова перспектива, елементи якої зародилися ще в античні часи (трактат грецького математика *Евкліда* – III ст. до н. е. та рекомендації римського архітектора *Вітрувія* щодо малювання театральних декорацій – VI – V ст. до н. е.) та стали загальним правилом в епоху Ренесансу .



Рафаель Санті. Афінська школа, фреска, папські покої у Ватикані. 1509 – 1517 рр.

Великий Леонардо – автор вчення про перспективу, поділяв його на три частини: «Перша з них включає тільки обриси тіла; друга – про зменшення кольорів на різній відстані; третя – про втрату чіткості тіл на різній відстані». «Геометрична частина» вчення про перспективу, яка давала універсальний спосіб побудови на площині картини оточуючого простору за допомогою прямих ліній – лінії горизонту, лінії сходження, – стали називати *лінійною перспективою*. «Живописна частина» вчення про відтворення глибини простору живописними засобами отримала назву *повітряної перспективи*.

Повітряна перспектива, що включає до себе *світову* та *тональну*, побудована на принципі розділення зображення на три плани, відповідно до яких розподіляються й кольори. Перший план картини вимагає теплих кольорів, що «лізуть в очі»: червоно-коричнева гамма. Другий план, що поєднує *близьке (тепле)* із *далеким (холодним)*, передбачає гармонійну, перехідну зелену гамму. На третьому, віддаленому плані розташовуються *далекі, холодні* кольори синьої гамми.



Леонардо да Вінчі. Портрет Мони Лізи.(Джоконда). 1503 р.

Наприкінці XIX – початку XX ст. художники різних напрямків, визнаючи формалізм багатьох моментів лінійної перспективи, запровадили нові види перспективи: *сферичну перспективу*, що побудована на врахуванні декількох точок зору, нахилі вертикальних осей до центру та розвороті площин до переднього плану (картини П. Сезанна); *багатомірну перспективу* кубістів, яка створюється завдяки перетину багатьох площин, кожна з яких має свою, відповідну точку зору, що породжує ілюзію кубічного зображення.



Поль Сезанн. Натюрморт з яблуками. 1890 р..



Пабло Пікассо. Портрет А. Воллара. 1910 р.

Важливе місце серед засобів виразності у живописі відіграє й **композиція** (від лат. *compositio* – складання, розміщення) – побудова художнього твору, співвідношення окремих частин і елементів, що зумовлені його ідейно-образним змістом, характером і призначенням. Композиція – це важливий елемент стилю, тому для кожного художнього напрямку (бароко, класицизму, романтизму, абстракціонізму, кубізму тощо) характерний свій вид композиції. Побудова зображення в картині включає не тільки відповідний тип розташування деталей зображення, а й розподіл колористичних та світлотіньових плям у зображенні. Так, у картині *Ван Гога* “Зоряна ніч” центральне композиційне місце належить спіралі, розташованій у середині неба; це підкреслено джерелами світла, розкиданими по всьому небозводі. Саму спіраль вписано до ідеально урівноваженого відповідно до ортодоксальних осей композиції кола. Землю з небом з’єднує, подібно до Космічної Осі – Світового Древа, група кипарисів – значуща вертикаль, паралеллю до якої є дзвіниця церкви, що стає другою з’єднувальною лінією між світом людини і вищим світом. Напрямок ліній, які формують спіраль: зліва направо створюють космічний ритм зображення, підсилений яскравою кольоровою плямою Місяця, що розташований у верхньому правому куті картини.



Ван Гог. Зоряна ніч. Полотно, олія. 1889 р.

Горизонтальний, вертикальний, круглий та інші види **формату** картини так само, як і відповідна **рама**, теж стають засобами виразності у творах живопису.

Жанри живопису

За тематикою живопис діляться на жанри:

- *натюрморт*;

- *портрет;*
- *пейзаж;*
- *міфологічний;*
- *історичний;*
- *батальний;*
- *аніمالістичний;*
- *побутовий.*

Натюрморт (від фр. *nature morte* – мертва натура) – жанр образотворчого мистецтва, присвячений зображенню неодухотворених речей у реальному побутовому середовищі, композиційно організованих у єдину групу. Об'єктом зображення у натюрморті можуть бути також квіти, овочі, фрукти, «дарунки моря» і т. ін. Як доповнення до основного мотиву до композиції натюрмарту іноді залучено людей, тварин, птахів.



Валерій Сосна. Диня і виноград. Полотно, Олія. 2002 р.

Портрет (від фр. *portrait* – зображувати “риси до риси”) – один з провідних жанрів образотворчого мистецтва, зображення конкретної людини чи групи

людей. Найважливіший критерій портретності – схожість зображення з оригіналом. Відповідно до функціонального призначення, композиційних особливостей та образного вирішення розрізняють портрети *героїчні, сатиричні, сентиментальні, парадні, інтимні, погрудні, у повний зріст, анфасні, профільні і т. ін.* Окремим різновидом портрета є *автопортрет* – портрет художника, намальований ним самим.



Натан Альтман. Портрет Анни Ахматової. 1915 р.

Пейзаж (від фр. *paylage* – пейзаж, вигляд місцевості) – жанр образотворчого мистецтва, зображення природи, оточуючого середовища, краєвидів, річок, гір тощо. Залежно від головного об'єкта зображення виділяють такі різновиди пейзажу: *сільський, урбаністичний, архітектурний, морський або марина.*



Каміль Піссарро. Бульвар Монмартр у Парижі. 1897 р.

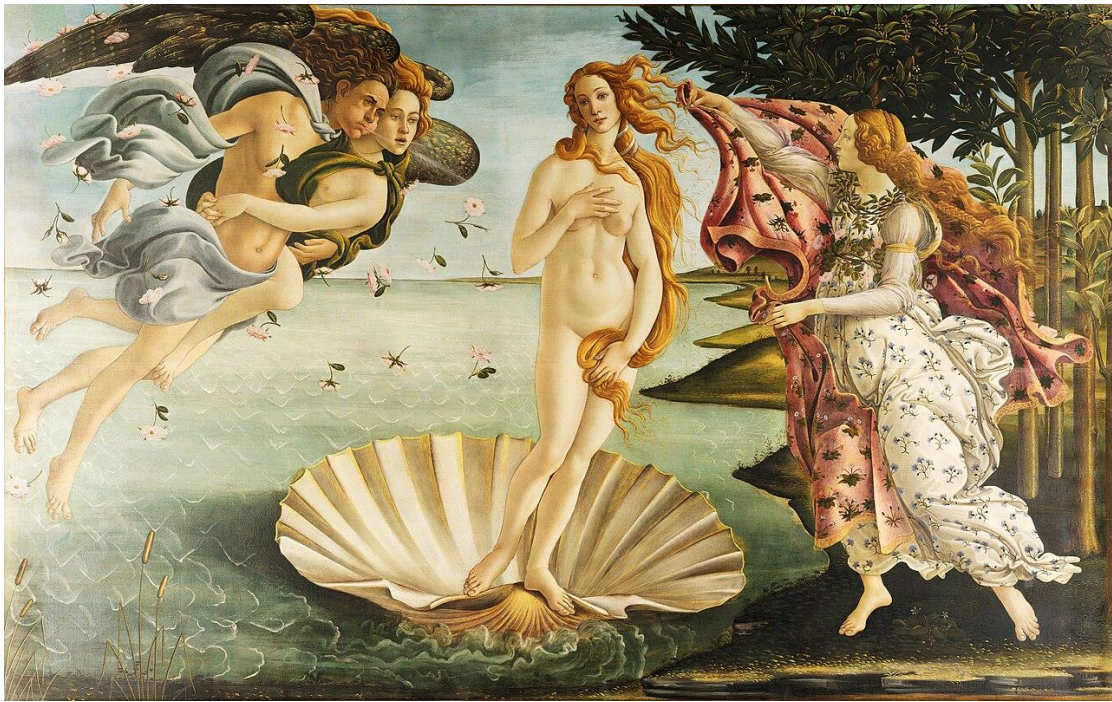


Іван Айвазовський. Дев'ятий вал. 1850 р.



Архип Куїнжі. Вечір на Україні. 1878 р.

Міфологічний жанр (від гр. *mythos* — легенда) — жанр образотворчого мистецтва, присвячений героям та подіям, про які розповідають стародавні міфи народів світу.



Сандро Ботічеллі. Народження Венери . 1483 – 1484 рр.

Історичний жанр – один з провідних в образотворчому мистецтві, присвячений відтворенню подій минулого та сучасності, які мають історичне значення.



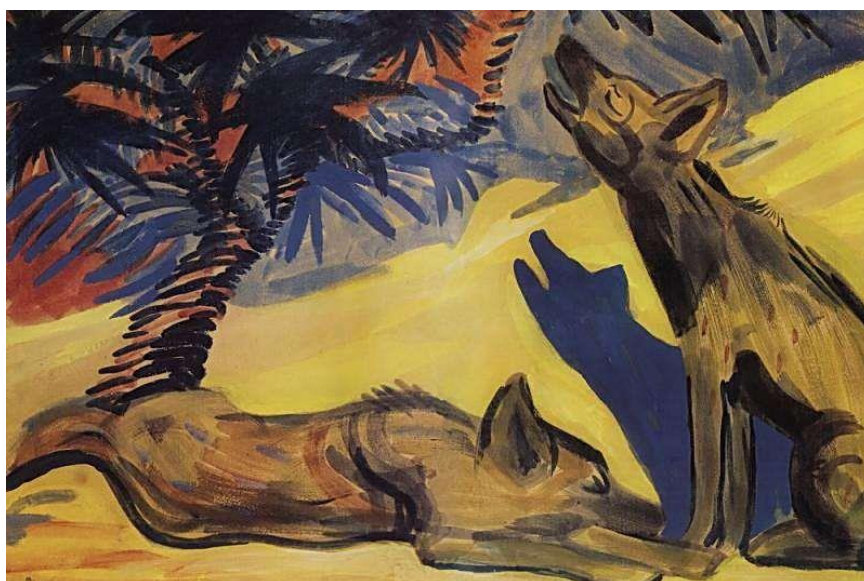
Ілля Рєпін. Запорозжці пишуть листа турецькому султанові. 1878 – 1891 рр.

Батальний жанр (від фр. *bataille* – битва) – жанр образотворчого мистецтва, присвячений темам війни та військового життя, зображенню битв на суші, у небі, на морі.



Василь Суриков. Перехід Суворова через Альпи. 1899 р.

Анімалістичний жанр (від лат. *animal* – тварина) – один з найдавніших жанрів світового образотворчого мистецтва, де провідним мотивом є зображення тварин. Найдавніші зразки цього жанру – наскельні ритуальні, магічні малюнки мамонтів, бізонів, коней у печерах Ласко та Альтаміри. Анімалістичний жанр формує й євразійський так званий “звіриний стиль” скіфів, сарматів. До цього жанру зверталися художники всіх епох.



Побутовий жанр – один з найпопулярніших жанрів образотворчого мистецтва, присвячений зображенню приватного та громадського життя людини. Побутові (“жанрові”) сцени, що зустрічаються ще у первісному мистецтві, виокремлюються в самостійний жанр в епоху Відродження і відтоді не залишають п’єдесталу.



Тарас Шевченко. Селянська родина. 1843 р.

Рекомендації щодо оформлення митної документації

Описуючи твори живопису у митній документації, необхідно визначити тип основи та її стан, наявність і вид підрамника, техніку живопису, жанр, характер зображення, стан збереження фарбового шару, обов’язково описати зворотний бік картини і все, що там знаходиться, раму, вказати розміри картини і рами.

Схема форми опису вилучених творів живопису міститься у *Додатку 1*.

Література

1. Опис культурних цінностей у митній документації / За ред. О.Л. Калашникової. Дніпропетровськ. 2000.
2. Митний кодекс України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4495-17#Text> Конвенція ЮНІДРУА «Про викрадені або незаконно вивезені культурні цінності» (24. 06. 1995). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_590#Text

3. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей»(21. 09. 1999). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text>
4. Інструкція «Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України» (09.07.2002). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0571-02#Text>
5. Степовик Д. Тарас Шевченко: живопис, графіка. К., 1986.
6. Антонович Д. Українське малярство // Українська культура: Лекції / За ред. Дмитра Антоновича. К., 1993.
7. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст. - К., 1988.
8. Беличко Ю.В. Український живопис. - К., 1985.

ІКОНОПИС ЯК РІЗНОВИД ЖИВОПИСУ

Ікона (від гр. *eikōn* – зображення, образ) – це зображення Ісуса Христа, Богоматері, святих, сцен з Святого писання, предмет поклоніння у християнській релігії.

За легендою, найпершою іконою був убрус – рушник, на якому відбився лик Христа після того, як Син Божий витер ним своє обличчя. Саме цей тип ікони сформував один з найдавніших *іконографічних типів* – *Спас Нерукотворний*, де важливою частиною зображення є рушник або стилізований рушник – драпіровка прямокутної чи квадратної форми, на фоні якої написане обличчя Христа.



Спас Нерукотворний. Київська школа. XII ст.



Валентина Бірюкович. Святий убрус (Нерукотворний образ Христа). Київ. 1988 р.

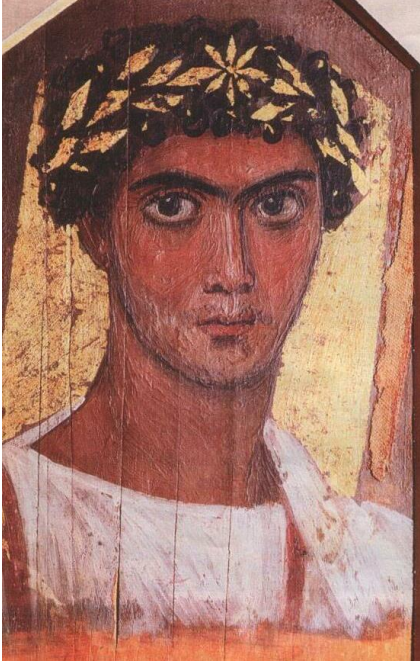
Наступні чотири ікони – це портрети Богоматері, написані грецьким лікарем та живописцем *Лукою Євангелістом*.

Однак історія ікони, а точніше, її передісторія розпочинається з доєвангелівських часів, з епохи еллінізму (I ст. до н.е. – IV ст. н.е.), коли у мистецтві східних римських провінцій виникає особливий портретний тип, який за місцем його існування – оаз Фаюм – отримав назву *фаюмський портрет*. Ще з курсу *Українська та зарубіжна культура* ви дізналися про такі типологічні ознаки цього типу портрету, які дають можливість одразу відрізнити його від інших:

- тонкі риси обличчя;
- занадто великі очі (тужливі, сумні, замріяні, але ніколи не веселі);

- відбиток скорботної відокремленості від життя на всіх фаюмських обличчях.

Фаюмський портрет був частиною поховального культу: зображена людина вже перебувала у потойбічному світі, що ніби-то ріднить цей портрет з іконою. Ранні ікони наслідували від фаюмського портрету не тільки ці основні фізіономічні риси зображення, а й техніку й прийоми малювання: так само, як фаюмський портрет, ранні ікони писали восковими фарбами, використовуючи техніку *енкастики*. Порівняйте фаюмський портрет II ст. з візантійською іконою XII ст.:

	
<i>Фаюмський портрет.</i> Смуглявий юнак у золотому вінку. Енкастика. Поч.. – сер. II ст.	<i>Візантійська ікона.</i> Апостол Пилип, святі Теодор і Дмитро. XII ст. (фрагмент)

Засоби виразності в іконопису

Народження ікони з портрета – це тривалий і складний процес, що супроводжувався справжніми битвами, однією з яких було візантійське *іконоборство*. На початку історії християнства зображення Бога у тілесному вигляді вважалося гріховним, граничним з ідолопоклонінням: бо саме так зображувалися античні боги – демони у тлумаченні християн. Спробою подолати ці світоглядні протиріччя стало вчення церковного письменника VI ст. *Діонісія Ареопагіта* про «*неподібну подібність*». Він закликав відмовитися від прекрасних образів, тому що навіть найдосконаліша земна краса не зможе передати красу Бога. За думкою Діонісія Ареопагіта, слід відтворювати Божество у навмисно грубих та некрасивих предметах, щоб усі зрозуміли, що перед ними не ідол, а символ, який не зображує, а лише нагадує про Бога та його янголів. Коли

після епохи іконоборства було досягнуто компромісу, ікона отримала право на існування як священний предмет, що виконує роль посередника між людиною та Богом; це місток між земним та небесним. Як навчав Діонісій Ареопагіт, ікона стала засобом «*зведення душі до першообразу*», тобто до архетипу.

Тлумачення ікони як «не-картини», що руйнує уявлення про живопис як дзеркало чи вікно у світ, зумовило особливості іконописної техніки і засобів виразності у цьому різновиді живопису.

Для того, щоб передати матеріальними засобами безтілесне, необхідно було позбавити тілесності і саме зображення, і той матеріал, на якому воно було створене. По-перше, зображені *фігури* було *дематеріалівано*, позбавлено об'єму – вони *перетворилися на двомірні тіні на гладкій поверхні дошки*. По-друге, сама *дошка* як матеріальна основа повинна була розчинитися у потоку надчуттєвої енергії, перетворитися у сяйво Божества, для чого тло *покривали золотом*. Золото не тільки символізувало Божественне світло, а й створювало містичне мерехтливе середовище – не площину і не простір, а щось хитке, ефемерне, що коливається між цим і тим світом. Священний образ, висвітлений полум'ям від свічки або лампади, виступав з цього містичного тла, чи знову зникав за межею, куди не було входу смертній людині.

Що ж до святих і сцен з Євангелій, то вважалося, що все це відбувалося колись на землі, а тому його треба було відтворювати відповідно до історичної реальності, тільки так, як вимагав раз і назавжди затверджений канон, що його викладали у спеціальних керівництвах для іконописців. Наприклад, сцена *Благовіщення* передбачала фіксовану композицію, за якою архангел завжди знаходився зліва від глядача, а Богоматір – справа.



Устюзьке Благовіщення. Київська школа. XII ст.

До важливих засобів виразності в іконі відносяться особлива – *зворотна перспектива* (див.: тему **Живопис**) та *символіка кольорів*.

Кольорова символіка була затверджена християнськими зображувальними канонами, а вчення про неї започатковане Діонісієм Ареопагітом. У небесній ієрархії кольорів найвище місце належить *золотому* або його аналогу – *жовтому* кольорам, бо, за Діонісієм Ареопагітом, золоте сяйво – це надреальність небесного походження, втілення світоносної Божественної енергії, а споглядання віруючими золотого кольору у іконах – той процес, що підносить людину над земним простором і часом. Золотаво-жовтому кольору, що символізує середовище Небесного царства, відведено особливе місце в іконах: золотаве тло ікон і мозаїк, німби навколо голів святих засвідчують, що зображена особа перебуває на небі, а її золотавий одяг і атрибути (чаші, свічники, лампади) натякають на те, що це є чиста, свята людина.



Іоанн Богослов. Дошка, олія, рел'єфне різьблення тла по левкасу, золочення. Сер.– друга пол. XVIII ст.

Інші барви теж мають символічне значення. *Білий* колір означає Преображення Господнє, неземне сяйво на горі Фавор, у якому перебував Христос із пророками Іллею та Мойсеєм; це колір будь якого Преображення, перетворення, появи небесного на землі. Тому білий колір використовувався не тільки в іконі *Преображення*, а й *Різдва Христова* тощо.

Синій колір несе в собі символіку небесної тверді та її “земне” сприйняття, а *блакитний* та *зелений* – відтворюють усе земне.



Преображення Христа. Село Бусовисько Львівської обл. XIV ст.

Особлива роль у хроматичній лексичі ікони й усього християнського мистецтва належить *пурпуровому* кольору, що є символом царственості. Символіка кольорів зумовлює колористичні вирішення одягу Христа і Богоматері. Так, пурпуровий колір *хітону* Христа був однією з ознак царственості Царя Небесного, а блакитний *гіматій* втілював ідею Христа – земної людини. Кольори одягу Богородиці – це ніби дзеркальне, зворотне відтворення кольорів одягу Христа: *хітон* – блакитний чи зелений, а *мафорій* – пурпуровий.



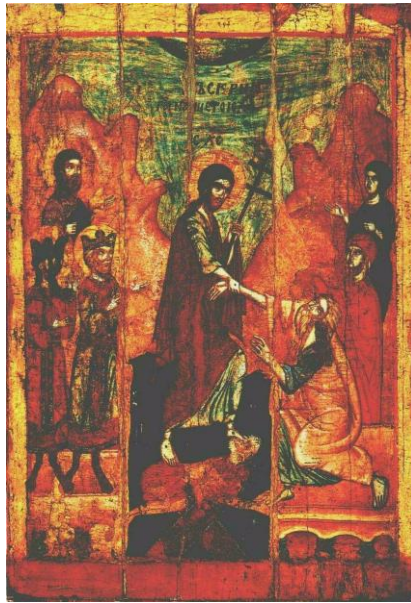
Богоматір Єлеуса Київська Братська. Дерево, олія, різьблення тла по левкасу, золочення. Друга пол. XVIII ст.



Христос Вседержитель. Дерево, олія, різьблення тла по левкасу, золочення. Друга пол. XVIII ст.

Червоний колір мав два значення. Він символізує кров Христа і тих мучеників, що пролили свою кров за вірність Христові. З іншого боку, це колір божественної енергії, життєдайної сили й перемоги, ось чому він застосовувався в зображеннях святих вояків Юрія Змієборця, Івана Воїна, Дмитра Солунського та ін.

Чорний колір дуже обмежено використовувався в іконі, бо у хроматичній лексиці християнства він мав негативне значення: як знак скорботи, символ пекла, колір посланців Сатани його використовували в іконах із зображенням *Страшного суду* та *Зішестя Христа в пекло*.



Воскресіння - зішестя в пекло. Балкани. Кінець XIII ст. – перша половина XIV ст.

Відношення до ікони як символу Бога зумовило особливі правила Середньовіччя, за якими ікону не продавали й не купували, а тільки міняли на гроші. Старі ж ікони не викидали, а заривали у землю, або пускали річкою (чим пояснюються факти чудодійної появи багатьох ікон, що припливли річкою, або були вириті з землі); ікони першими виносили з дому підчас пожеж і за великі гроші викупали з полону.

Ще однією особливістю ікони була *відсутність земного тяжіння*, коли персонажі ніби летять у космосі, хоч і перебувають у стані непорушного стояння. Цей зображувальний ефект посилює враження нематеріальності ікони.

Статика, непорушне стояння – основна форма змалювання людини на іконі. Адже ікона – це молитва, заохочення до неї через образ спокійного, самозаглибленого, ізольованого від довкілля святого. Рух при зображенні чудотворних дій святого подавався як ритуальне дійство з урочистими й значущими жестами.

Технологія виготовлення та складові частини ікони

Процес створення ікони був ритуальним, священним і чітко регламентованим, що було зафіксовано у суворих постановах Сьомого Вселенського Собору 787 р., який поклав край розмаїттю манер, стилів і способів виготовлення образів. Відтоді іконою почали вважати тільки такий твір, що виконаний на кипарисовій дошці мінеральними фарбами, розведеними на яєчному жовтку з додаванням невеликої кількості освяченої води та винного оцту. Вживані для ікон матеріали мали символічне навантаження: кипарис – це уособлення буття; жовток яйця – символ зародку; вода – джерело “*тієї води, що тече в життя вічне*” (Євангелія від Іоанна, 4:14); мінеральні фарби – символічне віддзеркалення небесного світла на землі. Крім того, усі матеріали, з яких виготовляли ікону, забезпечували тривале існування твору, бо яєчний жовток не давав тріщин фарбового шару, оцет консервував органічні складники жовтка, а вода з іонами срібла була надійним антисептиком.

Виготовлення ікони розпочиналося з відповідної підготовки основи і супроводжувалося молитвами й освяченням. Дошку дбайливо вибирали, висушували на протязі п’яти років, шпугували (вставляли з тильного боку дошки клинки-шпуги), видовбували ковчег.

Саме з **основною** пов’язані перші складові частини ікони, на які необхідно звернути увагу, описуючи цей вид культурних цінностей у митній документації.

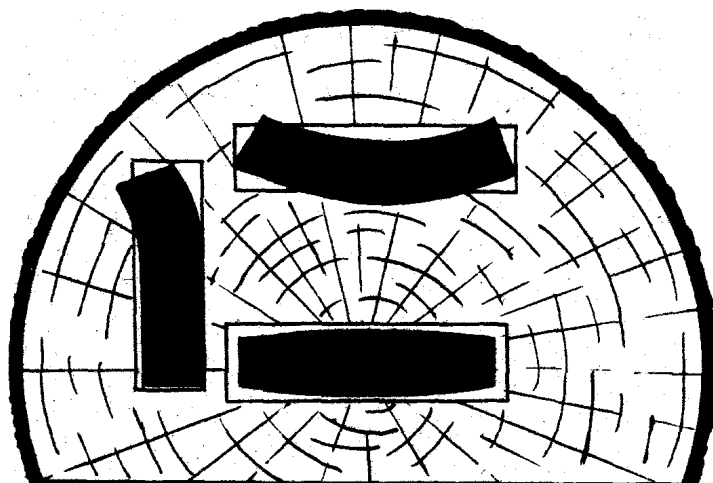
Основа в класичній іконі була *дерев’яною*, але в ролі основи виступають і інші матеріали: *фанера, картон, метал, скло, полотно*.

Для українських та російських середньовічних ікон найбільш розповсюдженим видом дерев’яної основи була липа, використовували також інші породи з дрібними шарами деревини: тополлю, вербу, а іноді – дуб, бук, кипарис, ялинку, березу.

Породу деревини можна визначити тільки за допомогою відповідного лабораторного обладнання, але, скажімо, липова дошка завжди має жовте світіння в УФ випромінюванні, тому митник може при необхідності визначитися з цим видом деревини навіть без лабораторії.

Дошки для ікони готували не самі художники, а спеціалісти – дереворізи. Оскільки давні ікони XI – XII ст. мали великі розміри (висота до 2 м., ширина до 1,5 м.), одну ікону писали на кількох дошках, які необхідно було склеїти столярним клеєм так, щоб вони становили ніби єдину дошку-поверхню і фарбовий шар зберігався довгий час. Дошку вирубали з плахи сокирою й обстругували теслом. Починаючи з XVII ст., стали робити подовжне

розпилювання дерева на дошки. В залежності від ділянки стовбура, з якого виготовляли дошку, вона мала відповідну форму деформації

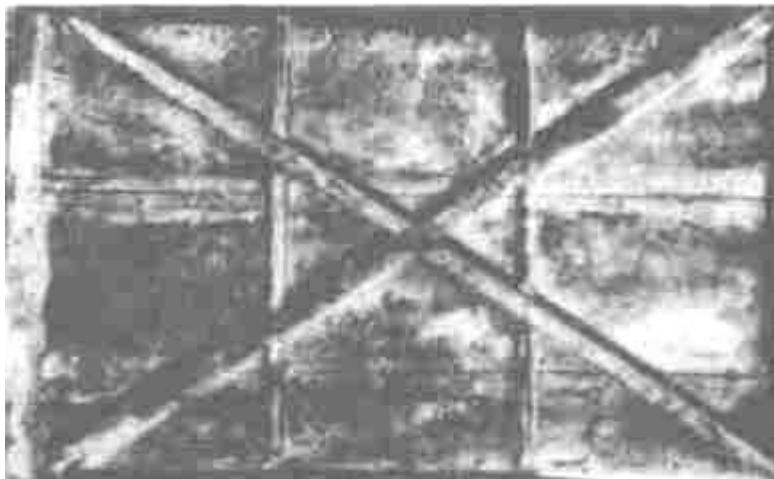


Характер деформації дощок, виготовлених з різних ділянок стовбура

-----Розміри (висота, довжина, товщина), кількість та стан збереження дощок в іконах дозволяють встановити час і місце їхнього виготовлення, тому їх як важливі *характерні ознаки* цього виду культурних цінностей необхідно зафіксувати у митній документації .

Для того, щоб запобігти деформації іконних дощок, їх не тільки склеювали, а й закріплювали відповідними спеціальними кріпильними пристроями – *шпонками* або *шпугами*, які становлять другу складову частину ікони.

Вид і місцезнаходження шпонок , так само як характер дощок, датують ікони. В іконах XI – XIII ст. шпонки були *накладними*, їх кріпили на торцевих частинах або із зворотного боку дошки за допомогою дерев'яних шипів або залізних цвяхів.

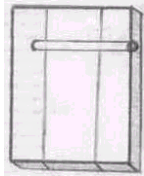


Варіанти накладних шпонок

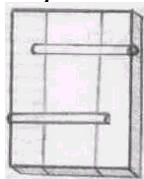
З XIV ст. шпонки стали *врізаними*: їх вставляли з заднього боку дошки у спеціально вирізані для цього пази. Це надавало дошкам можливості “сковзати” вздовж шпонок, висихати або набухати, не лопаючись при зміні температури чи вологості повітря. У XIV – XV ст. пази найчастіше вирізали з одного краю дошки до іншого, а у XV ст. довжина пазу була на 5 – 10 см. коротшою за дошку. Шпонки трохи звужувалися по довжині, а у поперечному січенні залишалися трапецієподібними. У цей час шпонки були досить товстими і виступали за поверхню дошки із тильного боку. У XVI ст. шпонки стали плоскими і не виступали над поверхнею дошки, а у XVII ст., залишаючись плоскими, вони стали більш широкими, бо саме такі шпонки краще утримували дошку від деформацій. З XVII ст. стали виготовляти торцеві шпонки.

За місцем розташування на зворотному боці дошки врізані шпонки розділяють на:

- *поперечні;*



- *зустрічні;*



- *діагональні;*

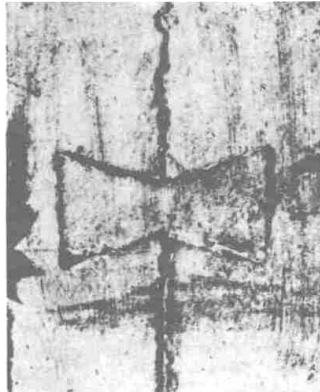


- *торцеві;*



- *ластівчин хвіст*

«Ластівки» широко використовувалися в іконах, написаних на кількох дошках, і кріпилися з лицевого боку дошки ще у великих за розмірами іконах XI – XII ст.



-----Вид
шпонки є важливою *характерною ознакою* ікони і як така фіксується у митній документації.

Ковчег – третя складова ікони. Це заглиблення у вигляді корита, що вирізається з лицевого боку дошки для малювання у ньому образу. Дно ковчегу лишали ребристим, аби до нього добре прилипав ґрунт (левкас).

Краї дошки, що піднімалися над ковчегом, називали **поля**, а скіс між полями і ковчегом – **лузга**.

Характер цих трьох складових ікони допомагає визначитися з датою її виготовлення. Так, в іконах XI – XII ст. ковчег робили глибоким, а поля – широкими. З XIII ст. поля стали більш вузькими. Починаючи з XIV ст. дошки іноді виготовляли без ковчегів, а з XIV до XVI ст. дошки для ікон із *середником*, оточеним *клеймами* (сценами життя), виготовляли з подвійним ковчегом. У XVI ст. ковчег, як правило, був неглибоким і лузга плавно переходила у глибину ковчегу, а у XVII ст. перехід між полем і лузгою знов стає більш різким. У XIX – XX ст. ковчег виготовляли нечасто, але у новітніх іконах (так званих *новоділах*) ковчег знов став дуже популярним як ознака, що імітує давність ікони.



Святий Миколай. Кін. XVIII – поч. XIX ст. Ковчег, на полях клейма.



Дошка з подвійним ковчегом , елементами окладу та з залишками фарбового шару ікони XVI ст.

Підготовлену таким чином основу (з ковчегом і шпонками) покривали з лицевого боку гарячим риб'ячим клеєм, а із зворотного, для того, щоб охоронити від жучків, – обробляли або оліфою, або соком часнику. Щодо кипарисових дощок, то вони не потребували спеціальної обробки, бо само дерево було недоступним для жучків. Тому у другій половині XVII ст. в Росії і на Україні на липову іконну дошку з заднього боку почали наклеювати кипарисові дошки, а невеличкі ікони писали на кипарисі аж до початку XX ст.

Наступний шар ікони – її наступна складова частина – це **паволока**, тканинка, яку наклеювали на дошку з лицевого боку, щоб з'єднати кілька дощок, зрівняти поверхню, запобігти викришуванню левкасу. Паволокою покривали як всю поверхню дошки, так і тільки небезпечні місця (це так звана *часткова паволока*, яку використовували з XIV ст.). Тканина була схожа або на мішковину, або на марлю (*серпянка* або *рідинка*). Побачити паволоку можна лише при умові пошкодження фарбового шару та левкасу, тоді видно або шматок полотна, або нитки.

Левкас (від гр. *leukos*– білий) – це білий ґрунт (суміш крейди, алебастру, риб'ячого клею, желатину), що накладався поверх паволоки. Левкас виконував в іконі важливі функції:

- *висвітлював кольори* (особливо у темперній техніці – провідній для іконопису);
- *зрівнював поверхню дошки*;
- *охороняв основу* від проникнення до неї зв'язуючи речовин фарби.

Левкас був і важливим засобом виразності в іконопису. Як ви вже знаєте, в українських іконах епохи бароко (XVI – XVIII ст.) зростає декоративність ікони, що досягається не тільки додатковими декоративними елементами, а й особливим вирішенням левкасу, який прикрашається *різьбленням* – бароковими візерунками, квітами, рослинним орнаментом, що відтворюють красу української природи і втілюють характерну для бароко декоративність. Це різьблене тло покривалося *позолотою*, а вже по золоту писався образ, що надавало кожному кольору містичного Божественного світіння.



Богоматір Єлеуса Київська Братська. Дерево, олія, різьблення тла по левкасу, золочення. Друга пол. XVIII ст.

Описуючи затриману ікону, посадова особа митного органу повинна, по можливості, вказати на наявність і стан збереження паволоки та левкасу; при

умові особливих рис левкасу (різьблення, покриття позолотою) зафіксувати це у *Протоколі про порушення митних правил* та в *МД – 1*.

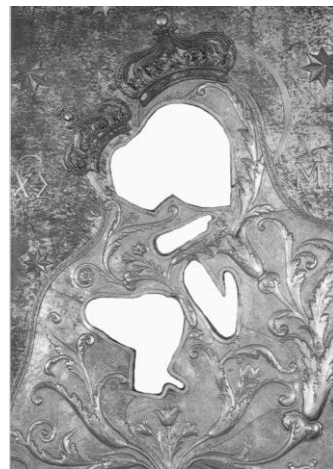
Фарбовий шар – ще одна важлива складова ікони, її стан засвідчує вік ікони, розповідає про умови зберігання образу. Найчастіше в іконопису використовуються такі живописні техніки: *енкаустика, темпера, олійний живопис*. Уявляючи вади кожної з них, можна зрозуміти, які саме пошкодження будуть характерними для тої чи іншої техніки.

У митній документації необхідно описати стан збереження фарбового шару, вказати місця його пошкодження, розшарування, наявність тріщин, осипів тощо.

Оклад – декоративне покриття ікони або книжкової палітури, яке виготовлялося з золота, срібла та золоченої чи посрібленої міді та прикрашалося карбуванням, чернню, емаллю, перлинами, дорогоцінним камінням або його імітацією. Іноді оклад робили з дерева, покривали левкасом і позолотою (характерна ознака саме українських барокових ікон)



Чудотворна Жировицька ікона Богородиці Ніжності (Єлеуса). Село Михнівка Волинської області(?). Кін. XVII ст. Ікона в окладі.



Оклад.

У *гаптованій іконі* оклади також вишивали по тканині золотими нитками, бісером, мішурою.



Антоніна Міщенко. Богородиця. Київ. 1993 р.

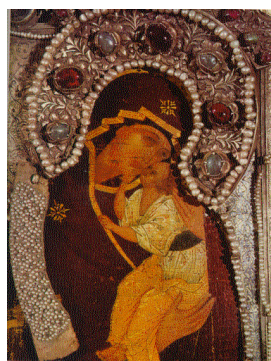
Оклади бувають двох видів :

- набірні;
- суцільні.

Набірний оклад монтувався з кількох частин, кожна з яких кріпилася окремо за допомогою мідних, срібних, а з ХІХ ст. залізних цвяхів, які пробивали й пошкоджували фарбовий шар та левкас. Часто різні частини окладу виготовлялися й кріпилися до однієї ікони на протязі кількох століть, тому чітко датувати ікону за набірним окладом дуже складно.

Кожна частина окладу має окрему назву:

- *вінець* – прикраса довкола голови на місці німба, верхня зубчаста частина якої називається *коруна*;
- *рама* – частина, що закриває поле ікони;
- *риза* – частина, яка закриває одягу зображених фігур;
- *тло* – покриває мальовниче тло ікони;
- *цата* – прикраса у вигляді півмісяці (іноді з фігурно вирізаним краєм), яка підвішувалася як намисто.

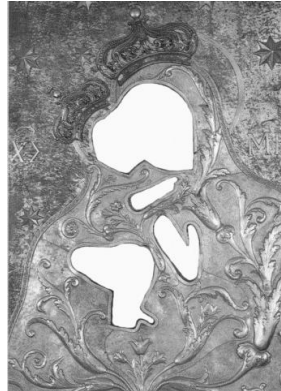


Зображення складових частин набірної окладу

Суцільний (або глухий) оклад, що його почали виготовляти з єдиного листа металу у XVIII ст., повністю покриває всю ікону і закріплюється цвяхами на бокових поверхнях іконної дошки. Такі ікони називаються *підокладними* або *підокладницями* тому, що вони писалися навмисне під оклад, тобто на заґрунтованих дошках часто писали лише ті частини зображення, які не закривалися окладом. Це було так зване *личне*: лики, руки і босі ноги.



Ікона в окладі



Оклад без личного



Личне

Чудотворна Жировицька ікона Богородиці Ніжності (Слеуса). Село Михнівка Волинської обл.. Кін. XVII ст.

Часто оклади від ікон втрачаються, а на іконах залишаються лише окремі частини набірного окладу (вінець, рама, риза, тло, цата) або цвяхи у місцях їхнього кріплення до іконної дошки або тільки дірочки від цвяхів.

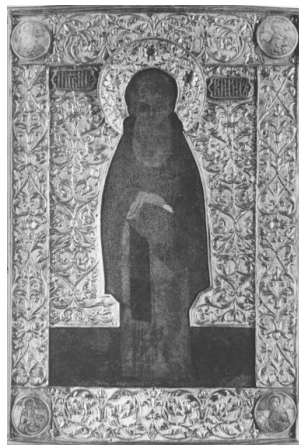
Оклад як важлива складова частина ікони має бути детально розглянутим й описаним у митній документації, де необхідно визначити:

1. *тип окладу* (набірний, суцільний),
2. *матеріал* (або *матеріал* , з якого він виготовлений,
3. *стан збереження* всього окладу чи тих частин, які збереглися.
4. Якщо оклад втрачено, але залишилися *знаки його колишнього існування*, це треба теж зафіксувати у митній документації, вказавши місця розташування цих знаків (цвяхів, дірочок від цвяхів тощо).

Способи декорування окладів були і залишаються різноманітними:

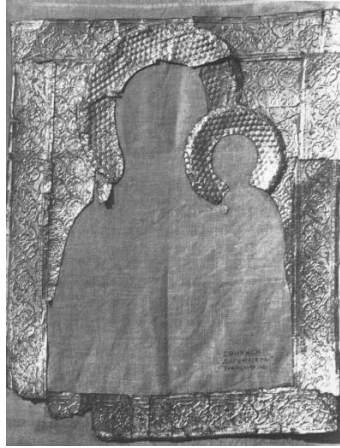
- *Скань(філігрань)* – оздоблення зі скручених металевих дротиків, які пропускали через плоскі вальці. Отримані у такий спосіб стрічки, де з рубцями лишалися тільки верхній та нижній краї, а бокові частини ставали плоскими, вигинали і спаювали між собою. Сканні оклади робили ажурними, з наскрізного набору й суцільного, коли скань напаявали на металеву пластину.
- *Чернь* – особливий сплав сирнистого срібла, міді та свинцю, який має колір від сірого до оксамитово-чорного. На іконних окладах черню наводили орнаментальні малюнки.

- *Зернь* – дрібні металеві кульки, що їх напаявали на поверхню сканного набору.
- *Емаль* – особливий сплав скла різних кольорів, зазвичай непрозорий, яким оздоблювали оклади. Для цього на поверхню металу напаявали перегородки, які розділяли емалі різних кольорів.
- *Карбування* – створення рельєфу з металевого листа з використанням його в'язкості та ковкості. Лист металу закріплюють на пластичній масі – подушці – із суміші, до складу якої входить товчена цегла. Ударами молотка по чекану (металевому стержню), приставленому до листа металу, вибивають на ньому рельєфні візерунки або зображення. Найбільш високі частини рельєфу вибиваються із зворотного боку, потім, перегорнувши лист, виконують карбування з лицевого боку. Канфарником – чеканом із гострим кінцем у вигляді шила наносять на поверхню металу заглиблені крапки, що створюють зернисту поверхню. Чеканами з іншими формами наконечників карбують борозенки, що складають орнаментальний малюнок, схожий на гравірування.



Ікона “Кирило Белозерський”. XVI ст. Срібний оклад з карбованим орнаментом та канфареним тлом.

- *Басма* – тонка металева платівка, на якій рельєф досягається тисненням із матриці: на матрицю з каменю, заліза, міді, дерева клали невеликого розміру тонкий шматок металу, переважно срібла, потім свинцеву подушку, по якій ударили дерев'яним молотком. Від того, що матриця знаходилася з тильного боку листа, візерунок на зворотному боці утворювався більш виразним, ніж на лицевому. Кожну платівку (басму) прибивали до поверхні ікони маленькими цвяшками. Якщо оліфна плівка на фарбовому шарі була ще свіжою, то рельєфи басми відтискалися на ній. Коли хотіли, щоб німб здіймався над поверхнею, на зображення вінця спочатку накладали валик з воску (рідше з дерева), а поверх нього закріплювали басму.



Змонтований на полотно басовий оклад з ікони *Богоматір Одигітрія*.
Друга пол. XVI ст.

- *Гантування* золотими, срібними, шовковими нитками по тканий основі, часто прикрашене дорогоцінним камінням, перлинами, стразами, золотими та срібними пластинами з черню та карбуванням.
- *Штампуння іконних окладів* – відтворення рельєфу на металевому листі (найчастіше позолоченого срібла) механічним тиском за допомогою пресу.
- *Фольга* – тонкі металеві листочки, з яких виготовляли візерунки, раму, окремі деталі окладу. Саме такий вид окладу часто зустрічається на українських іконах.
- *Комбінована техніка декорування*, яка поєднувала різні техніки.



Ікона *Богоматір Коневська*. XIX ст. Поля і тло виконані технікою карбування; риза – сканню з черню і прикрашена зірками з ограненими стразами у лапках; кути полів і краї вінців – перегородчаста емаль.

Кіот (від гр. *kibōtós*– ящик) – у православ'ї – шафа для ікон із скляною передньою стінкою; в інших течіях християнства – вітрина для розміщення предметів релігійного культу. Кіот охороняє ікону від капоті лампади, що горить перед зображенням.



Кіот

Як важлива характерна ознака ікони **кіот** теж описується у митній документації, де необхідно указати :

1. наявність чи відсутність кіоту,
 2. матеріал, з якого він зроблений,
 3. стан збереження
-

Іконографічні типи зображення

Іконографія – регламентована система зображення персонажів або сюжетних сцен в образотворчому мистецтві.

В іконопису іконографія мала величезне значення завдяки суворому канону, що вимагав від іконописця відтворення архетипу – первообразу, а не своєї варіації на тему Христа, Богоматері, святих або сцен з Святого Писання. Той, хто поклонявся іконі, мав “впізнати” зображення.

Головними **типами зображення на іконі** є :

- Христос;
- Богоматір;
- Святий;
- Сцена з Святого Писання.

Кожен з цих типів має свої різновиди. Визначимо лише ті, що найчастіше зустрічаються в іконах.

Іконографічні типи зображення Христа

Пантократор(Вседержитель) – фронтальне зображення Христа, до пояса або в повний зріст. Правою рукою він благословляє, пальці складені у двоперстому жесті, іноді в “іменославному” складенні, з відставленим мізинцем і схрещеними середнім та вказівним пальцями; цей жест символізує ініціали імені Ісуса Христа. У лівій руці Христос тримає Євангеліє.



Христос Вседержитель. Мозаїка. Собор св. Софії. Київ. XI ст.

Цар Царем – Вседержитель в убранні римського імператора з короною на голові.



Цар Царем з обраними воїнами. XIX ст.

Спас Нерукотворний – зображення лику Христа на рушнику-убрусі (хустці). Варіацією Спасу Нерукотворного був образ у терновому вінку, що прийшов у російський живопис із західноєвропейської іконографії тільки в кінці XVII ст.



Нерукотворний образ Христа. Київська школа. XII ст.

Спас на престолі – зображення Христа, вбраного в хітон, гіматій та клавій, на троні. Іноді Христа зображено на троні і в колі слави (мандолі) – так званий *Спас в силах*.



Майстер Лаврентій Пухало (?). Моління з чином. Спас на престолі. 1570-ті рр.. Дошка, темпера. С.Наконечне, Львівська обл.

Спас у силах. XVI ст. Дошка, темпера. С.Шклячи (тепер Польща)

Емануїл («з нами Бог») – зображення Ісуса Христа у дитинстві.



Олена Бруй. Ісус Христос у дитинстві (Емануїл). Київ. 1993 р.

Іконографічні типи зображення Богоматері

Одігітрія (Путівниця) – поясне зображення Богоматері з дитиною Христом на руках, який звичайно сидить на лівій руці. Вільною рукою Богоматір вказує на дитину. Їхні голови повернуті до глядача майже фронтально. Правою рукою Христос благословляє, а в лівій тримає згорнутий зшиток.

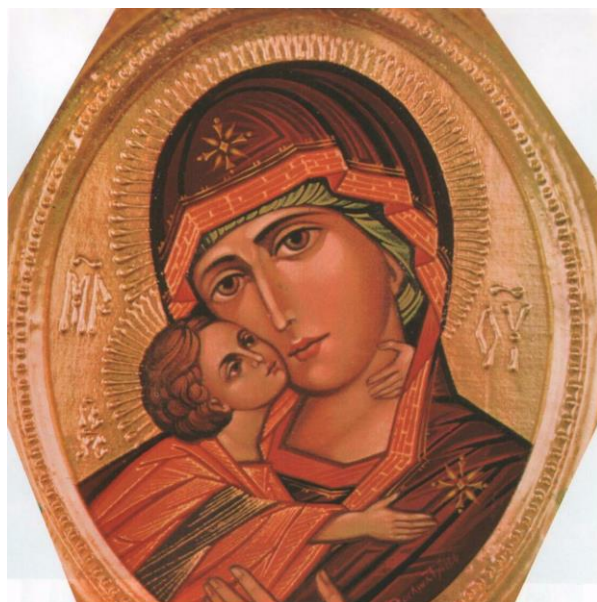


Богородиця Провідниця (Одігітрія). Чудотворна Волинська ікона. Луцьк. XIII– поч. XIV ст.

Єлеуса (Розчулена) або Богоматір Ніжності – поясне зображення Богоматері з дитиною Христом, яке символізує материнську любов і ніжність та нерозривну єдність Богоматері з Христом. Голова Богоматері нахилена до дитини, яка щочкою притискається до щоки матері. Найчастіше Христа зображували біля правого плеча Марії, але існує й багато ікон, де він розміщений ліворуч.



Чудотворна Вишгородська ікона Богородиці Ніжності (Єлеуси) (колишня “Володимирська”). Візантійського походження. Фрагмент. XI – XII ст.



Христина Дохват. Богородиця Ніжності. Філадельфія. 1970 р.

Оранта (Молительниця) – зображення Богоматері без дитини з піднятими руками. Долоні її відкриті, кисті рук підняті до плечей; таке положення рук означає «предстояння Богу».



Богородиця Оранта. Собор св. Софії. Київ. Мозаїка. XI ст.

Знамення (Втілення) – поясне зображення Богоматері, коли у неї на грудях у колі слави зображено Богонемовля-Христа. Диск із зображенням Христа символізував земне втілення Сина Божого.



Рем Багаутдин. Богородиця Знамення. Нью-Йорк. 1993 р.

Панагія (Пресвята) – аналогічне Знаменню зображення Богоматері, але у повний зріст.



Богородиця Панагія. Київська школа. XII ст.

Іконографічні типи зображення сцен з Святого Писання

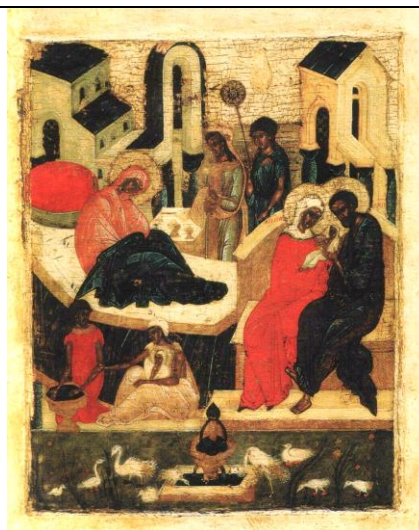
До найпоширеніших типів зображень сцен з Святого Писання належать, перш за все, ікони з так званого *Святкового ряду* іконостасу: зображення дванадесятих свят – 12 головних церковних свят. Так само, як у зображеннях Христа і Богоматері, в цих іконах існує чіткий сюжетний, композиційний і кольоровий канони.

Розглянемо ці ікони за порядком церковного року, що починається 1 вересня. Дванадцять свят розташовані у такій послідовності:

- ***Різдво Пресвятої Богородиці*** святкується (8) 21 вересня; на іконі зображено напівлежачу фігуру Анни, матері Марії, на ліжку на фоні міського пейзажу Назарету. Перед Анною зображують служниць з посудинами, а в нижній частині композиції – сцену купання народженої Марії. До композиції зображення включено багато інших персонажів, серед яких обов'язково є фігурка маленької Марії, її батьки, волхви з віфлеємською зіркою, що символізує майбутнє народження сина Марії – Сина Бога.



*Різдво Марії. Кін. XV– поч. XVI ст.
с. Нова Весь.*



Різдво Богородиці. Поч. XVI ст. Новгород.

- **Воздвиження Хреста Господня** (14) 27 вересня. Це свято встановлено на честь «обретіння» у IV ст.н.е. хреста, на якому було розп'ято Христа. За легендою, мати римського імператора Костянтина, 80-річна Єлена, для того, щоб знайти святий хрест, зруйнувала язичницький храм, що був побудований на місці розп'яття. Під руїнами вона знайшла три хреста, на одному з яких був надпис: "Цей є цар Іудейський". На честь такої події цей хрест було встановлено на місці його "обретіння", а на горі Голгофі було побудовано християнський храм і встановлене свято Воздвиження Хреста Господня. Ікона, присвячена цьому святу, як правило включає не тільки центральне зображення з епізодом воздвиження хреста, а й сцен, що втілюють відповідні сюжетні моменти з легенди. Такі сцени, розташовані по периметру центрального зображення як окремі композиції на полях ікони, мають назву *клеймо*.



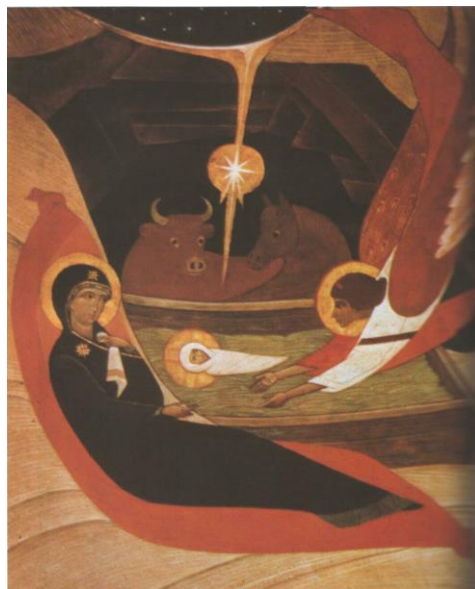
Воздвиження. XV ст. Дошка, темпера. с. Здвижень (тепер Польща).

- **Введення до храму Пресвятої Богородиці** святкується (21 листопада) 4 грудня. Встановлене це свято відповідно до легенди, за якою благочестиві батьки Марії, у яких вона народилася у старому віці, обіцяли Господу, що присвятять свою дитину Богові, і коли Марії виповнилося три роки, вони привели її у Іерусалимський храм – на виховання. Ікона зображує саме цей момент введення Марії до храму. В центрі біля вівтаря стоїть Захарія, який простирає руки над головою маленької Марії. За нею стоять батьки, позаду дівчата зі свічками. Дія відбувається у храмовому приміщенні.



Введення Діви Марії до храму. Жовківська школа. 1720 р.

• **Різдво Христове** — одне з головних християнських свят, що святкується (25 грудня) 7 січня. Ікона відтворює сцени з легенди, за якою Христос народився у хліву, тому часто на цій іконі зображувалися ясла з свійськими тваринами; обов'язковими персонажами зображення є Марія, немовля-Христос, іноді волхви, що за саявом зірки дізналися про народження Спасителя. В класичному варіанті XI ст. іконографічна схема включає зображення Марії, що напівлежить на ліжку, поруч з нею у яслах Немовля, над ним віл та осел, праворуч та ліворуч янголи. Внизу на віддаленні сидить Йосип.

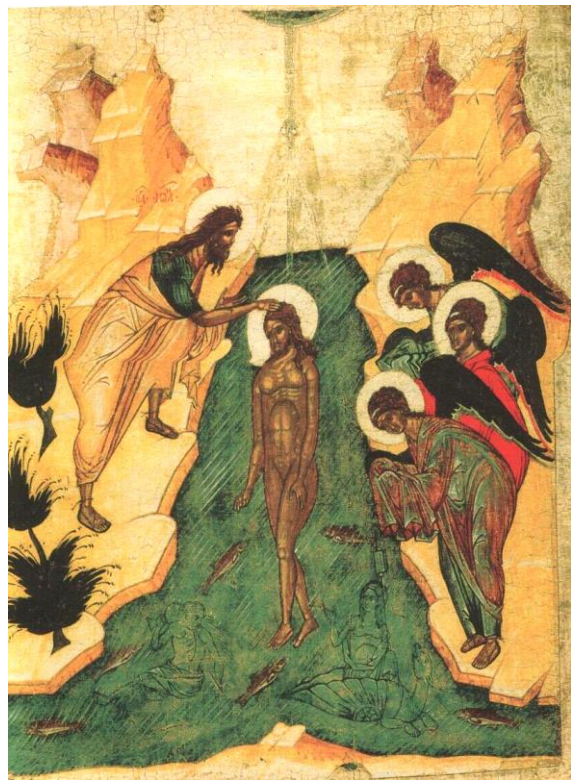


Різдво Христове. Сер. XVII ст. Петро Холодний Молодший. Різдво
Дошка. темпера. с. Нова Скварява, Христове. Нью-Йорк. 1985 р.
 Львівська обл.

- **Богоявлення або Хрещення Господа** святкується (6) 19 січня. Свято встановлене на згадку про описане у Євангеліях хрещення Ісуса Христа Іоаном Хрестителем у річці Йордан. Ікона являє собою сцену хрещення, у центрі композиції зображено потік річки Йордан, фігуру Христа. Праворуч над Христом нахиляється Іоан Хреститель, від освячуючого жесту якого над головою Спасителя з'являється нібм. Ліворуч зображені фігури архангелів. Свято називається Богоявленням тому, що під час хрещення «Дух Святий нисшел на него в телесном виде, как голубь, и был глас с небес, глаголющий: Ты Сын Мой Возлюбленный: в Тебе Мое благословение!» (Лк.3; 22). Тобто у цей день Христос явив себе світу у трьох іпостасях Свого Божества: Бог Син – Ісус Христос, що приймав хрещення в Йордані; Дух Святий, що з'явився у вигляді голуба; Бог Отець, який засвідчив Ісуса Христа гласом з небес.



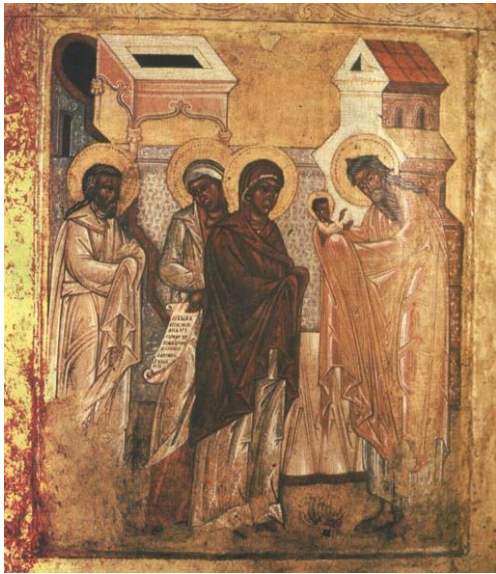
Богоявлення. XV ст. с. Радуж (тепер Польща).



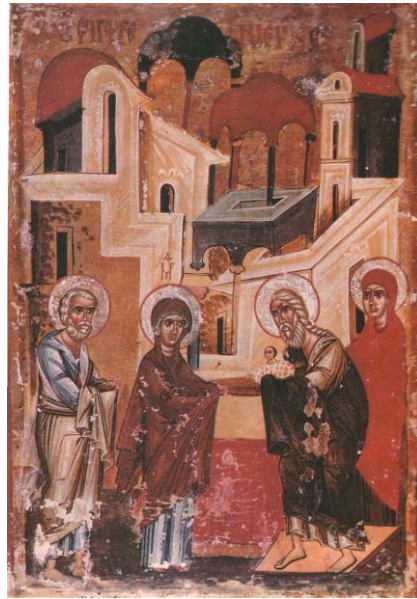
Хрещення. Кін. XV – поч. XVIст. Дерево, темпера. Новгород.

- **Стрітення Господа** (від слов. *сретение* – зустріч) святкується (2) 15 лютого, присвячений описаному у євангеліях епізоду, коли батьки Ісуса Христа Йосиф та Марія представляють свого сина Богу. За легендою, на сороковий день після народження Ісуса батьки принесли дитину у ієрусалимський храм, як вимагав іудейський закон. За велінням Бога до храму прийшли праведний Сімеон та пророчиця Анна, бо Сімеону передрікалося Духом Святим, що він не помре, доки не побачить Христа. Сімеон взяв Ісуса на руки, благословив його і сказав,

що Ісус вийде на служіння заради спасіння людей. На іконі зображено п'ять дійових осіб цієї сцени: батьки Христа із своїм сином, святий Сімеон та Анна. Сімеон знаходиться ліворуч від Йосифа та Марії і тримає на руках малого Христа. Сцена відбувається на фоні палат.



Стрітення Господа. Львівська школа. XV – XVI ст.



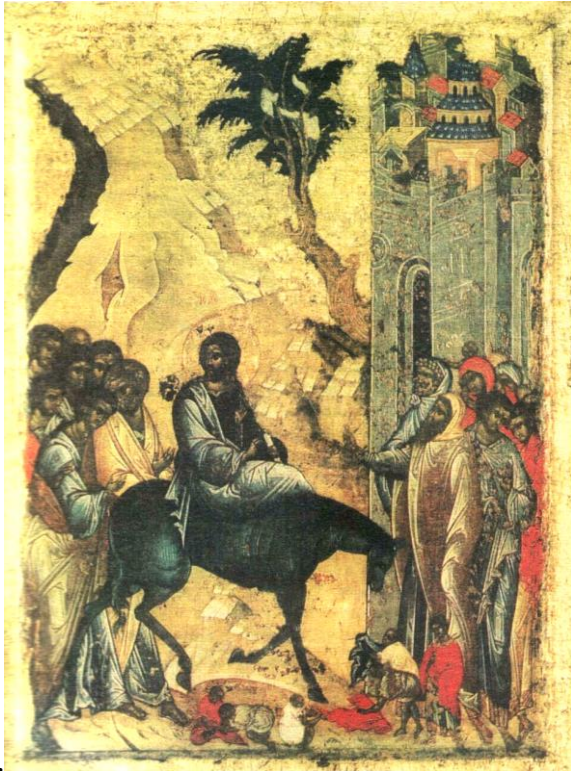
Стрітення Господа. с. Рогатин. Перемищина. XV – XVI ст.

- **Благовіщення Пресвятої Богородиці** святкується (25 березня) 7 квітня. У цей день згадують явлення Діві Марії Архангела Гавріїла з благою звісткою про те, що саме Марія стане матіррю Спасителя всіх людей. За іконографічним каноном, Архангела зображували завжди ліворуч від глядача, Богоматір – праворуч.

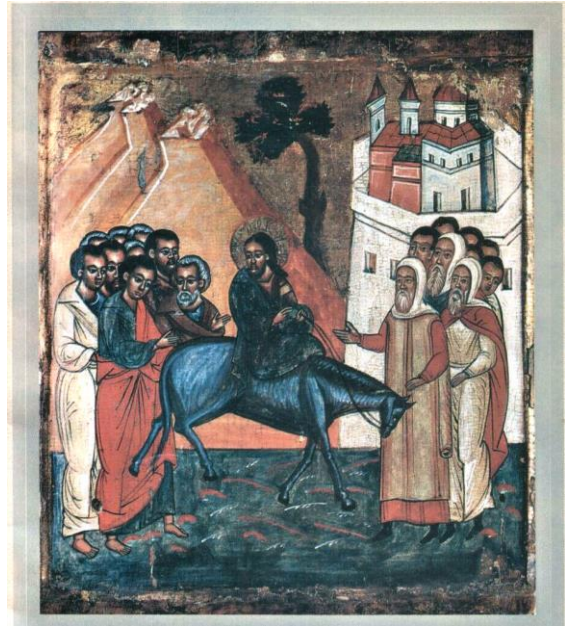


Устюзьке Благовіщення. Київська школа. XII ст.

• **Вхід Господа до Ієрусалима** святкується у шосту (останню) неділю св. Чотиридесятниці (поста, який наступає після Хрещення). За євангельською легендою, Христос одного разу відвідав із своїми учнями Ієрусалим. Народ зустрічав Христа як Царя та Месію, що в'їжджав до міста «на осляті». Христа вітали пальмовими гілками. У нас пальми замінили вербою, а свято стали називати Вербною неділею. На іконах цього типу зображено епізод входу Господа до Ієрусалиму на ослі.

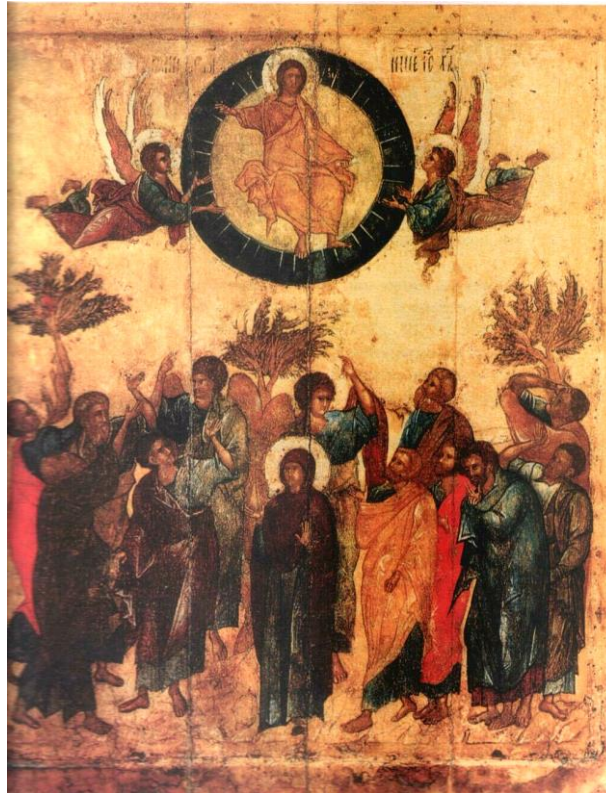


Вхід до Ієрусалима. XV ст. Дерево, темпера. Твер (?)



Вхід до Єрусалима. XVI ст.

• **Вознесіння Господа** святкується на сороковий день після Пасхи. За легендою, протягом сорока днів Христос ходив по землі, тому небесні врата залишалися відкритими, і тільки після Вознесіння св. Петро зачиняє врата раю. Тому вважається, що всі померлі в ці сорок днів потрапляють до раю. На іконі зображено Христа, що возноситься на небеса за допомогою ангелів. Знизу зображено земних людей, серед яких виділяється мати Спасителя Богородиця.



Вознесіння. Друга чверть – сер. XV ст. Дерево, темпера. Твер.

• **П'ятидесятниця** (день Святої *Трійці* та день Святого Духа) святкується на п'ятидесятий день після Пасхи і на десятий після Вознесіння господи. Біблійна легенда розповідає, що на десятий день після Вознесіння дванадцять апостолів з Богоматір'ю зібралися разом у Сіноньській горниці і раптом почули шум з неба, до них з'явився Дух Святий у вигляді полум'яних сполохів, які нагородили апостолів вмінням розуміти і промовляти різними іноземними мовами. Так відбулося вогняне хрещення апостолів. На іконі і зображуються дванадцять апостолів у Сіноньській горниці у момент появи вогняного саява.



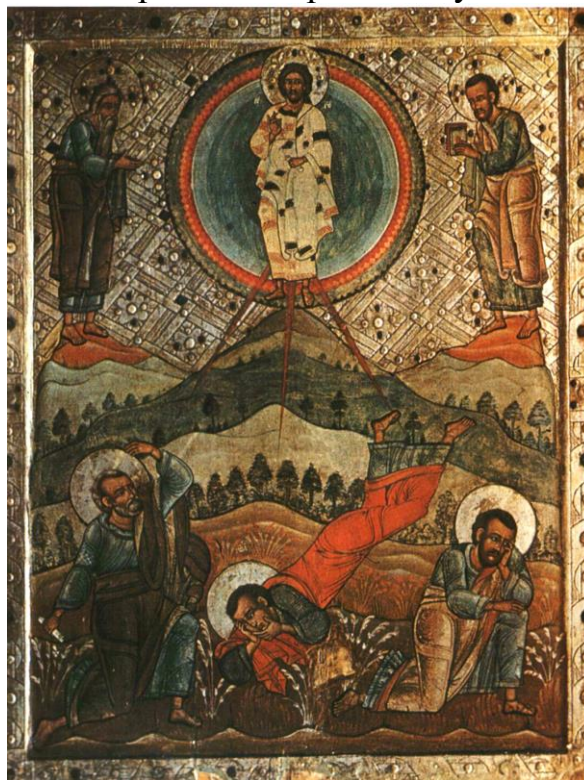
Сошествіє Святого Духу. Друга чверть – сер. XV ст. Дерево, темпера. Твер

• **Преображення Господа** святкується (6) 19 серпня. В основі свята євангельська розповідь про преображення Христа у присутності його учнів. Почувши від свого вчителя про час його смерті, учні стали перечити йому. Тоді Христос гірко дорікнув їм і зайшов на гору разом з Петром, Іаковом та Іоанном і там «преобразився» перед ними. Лик Ісуса засяяв, ніби сонце, а одежі стали білими, як саме світло. Раптом з'явилися перед Христом Мойсей та Ілля і почали розмову з ним. А потім з'явилася світла хмара і з неї почувся голос: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в котором Мое благословение. Его слушайте» (Мф. 1

7;1-9). На іконі, присвяченій цьому святу, знизу зображено фігури трьох здивованих учнів Христа, який возноситься. Його зображено у білих оджах в центрі композиції верхньої частини ікони. Праворуч від Христа на хмарі або на горі зображено Мойсея, а ліворуч – Іллю. Христос зображений у сяючому колі.



Преображення Христа. с. Бусовисько Львівської обл. XIV ст.



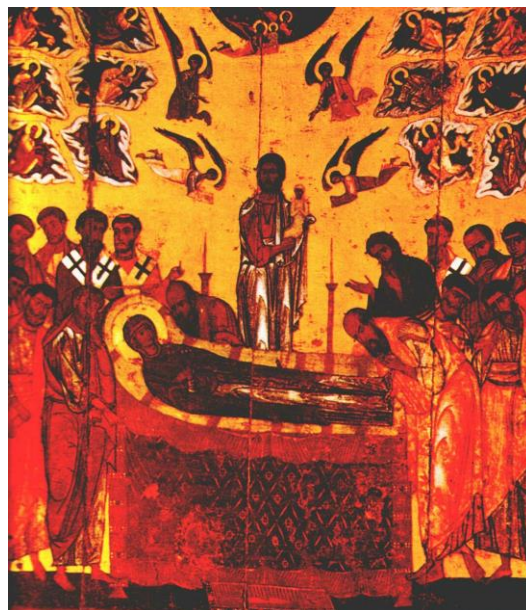
Преображення Христа. с. Яблунів Львівської обл.. 1580-ті рр.

• **Успіння Богородиці** святкується (15) 28 серпня, присвячене праведній кончині Богоматері. За легендою, Марія, відчувши наближення своєї смерті, звернулася до сина з молитвою, щоб він запросив до неї всіх апостолів для прощання. І сталося так, відсутнім був тільки Фома. Тіло померлої поховали у Гефсїманії, де покоївся прах її батьків та чоловіка. На третій день до Ієрусалиму прибув апостол Фома, але він не знайшов у поховальній печері тіла Богоматері, бо Христос воскресив його та возніс на небо. На іконі завжди зображувалося тіло померлої Богоматері, що лежить в оточенні одинадцяти апостолів та учнів Христа. За урочисто прикрашеним ліжком Божої Матері зображується Христос із

сонмом ангелів, який тримає у руках білу фігурку – символ нетлінного тіла Богоматері, що преобразилася у новому, духовному тілі за три дні по її смерті.



Майстер Олексій. *Успіння Богородиці*. Дошка. Темпера. 1547 р. с. Смільник (тепер – Польща).



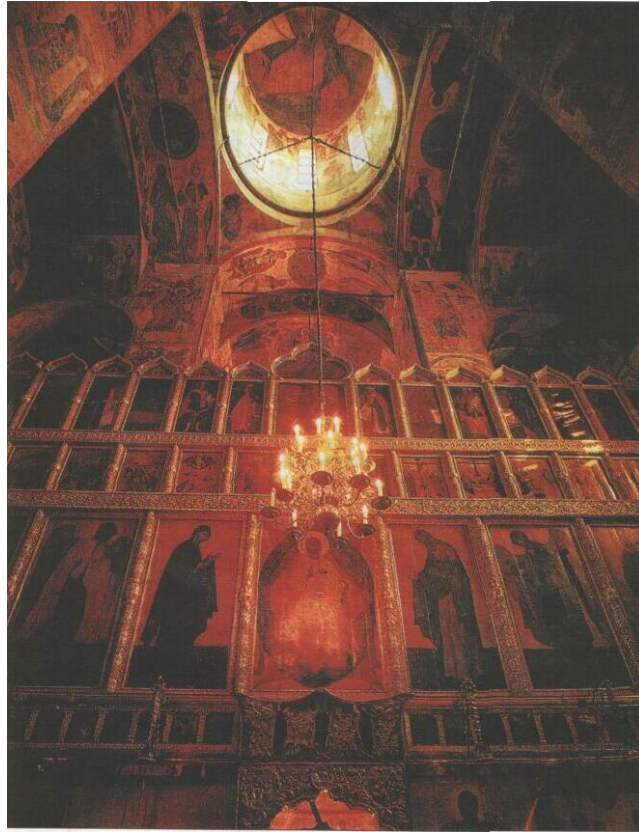
Успіння Богородиці. Київська школа. Кін. XII – поч. XIII ст.

Особливим видом зображення є *Деїсус* (від гр.*deesis* – моління) – трьохлична ікона, або композиція з трьох ікон, трьох фігур (*оглавних* – зображується тільки голова, *поясних* або *у повний зріст*). Зображення Христа знаходиться у центрі, до нього у позах моління звернуті Богоматір (ліворуч від глядача) та Іоанн Передтеча (праворуч).



Деїсус (Моління). Дошка, темпера, різьблення тла по левкасу. Кін. XVIII ст.

Композиція Деїсуса розташовувалася по центру другого ярусу іконостасу над Царськими вратами, або над воротами чи вхідними дверіма в церкву (палац, дім). Це центральна частина головного в іконостасі *деїсусного чину*. В центрі композиції знаходиться ікона *Спас на престолі*, ліворуч від глядача ікона Богоматері, що молиться, праворуч – ікона Іоанна Передтечі.



Деїсус. Іконостас собору Благовіщення у Кремлі. Поч.. XV ст.

У

митній документації необхідно визначити *характер зображення* (Христос, Богоматір, Святий, Сцена з Святого Писання), *іконографічний тип* (Пантократор, Одігітрія тощо). Якщо на зображенні є надписи, їх треба перенести до *Протоколу про порушення митних правил* або до *МД-1*.

Види ікон

Описуючи ікону, необхідно не тільки визначити характер зображення, а й відрізнити один вид ікони від іншого. Ікони можна поділити на:

- *домашні, хатні;*
- *іконостасні (церковні);*
- *ладанки.*

Можна також виділити такі види, як

- підкладна ікона;
- гаптована ікона,

які можуть бути як домашніми, так і іконостасними (церковними).

Домашня (хатня) ікона відрізняється від іконостасної (церковної), перш за все невеличкими розмірами і тим, що вона є повністю композиційно завершеною роботою. В іконостасній іконі краї дошки часто тільки заґрунтовувалися левкасом, а не писалися, тобто не були завершені композиційно, бо ікона вставлялася до іконостасної рами, яка закінчувала композицію.



Богоматір на престолі “Нев’янучий Цвіт”. Коло майстрів Сорочинського іконостасу. Дошка, олія, різьблення по левкасу. Сер. – друга Пол.ХVІІІ ст.

Вид ікони (домашня (хатня), іконостасна (церковна), ладанка, підкладна, гаптована) обов’язково визначається у митній документації.

Загальна форма опису ікони міститься у *Додатку 1*.

Література

1. Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XIV – XIII ст. – К., 1999.
2. Степовик Д. Історія української ікони X – XX ст. – К., 1996.
3. Українська ікона кінця XVII – початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею. – Дніпропетровськ, 1997.
4. Шпідлік Т., Рупнік М. Про що розповідає ікона. – Львів, 1999.
5. Словник культурних цінностей та їх складових частин: на допомогу митнику. Ч.1. Живопис (Ікона) / За ред. О.Л.Калашникової. – Дніпропетровськ, 2001.
6. Опис культурних цінностей у митній документації / За ред. О.Л.Калашникової. Дніпропетровськ. 2000.
7. Митний кодекс України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4495-17#Text> Конвенція ЮНІДРУА «Про викрадені або незаконно вивезені культурні цінності» (24. 06. 1995). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_590#Text
8. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей»(21. 09. 1999). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text>
9. Інструкція «Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України» (09.07.2002). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0571-02#Text>

СКУЛЬПТУРА

Види скульптури

Скульптура (від лат. *sculptura* – різьблення, ліплення, пластика) – вид просторового мистецтва, що розгортається у трьох вимірах.

Основні **види скульптури**:

- *кругла*;
- *рельєф*.

Скульптура, яка вільно розташовується у просторі і вимагає кругового огляду, називається **круглою**. Це статуї (сидяча, стояча), скульптурні групи, статуетки, торси, напівфігури, погруддя, бюсти та ін.

Якщо опукле тривимірне скульптурне зображення залишає зв'язок із заднім блоком, воно буде називатися **рельєф** – плоскісно-скорочене зображення, переважно на площині, яка творить для нього тло. Рельєф може бути плоскінним – *барельєфом* (від фр. *bas-relief* – низький рельєф), коли зображені фігури, предмети, орнамент піднімаються над площиною тла не більш, ніж на половину свого реального об'єму, або *горельєфом* (від фр. *haut-relief* – високий рельєф), у

якому фігури піднімаються над площиною більш, ніж на половину свого реального об'єму, а іноді і у повний об'єм.



Ікона кам'яна. Барельєф. XII – XIV ст.



Фрагмент фризу Пергамського вівтаря. Мармур. Біля 170 р. до н.е.

Існують також рельєф із заглибленим контуром та опуклим моделюванням – *койланогліф*, що зустрічається в архітектурі Стародавнього Єгипту та на давньосхідних інталіях, та увігнутий, заглиблений, тобто зворотній стосовно тла рельєф – *контррельєф*, поширений у мистецтві Стародавнього Сходу та в античному різьбленні по каменю.



Кашпо для квітів. Майоліка, декорування контррельєфом з використанням штампу.

За своїм призначенням і змістом скульптура поділяється на:

- *монументальну*;
- *станкову*.

Монументальна скульптура – один з найдавніших видів скульптури, що мав у первісній культурі культове, а пізніше меморіальне значення. До монументальної скульптури належать одно- чи багатофігурні пам'ятники, меморіальні ансамблі, монументи на честь видатних людей і подій, пам'ятні погруддя, рельєфи. Монументальна скульптура організує як міський простір, так і органічно включається до природного середовища.



Донателло. Пам'ятник кондотьєру Гаттамелаті. Падуя.

Станкова скульптура – твори, які мають самостійний характер, замкнуті у собі композиції, які є переносними і не пов'язаними з конкретним середовищем.



*Чайник. 1773. 13,5x17,0. Фарфор, бісквіт, рельєф, ліплення.
На денці у тісті марка.
Севрська порцелянова мануфактура. Севр. Франція.*

Різновидом скульптури є скульптура малих форм або **мала пластика** – невеликі твори, виготовлені з каменю, кістки, металу, скла, кераміки, пластмаси, розраховані на прикрашення особистого побуту. До малої пластики відносяться жанрові статуетки, настільні портретні зображення, усілякі іграшки. Мала пластика включає як твори *круглої скульптури*, так і *рельєфи*: декоративні медальйони, пам'ятні медалі, гліптику.



Лисиця. Слонова кістка, різьблення, гравірування. Висота 10 см.

Скульптурні матеріали

Матеріал, який обирає скульптор для втілення своєї художньої ідеї, має вирішальне значення для досягнення успішного результату. Відомий скульптор С.Т.Коненков сказав: “Багато в чому виразність скульптури залежить від відповідності ідеї матеріалу”, і дійсно: від вірного вибору матеріалу залежить досконалість скульптурного твору. Від матеріалу залежить і скульптурна техніка.

Сучасні скульптурні матеріали настільки різноманітні, що їх важко навіть порахувати, але з відповідною мірою умовності матеріали скульптури поділяють на:

- *м'які матеріали;*
- *тверді матеріали.*

М'які матеріали

Огляд матеріалів скульптури варто починати з м'яких матеріалів, тому що саме в них зазвичай виконуються підготовчі роботи, виготовляються моделі. Цьому етапу передують відтворення задуму скульптора у малюнках, ескізах.

До *м'яких матеріалів* належать:

- *пластилін;*
- *віск;*
- *глина;*
- *гіпс;*
- *пластмаса.*

Пластилін (від іт. *plastilina*, від гр.*plastos* – ліпний) – це м'яка маса з порошку глини, воску та барвників, яка використовується скульптором при розробці ескізів майбутніх творів, у навчальному процесі. Пластилін, як і глина, – відправний матеріал скульптора, він приваблює тим, що, на відміну від глини, не сохне, зберігаючи пластичність і щільність. Ці властивості матеріалу зумовили і сферу його використання: найчастіше пластилін використовують саме на підготовчому етапі роботи скульптора, коли необхідно шукати і можливо швидко змінювати початковий задум. Що ж до використання цього матеріалу як основного, це відбувається дуже рідко, тому що пластилін не змінює своєї щільності і пластичності на протязі всього процесу ліплення, а це ускладнює роботу скульптора, особливо коли потрібне детальне пророблення форми. Крім того, великі скульптури важко виготовити з пластиліну, бо у пошуках вірного

композиційного рішення скульпторові доводиться маневрувати великими масами матеріалу, що складно зробити з пластиліном, тому в таких випадках використовується техніка віднімання – суто *скульптура*, а не техніка додавання – *пластика*. Такі властивості зумовили використання цього матеріалу як головного лише у малій пластиці. Яскравим прикладом пластилінової сучасної скульптури є персонажі і декорації до анімаційних дитячих фільмів про Корову, яка перетворювалася то на Собаку, то на Сир, то на Ворону.

Віск – один з найстаріших скульптурних матеріалів, що використовувався ще у Стародавній Греції та Римі для виготовлення моделей, за якими потім виливали скульптуру. У російських палацевих описах зустрічаються згадки про “воцані фігури”, які, як вважають, були іноземного походження і мали релігійний характер. А у 1719 р. скульптор Б.К.Растреллі по масці, знятій з обличчя Петра I виготовив бюст імператора, що зберігається зараз у Ермітажі. Так само, як пластилін, віск частіше використовується на підготовчому етапі роботи скульптора, але іноді виконує роль головного скульптурного матеріалу. Тоді скульптор виготовляє спочатку арматуру – каркас з проволочи та дощечок, своєрідний скелет, без якого віск осідає. Потім каркас часто покривають клоччям, а вже зверху накладають віск. Така ж технологія використовується і при виготовленні великих скульптур з глини. Найвідомішою сучасною колекцією воскових скульптур є Музей воскових фігур мадам Тюссо у Великобританії.

Глина – м'який скульптурний матеріал, що використовується і на підготовчому, і на основному етапах створення скульптури, надзвичайно гнучкий, податливий і пристосований для відповіді на найменший дотик скульптора. Вона відома з прадавніх часів: міфи майже усіх народів світу пов'язують саме з глиною процес створення людини, з глини люди виробляли і посуд, і культові зображення, і поховальні саркофаги тощо.

Оскільки глина є сумішшю різних матеріалів, включаючи барвники, вона може бути різного кольору, інтенсивність якого залежить і від вологості глини: суха глина завжди світліша за мокру. У скульптурній практиці найбільш поширені три види глини:

- сіро-зелена;
- сіро-жовта;
- сіро-біла срібляста – найкраща як за своїм благородним кольором, так і за тонкою консистенцією.

Глина і віск при висиханні тріскаються, щоб запобігти цьому недоліку, вироби з глини здавна навчилися обпалювати. Вироби і матеріали з глини та їх сумішей з неорганічними сполученнями, закріплені обпалюванням, називають **керамікою**.

Гіпс як матеріал для скульптури використовували ще єгиптяни, а в елліністичну та римську епохи він був одним з найпопулярніших матеріалів, який обирали скульптори. За допомогою гіпсу знімали маски з обличчя померлої людини, а потім виготовляли скульптурні портрети не тільки у Стародавньому Римі, де цей жанр набуває свого розквіту, а ще у Єгипті епохи Нового царства, коли у відомих скульптурних майстернях Телль-Амарну виготовляли скульптурні

портрети. Гіпсові відливи з живої моделі служили скульпторові матеріалом для вивчення натури не тільки у Єгипті, а й у Стародавній Греції (Лісіпп та скульптори його кола). В епоху Відродження вперше почали робити гіпсові відливи зі статуй, щоб тиражувати найкращі скульптурні твори для колекцій і з навчальною метою. Дешевими гіпсовими бюстами вчених та філософів у часи античності прикрашали бібліотеки. Починаючи з XVII ст., малювання з гіпсових відливів займає важливе місце у системі академічного навчання художника. Гіпсові копії у XIX ст. зайняли важливе місце у формуванні видатних музейних колекцій (“Трокадеро” у Парижі, Державний музей образотворчого мистецтва ім. О.С.Пушкіна у Москві).

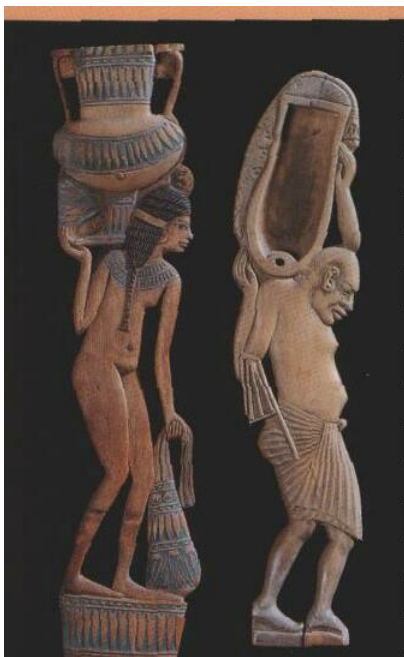
Гіпс – це перший перехідний матеріал, у якому скульптор бачить свій витвір, бо з яким би м’яким матеріалом не працював скульптор, він завжди переводить скульптуру у гіпс, допрацьовує її і тільки після цього переводить у будь-який твердий матеріал.

Гіпс є унікальним матеріалом для виготовлення форм, які служать не тільки для виливки скульптури з гіпсу, але і для повторення її у глині, для виготовлення теракотових, фаянсових, порцелянових виробів, для виливки воскових моделей, металевого лиття, виливки скульптури з пластичних мас.

Використовується гіпс і як кінцевий (основний) скульптурний матеріал. Іноді гіпсові скульптурні вироби розфарбовуються “під бронзу”, “під слонову кістку” та ін.

Тверді матеріали

Дерево – один з найдавніших твердих скульптурних матеріалів, який використовували ще наші пращури для виготовлення ритуальних культових фігурок. У стародавньому Єгипті з нього виготовляли і вишукані ложечки для косметичних речовин, і статуї.



*Дві ложки для рум'ян. Дерево. Єгипет.
Біля 1300 р. до н. е.*



*Жінка, що несе посуд. Дерево фікуса.
Єгипет. Біля 2500 – 2350 рр. до н.е.*

У Стародавній Греції виготовляли безформні дерев'яні ідоли у вигляді стовпів або дощок з нанесеними на них примітивними зображеннями людських фігур – *ксоани*, які багато дослідників вважає найдавнішими пам'ятками монументальної скульптури.

Розквіт дерев'яної скульптури припадає на Середньовіччя та Відродження, коли для європейських католицьких церков з дерева виготовляли розп'яття, прикраси для вівтаря, фігури Христа, Богоматері, святих .



Жертвоприношення Авраама. Йоганн Пінзель (Галицький ікеланджео). Кінець 1750-х років. Липове дерево, поліхромія, позолота. Костел у Годовиці. Виставка "Майстер Пінзель - легенда і реальність" у Львівській національній галереї мистецтв імені Бориса Возницького

Технологія виготовлення статуї з дерева практично не відрізнялась від технології створення ікони. Вирізану скульптуру ґрунтували сумішшю крейди, меду, клею, потім наклеювали тоненьку тканину, промочену у ґрунті, на яку вже накладали фарби й позолоту.

Для монументальної скульптури використовували як м'які (липа, тополя), так і тверді породи деревини (дуб), а для малої пластики найчастіше обирали бук. Пластичність і великі можливості для виразності зробили дерево одним з найулюбленіших матеріалів скульпторів таких художніх епох, де вишуканість форм була значущою рисою естетики: бароко, рококо (так, все "золоте" мереживо Петербурзьких палаців Растреллі було виконане з липи, покритої позолотою). Дерево – прекрасний матеріал і для великої монументальної скульптури, і для малої пластики.

Слонова кістка – матеріал, що за технікою та за стилістичними ефектами дуже схожий на дерево. За походженням відрізняють *азіатську* та *африканську* слонову кістку, а за кольором – *білу*, *жовтувату* і *червонувату*.

Для виготовлення статуєток та процарапаних рельєфів слоновою кістку використовували ще у кам'яному віці. Епохи розквіту скульптури зі слонової кістки в цілому співпадають з епохами розквіту дерев'яної скульптури. Оскільки кістка як матеріал частіше існує у невеликих шматочках, вона використовується найчастіше для творів малої пластики, але Стародавня Греція періоду класики, яка прагла у різних формах і різними засобами передати красу людського тіла, знала *хрїхоелефантинну техніку* – об'єднання золота та слонової кістки. Цією технікою були виконані славнозвісні колосальні за розмірами (12 та 13 м.) статуї Афін Парфенос у Парфеноні та Зевса в Олімпії роботи Фідія: на дерев'яний остов накладалися платівки з слонової кістки для зображення оголених частин тіла і золоті платівки для зображення одяжі.

У Середньовіччя з слонової кістки виготовляли рельєфи, оправы для книжок, а починаючи з XIII ст. і особливо в епоху Ренесансу слонова кістка стає улюбленим матеріалом для виготовлення різних предметів розкоші: шахмати, шкатулки, дзеркальця, тощо. Із слонової кістки виготовляли портретні мініатюри

Окремим різновидом скульптурних виробів із дерева та слонової кістки є китайські та японські пластичні мініатюри, так звані **нецке** (власно *не-цукє*, пишеться двома ієрогліфами, перший означає *корінь*, а другий – *прикріпляти*). Нецке – це брелок або протигага, за допомогою якого на паску носили кисет з тютюном, зв'язку ключів або інро – коробочку для парфумів або ліків. Нецке має наскрізний отвір (*хімотосі*), через який пропускається шнур зі зв'язкою ключів, кисетом і т. ін.; кінці шнура зав'язують, причому вузол, як правило, ховається в одному (більшому) з виходів отвору. Складений навпіл шнур просмикують за пасок, так що на одному звисаючому кінці знаходиться кисет або інро, а на іншому – як протигага – нецке. Необхідність такого пристосування викликана відсутністю кишень у японському національному костюмі. Але і у інших народів були костюми такого типу, що зумовлювало появу аналогів нецке в Угорщині, Ефіопії на Крайній Півночі. Вважається, що японці могли запозичити нецке у Китаї, де в період Мін (1368 – 1644 рр.) носили так звані *чжуй-цзи* – предмети аналогічні нецке за функцією та за виглядом. Існує й сибірська версія походження нецке у період існування там чжурчженської держави Цзинь (1115 – 1234 рр.) (концепція Е.В.Шавкунова).

Сучасні нецке – це не тільки утилітарна деталь одягу, але й високохудожній виріб, який завдяки малим розмірам і значній вартості (деякі зразки коштують більше 100000 \$) привертає увагу кримінальних елементів, які працюють у сфері незаконного перевезення культурних цінностей. Саме тому **митник повинен мати відповідні знання про цей вид культурних цінностей і розумітися у його вигляді і формах**, а також вміти описати їх у митній документації.

Найбільш розповсюджені *форми нецке*:

- *Катаборі* – невелика різьблена скульптура, що зображує людей, тварин, багатофігурні групи.



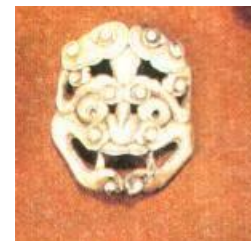
- *Кагамібута* за формою нагадує плоску посудину, виконується зі слонової кістки, рога, рідко з дерева, зверху покрита металевою кришкою, на якій і зосереджена основна частина декоративного оформлення. Підпис на таких нецке зазвичай належить майстру по металу.



- *Мандзю* свою назву одержала завдяки подібності до круглого плоского рисового коржа мандзю. Зображення у таких нецке гравірувалося на слоновій кістці і, як правило, супроводжувалося чорнінням.



- *Рюса* – варіант мандзю, названий за ім'ям майстра різьбяра Рюса (XVIII ст.). Основна відмінність цієї форми від Гандзю в тому, що вона порожня всередині, а верхня її частина виконана у техніці наскрізного різьблення. Коли рюса робили з двох різних половинок, то з середини матеріал вибирався за допомогою токарського верстату.



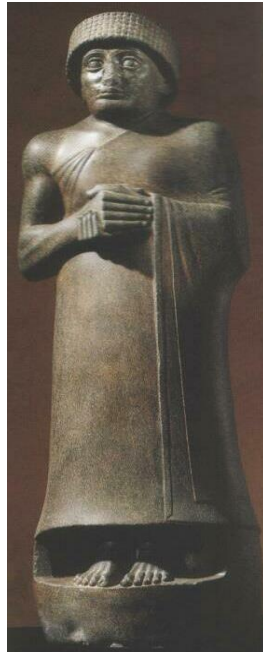
- *Сасі* – одна з найстаріших форм нецке. Це довгий брусок (з різних матеріалів, але найчастіше з дерева) з отвором для шнура на одному кінці. Спосіб використання сасі відрізняється від всіх інших форм нецке: якщо їх використовували як противагу, то сасі затикали за пасок таким чином, що отвір знаходився внизу, а на шнурку, пропущеному через нього, висів гаманець, ключі. Іноді на верхньому кінці сасі вирізався додатково гачок, що чіплявся за верхній край паску. Деякі вчені вважають, що сасі – модифікація рукоятки меча, до якого підвішували мішечок із кременем та кресалом.
- *Ітіраку* – нецке у формі гарбуза, коробочки або інших предметів, сплетені з дроту, бамбуку чи очерету.



Матеріал для виготовлення нецке має як символічне, так і утилітарне значення. Дерево і слонова кістка, з яких найчастіше виготовлялися нецке, символізували побажання довголіття. Крім того, виготовлені зі слонової кістки (або на Півночі з оленячого рогу) нецке часто не оброблялися з зворотного боку для того, щоб можна було взяти частинки слонової кістки, яку у Китаї та Японії здавна вживали у медицині як ліки у вигляді пудри.

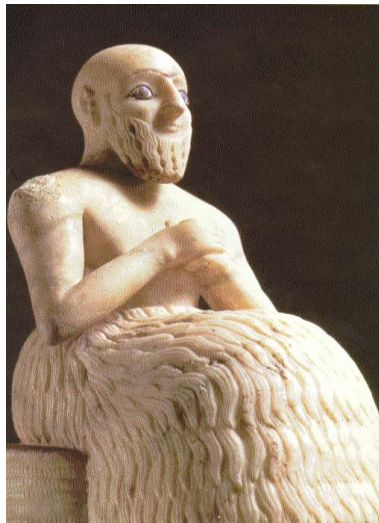
При затриманні або вилученні нецке митник повинен у *Протоколі про порушення митних правил* або в *МД-І* по можливості визначити *розміри, матеріал, з якого зроблено, форму нецке (катаборі, кагамібута, мандзю рюса, сасі, ітіраку)*, описати *стан зворотного боку* та *стан збереження виробу*.

Камінь – найтиповіший і найулюбленіший з твердих матеріал скульпторів, що приваблює своєю різноманітністю: він може бути прозорим, кольоровим чи безбарвним, твердим чи м'яким, блискучим чи тьмяним. Тверді породи каменю: *обсидіан, діорит, базальт, порфір* – спонукають до осядливих, спрощених форм і використовуються у монументальній скульптурі різних епох.



*Статуя Гудеа, правителя Лагашу. Чорний діорит.
Висота 70,5 см. Біля 2150 р. до н.е.*

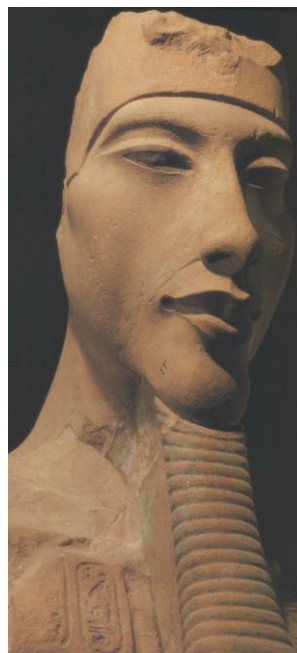
М'який, прозорий, блискучий *алебастр* придатний насамперед для малої пластики, хоча може використовуватися і у монументальній скульптурі, про що свідчать скульптурні пам'ятки Месопотамії та Єгипту.



Статуя сановника Ебіх-Іля з Марі. Алебастр. Сер. III тис. до н.е.

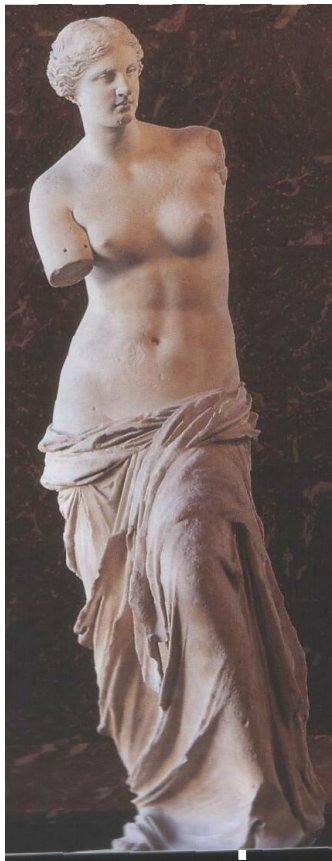
Вапняк – ніздрювата, ламка порода каменю, яка не припускає точної трактовки форми, але відносно легка обробка вапняку спонукає до його використання у монументальній скульптурі. У Стародавній Греції вапняк, відомий як *порос*, широко використовувався в архаїчній декоративній скульптурі і розфарбовувався. Як перехідний від дерева до мармуру матеріал вапняк часто комбінувався із мармуром, коли в одній і тій самій скульптурі одягу виконували з вапняку, а оголене тіло – з мармуру.

Піщаник – ще більш пористий та м'який, ніж вапняк, матеріал, що здавна використовувався для виконання пластичного орнаменту на архітектурному фоні. Крім того, ще єгиптяни використовували його у монументальній скульптурі, що було продовжено в епоху Середньовіччя (статуї Страсбурзького собору).



Кіпрська цариця в образі Афродіти. Бюст колосса Аменхотепа IV. Піщаник.
Вапняк. Висота 168 см. III ст. до н.е. 137-88-80 см. 1363 – 1367 рр. до н.е.

Мармур – особлива порода вапняку, що має міцну структуру, красивий тон різних кольорів (від чисто білого до глибокого чорного), ніжні переходи світлотіні. Мармур був улюбленим матеріалом стародавніх греків, не зважаючи на те, що з нього важко зробити статую з широкими рухами. Ігноруючи монолітність статуї, грецькі скульптори складали свої статуї з кількох частин, виготовлених іноді навіть з різних пород мармуру. Так, славнозвісна *Венера Мілосська* має тіло з широко відомого пароського мармуру, а одягу – з мармуру іншої породи, при цьому шов між двома частина не співпадає ідеально. Крім того, у праве стегно вставлено окремий шматок, а руки було зроблено ще з двох інших шматочків і прикріплено за допомогою металевих скріпок. Як вишуканий, ідеально красивий матеріал мармур сприймався скульпторами епохи Ренесансу і у Новий час.



Венера Мілосська. Мармур. Висота 204 см. Біля 100 р. до н.е. •



Антоніо Канова. Психея, оживлена поцілунком Амуру. Мармур. 1787 р.

Скульптурними матеріалами можуть бути різні метали та їх сплави, які застосовуються у монументальній та великій станковій скульптурі. До них відносяться: бронза, сплави на алюмінієвій основі, чавун, листова мідь, листовий алюміній, електролітична мідь для гальванопластичної скульптури. Найпопулярнішим з цих матеріалів є бронза.

Бронза – це суміш олова та міді, до яких іноді домішують цинк або свинець. Чим вище відсоток міді (до 90%), тим більш червоним буде колір бронзи. Як скульптурний матеріал бронза використовувалася ще у III тис. до н.е. на Стародавньому Сході і набула популярності у скульптурі Риму. На відміну від мармуру бронза дозволяє створювати статуї та скульптурні композиції із широкими просвітами, оскільки бронзова вилита статуя, порожня у середині, більш легка і має властивості зчіплювати частини, створюючи вільну незамкнуту композицію. Бронзова поверхня віддзеркалює світло, народжуючи яскраві оптичні ефекти, тому цей матеріал і використовується найчастіше для створення монументальної скульптури як частини архітектурного пейзажу.

Сплави на алюмінієвій основі дуже пластичні і дають можливість виливати тонкі деталі фактури та скульптурного декору. Декоративні можливості цих сплавів, своїм сріблястим полірованим тоном здатних створити враження срібла, приваблюють скульпторів. Алюмінієві сплави придатні для використання карбування, що збагачує естетичне враження від скульптури.

Чавун не поступається бронзі своїми ливарними властивостями, а чорний колір скульптури з цього матеріалу додає їй масивності і монументальності.

Листові метали – мідь, алюміній, нержавіюча сталь мають гладкі поверхні і широко використовуються у декоративній скульптурі. Оскільки скульптура з таких матеріалів монтується на сталевому каркасі, це дає можливість створювати складні композиції та робити виніс окремих деталей.

Гальванопластична мідь відрізняється від бронзи виключною точністю відтворення усіх нюансів авторської виліпленої моделі. Гальванопластика є найбільш економною технікою лиття, тому що допускає будь-яку товщину стінок скульптури. За своїми пластичними властивостями скульптура з гальванопластичної міді не відрізняється від бронзової і перевершує останню за точністю відтворення оригіналу.

За Законом України *«Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей»* «оригінальні вироби скульптури, художні композиції та монтажні з будь-яких матеріалів» вважаються культурними цінностями (Розд.І. Ст. І).

Скульптурні техніки

Матеріал, який обирає скульптор для своєї роботи, зумовлює і вибір скульптурної техніки.

Для твердих та м'яких матеріалів виділяють такі головні техніки:

- *пластика, ліпка* – техніка додавання, яка використовується у роботі з м'якими матеріалами, коли скульптор починає роботу зсередини, доліплюючи матеріал до отримання необхідної форми чи образу,
- *скульптура* – техніка віднімання, характерна для роботи з твердими матеріалами, коли скульптор, як говорив відомий італієць Мікеланджело, бере камінь та відсікає усе зайве.

Для металів та сплавів як скульптурних матеріалів використовуються свої види техніки:

- *лиття,*
- *кування,*
- *карбування,*
- *гальванопластика.*

Лиття, виливання – це спосіб гарячої обробки металів, який використовується для виготовлення скульптури та виробів декоративно-ужиткового мистецтва. Щоб сформувати відливку, гарячу металеву масу виливають у ливарні форми, а коли вона застигне, отримують готовий витвір.

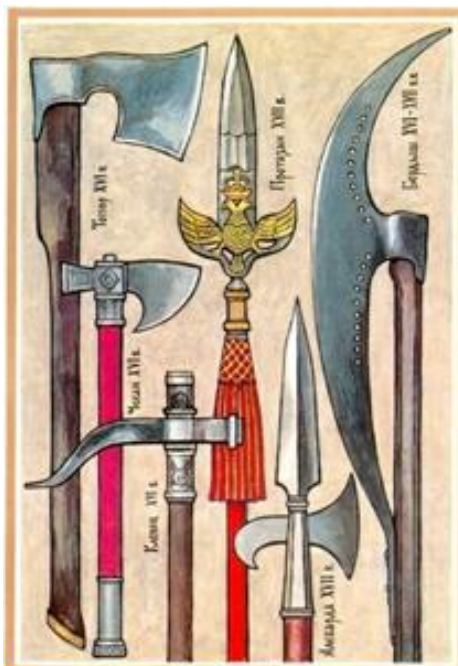


Ливарна форма IV ст.. до н.е. Ольвія



Вилиті срібні прикраси з дружинного поховання. X ст. Київ

Кування – спосіб обробки металів, при якому заготовка (холодна чи гаряча) під ударами молоту чи пресу деформується і поступово отримує необхідну форму, розміри та механічні властивості. Кування може бути ручним або механічним. Ручне кування здавна було одним з найважливіших способів художньої обробки металів, виготовлення різноманітних витворів скульптури та декоративно-прикладного мистецтва: жіночих прикрас, брам, канделябрів, зброї, обладунку. У Середні віки ковані вироби прикрашалися рельєфами, просіченим візерунком, насічкою. У XIX ст. кування було витиснене штампуванням та литвом, але на початку XX ст., в епоху модернізму, поновився інтерес до ручного кування.



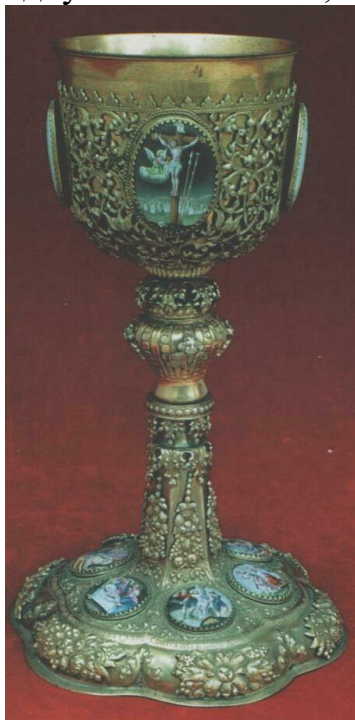
Рубальна зброя ближнього бою.
XVI–XVII ст.



1540 р. Нюрнберг. максиміліановський обладунок.

Карбування, чеканка – один з найдавніших способів обробки металів. Виділяють три види карбування:

- *художня техніка*, створення рельєфних зображень та візерунків на листовому металі ударами молотка по чеканам, що вигинають металевий лист, покладений лицевою стороною на еластичну підложку з особливої смоли. Ця техніка використовується для виготовлення дрібних, у тому числі ювелірних виробів, але нею можна створювати і монументальну скульптуру, робота над якою йде по частинах, які потім з'єднуються спайкою;



Потир. Вклад ієромонаха Левія до Хрестовоздвиженської церкви на Ближніх печерах Києво-Печерської лаври. 1733 р. (Київ). Срібло, карбування, золочення, фініфть. Висота 30 см.

- *рельєфні зображення на поверхні медалей та монет*, що створюються за допомогою сильних ударів сталевими штемпелями – пуансонами із заглибленими зображеннями та надписами;



Перекарбована вилита монета. Реверс, аверс

- *обробка лицевої поверхні влитих скульптурних виробів: загладжування швів, нерівностей, обробка деталей чеканами.*

Гальванопластика (від імені італійського вченого Луїджі Гальвані та гр. *Plastike* – ваяння) – спосіб отримання металевих копій з будь-якого оригіналу методом електролітичного осадження металу на знятій з оригіналу копії під час проходження електричного струму. Для отримання копії зняту з оригіналу гіпсову форму (матрицю) покривають струмопровідним шаром графіту і опускають у ванну з розчином, під дією струму на ній відновлюються заряджені частинки (іони) металу – міді, срібла тощо. Відбувається поступове нарощування металевого шару, потім він легко відділяється від матриці. З середини ХІХ ст. цей спосіб дістав поширення як засіб виготовлення металевих скульптур і рельєфів за ліпленими оригіналами замість коштовних відливок. Аналогічна технологія використовується для нанесення тонких металевих покриттів (*гальваностегія*).



Реконструкція методом гальванопластики.

Три основних техніки скульптурної обробки металів об'єднуються або навіть змагаються у такому виді малої пластики, як *медальєрне мистецтво*.



Пам'ятна медаль на честь 125-річчя з дня народження Т.Г. Шевченка

Різновиди скульптурних виробів

Матеріал зумовлює різновиди скульптурних виробів, серед яких окремо виділяють:

- *кераміку* – скульптурні вироби з глини,
- *гліптику* – скульптурні вироби з каменю,
- *монети, медалі* – скульптурні вироби малої пластики з металу.

Кераміка

Кераміка (від гр. *keramike* – гончарне мистецтво, від *keramos* – глина). Основними технологічними видами кераміки є:

- *теракота*;
- *майоліка*;
- *фаянс*;
- *порцеляна*.

Теракота (від іт. *terracotta* – обпалена земля) – неглазуровані вироби з обпаленої кольорової (кремової, жовтої, червоної, коричневої, чорної) глини з пористим черепком. Це один з найдавніших видів кераміки, що датується епохою неоліту і представлений малою пластикою: культовими фігурками, вазами, посудом. Яскраві зразки теракотових виробів знаходимо у *трипільській кераміці*, поширеній на території лісостепової та степової зони Правобережної України у III тис. до н.е.: жіночі статуетки, зооморфні посудини, кубки з опуклим тілом, горщики різних розмірів, прикрашені відтисками крученого шнура, скісними нарізами, трикутними заглибинами, гребінцевим орнаментом.



Жіноча статуетка.
Трипільська культура.
Поч. IV тис. до н.е.
Подніпров'я. – Трипілля.



Посуд із заглибленим орнаментом. Трипільська культура. Друга пол. IV тис. до н.е.

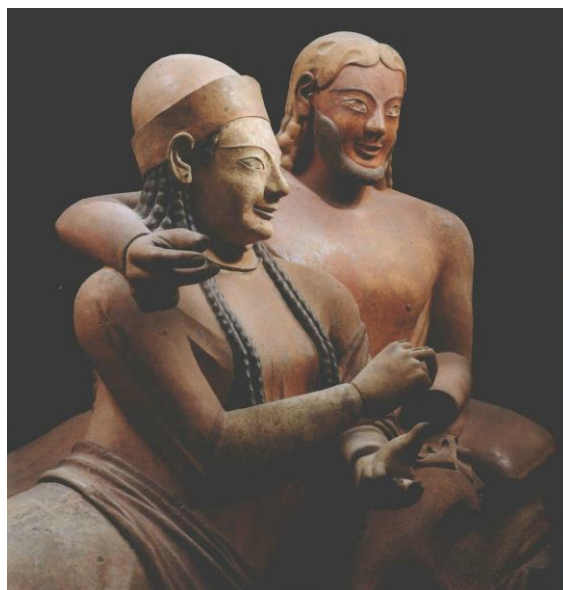


Чаша зооморфна. Трипільська культура

Антична греко-римська культура теж багата на теракотові скульптурні пам'ятки.



Чоловіча голова. Теракота. 500 р. до н.е. Лагос.



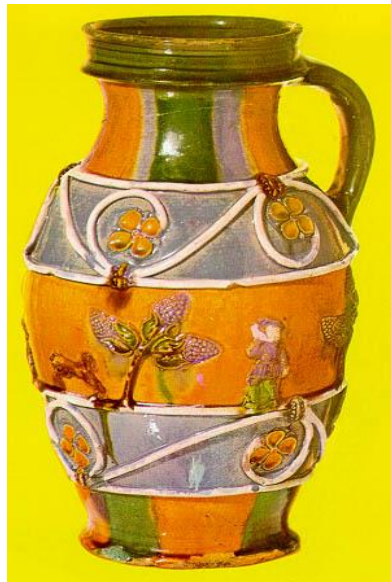
Подружжя. Саркофаг з Черветері. Мистецтво етрусків. Теракота. Біля 500 р. до н.е.

Майоліка – скульптурні вироби з кольорової обпаленої глини з крупнозернистим черепком, покритої глазур'ю. Це кераміка, вкрита двома поливами: непрозорою із вмістом олова і прозорою блискучою, свинцевою. Майоліка потрапляє в Європу з Китаю, Персії та Туреччини у V – XIV ст., а сам термін *майоліка* походить від старої назви о. Мальорка у Середземному морі, через який до Італії ввозили твори іспано-мавританської кераміки, покритої поливою. Майолікові вироби прикрашаються малюнком, що наноситься перед обпаленням, температура якого досить низька. Розквіт європейської майоліки припадає на XV – XVII ст., цією технікою виготовляють не тільки скульптуру, а й кахлі, посуд.



Паломнича фляга з Каїном та Авелем. Майоліка, розписана вогнестійкими фарбами. Урбіно. Біля 1550 р.

У Німеччині, Швейцарії, Австрії з XIII ст. набувають поширення гончарні вироби з кольоровою свинцевою поливою – *гафнеркераміка*. Починаючи з XIV ст., вони прикрашались рельєфами, а з XV ст. оздоблювались зеленою, жовтою, коричневою, білою поливами. З XVI ст. основним видом продукції стають пічні кахлі. У Швейцарії вони розписуються яскравими поливами, у Німеччині – кахлі переважно рельєфні. Такими самими способами оздоблювався ужитковий посуд, який завдяки своїй соковитій поліхромії набув широкої популярності в Західній Європі в епоху Відродження, утримуючи її до XVIII ст. Свою назву гафнеркераміка отримала від географічного найменування лиманів південного узбережжя Балтійського моря.



Глиняний горщик. Гафнеркераміка. Пауль Прейнінг, Нюрнберг, біля 1550 р.

Кяхля (від нім. *kachel* – плитка) відома у Німеччині, Голландії, Швейцарії з IX ст. У Росії – з XVI – XVII ст., коли кяхлями почали облицховувати печі,

оздоблювати внутрішні приміщення і зовнішні фасади архітектурних споруд. Для початку XIX ст. характерні рельєфні кахлі із зеленою поливою, з кінця XVII ст. виробляються поліхромні, у XVIII ст. переважають гладкі розписні кахлі, а у XIX – XX – білі та однотонні. На території України виробництво кахлі відоме з часів Київської Русі (Десятинна церква у Києві). У XV – XVI центрами виробництва кахлі стають Чернігів, Київ, Кам'янець-Подільський, Львів, Луцьк, де виготовлялися кахлі з рельєфним декором, переважно теракотові. З середини XVIII ст. переважають розписні кахлі з історичними сюжетами і побутовими сценами, а у XIX ст. домінує рослинно-квітковий та декоративний (зображення птахів, тварин, людей, будівель, тощо) орнамент.



*Кяхля. Уманський повіт, Черкащина.
XVIII ст.*



*Кяхля. Ол. Бахматюк. Косів. Івано-
Франківська обл.. Друга Пол. XIX ст.*



Кяхля. Чернігівська обл.. XIX ст.



Кяхля. Ічня, Чернігівщина. XIX ст.

Колір глазури чи поливи залежить від тих окисів металів, які у них додаються: синій колір отримують у результаті додання окиси кобальту, зелений – окису хрому, коричневий – окису заліза і т. ін.

Фаянс – керамічні вироби з білої глини із спеціальними домішками, покриті прозорою поливою, які мають дрібнопористий черепок. Назва цього різновиду кераміки походить від назви італійського міста Фаєнца, центра виробництва нового виду кераміки, який витісняє крихку і важку майоліку. Історія фаянсу починається ще у Єгипті, були вироби, схожі на фаянсові, з IV – V ст. Фаянс високої якості, так звану “сіру порцеляну”, почали виготовляти в Китаї, Кореї та Японії. До Європи фаянс потрапляє у XVI ст. і розвивається у Голландії (славнозвісний *дельфтський фаянс* з синьо-білими розписами посуду, малої пластики, кахлів), Франції (“персидський синій”, декорований мотивами з квітів і птахів, виконаних білою і жовтою фарбами по темно-синій поливі *неврський фаянс*) та в Німеччині. Незалежно від



де

Ваза з кришкою, так званий кашмірський товар. Дельфт. Після 1700 р.

континентального європейського розвивається виробництво фаянсу в Англії у другій половині XVIII ст. Тут народжується англійський неглазурований фаянс – *веджвуд*, названий ім'ям видатного кераміста Джозая Веджвуда, який удосконалив виготовлення тонкого фаянсу із свинцевою поливою світлуватожовтого кольору, що носив назву “вершковий”, а потім “королівський”. Веджвуд виробляв і “базальтову масу” – чорний та червоний фаянс, і “яшмовий товар” – синій фаянс, з яких у стилі класицизму виготовляли медальйони, інталії; вироби з кольорової глини прикрашалися ліпними рельєфами найчастіше білого кольору.



Пащетниця у формі риби. Фаянс, розписаний вогнетривкими фарбами. Голич. Біля 1750 р.



Веджвуд

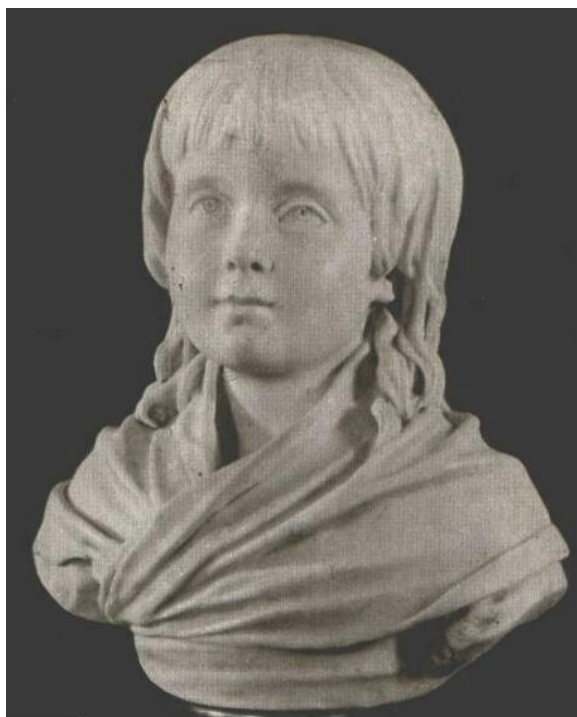
Український фаянс почали виробляти у 1798 р., коли було засновано Києво-Межигірську фаянсову фабрику. Завод засвоїв кольорові фаянсові маси – червону,

мармурову, шоколадну, а полива була як безбарвна, так і кольорова. Вироби прикрашалися друкованими малюнками, рельєфним декором. Якщо до середини ХІХ ст. це були різні види посуду, то у 1850-ті рр. Почали випускати скульптуру з бісквітної маси. Побутовий фаянсовий посуд, декорований рослинним орнаментом (розписним чи друкованим), у ХІХ ст. випускали також на багатьох заводах на Волині. Близьким до народних декоративних розписів поліхромним квітковим декором прикрашалися і вироби найбільшого в Україні виробника фаянсового посуду Харківської фаянсової фабрики, заснованої відомим російським підприємцем С.М.Кузнєцовим у Будах у 1887 р. Цей завод і зараз залишається разом з Кам'яно-Брідським заводом на Волині провідним центром виготовлення українського фаянсу. У 1960 р. на Будянському заводі почали виробляти скульптуру малих форм.

Порцеляна (фарфор) (від фр. *porcelaine*, тур. *farfur*) – це керамічні вироби (посуд, мала пластика) з білої обпаленої за високої температури глини зі спеціальними домішками. Порцеляновий черепок – це щільний, спечений, непроникний для рідин і газів керамічний матеріал з раковистим зломом. І порцелянова маса, і злам черепка мають білий колір, на відміну від інших керамічних виробів. Порцеляна дуже тверда, і ніж не залишає на ній слідів. Якщо до краю порцелянового виробу доторкнутися металевою або дерев'яною паличкою, виникає чистий і тривалий звук, а у тонких шарах (1 – 3 мл.) порцеляна просвічується. У порівнянні не тільки з важкою майолікою, а й з фаянсом, порцеляна легка, іноді майже невагома. У порцеляновому виробі глазур зливається з глиною і здається її продовженням, у той час як у фаянсі місце з'єднання глазури й черепку видно дуже добре, бо між цими двома шарами утворюється проміжний третій шар. Перед обпалюванням глазур знімається з нижнього ободку виробу, що відрізняє порцеляну від фаянсу, де глазур на нижньому ободку залишається.

Ці три прикмети як характерні ознаки порцелянового виробу необхідно запам'ятати.

Порцеляну обпалюють у два прийоми: перший випад (бісквітний чи утильний) ведеться при температурі 1230–1250°C, а другий (политий чи глазурований) при більш низькій температурі 1150–1180°C. Якщо двічі обпалена порцелянова маса залишається без глазури, такий фарфор має назву **бісквіт**. На багатьох порцелянових мануфактурах з нього виготовляли малу пластику, медальйони, іноді посуд.



Бюст дофіна з білого бісквіту. Севр. 1793 р.

Історія порцеляни починається ще у IV – VI ст. У Китаї, який зберігав секрет виготовлення цього матеріалу аж до XVIII ст. Саме тоді у Європі з'являються перші порцелянові мануфактури у Франції (порцелянові мануфактури у Сент-Клоді, Шантільї, Ліллі, Севрі, де виготовляли м'який фарфор, славнозвісну *севрську порцеляну*), в Данії, Великобританії, Італії, Бельгії, Нідерландах. Але найвідомішими у Європі стають вироби німецьких майстрів.



Чашка з м'якої порцеляни. Saint-Cloud 1700-1720 років

Німеччина XVIII ст. мала кілька центрів по виготовленню порцелянових виробів, головними з яких були Мейсен, Тюрінгія, Берлін.

Мейсенська порцеляна, найдавніша з європейських, отримала свою назву від назви м. Мейсен біля Дрездена, де у 1710 р. Йоган Фрідріх Бетгер, співпрацюючи з ученим, фізиком і мінералогом Еренфрідом-Вальтером Чирнхаузом, відкрив секрет виготовлення порцеляни. Неподалік від Дрездена, в Ауе було знайдено білу глину – справжній каолін, який у суміші з польовим шпатом, кварцом та піском дав змогу Бетгеру створити перший у Європі твердий фарфор, що не відрізнявся від китайського. Мейсенська мануфактура виготовляла у XVIII ст. ужиткові предмети, прикрашені пластичними рослинними мотивами; речі, розписані чорним лаком, золотом і сріблом у стилі китайського фарфору; столові сервізи, вази, туалетні набори, оправы для годинників, малу пластику: алегоричні і міфологічні фігури і групи “Пори року”, “Частини світу”, “П’ять почуттів”. Окремий тип виробів – *шінуазрі* (від фр. *chinoiserie* – китайщина) – фігурки і жанрові сценки з китайцями, китайські бесідки, тощо.



“Малабарець з музичним інструментом”; різнокольорова порцелянова фігурка з моделі Ф. Майера. Мейсен, біля 1755 р.



Волинець. Порцеляна. Модель Й. Кендлера. Мейсен. 1750 р.



Порцеляновий посуд з різнокольоровими шинуазері та “індіанськими квітами”. Мейсен. Період Герольда. 1725 – 1735 рр.

З 1735 до 1763 р. відбувається розквіт мейсенської порцелянової скульптури і завдяки діяльності Й.Херольда і Й. Кендлера мейсенський фарфор стає всесвітньо відомим, його починають копіювати на всіх європейських фарфорових підприємствах. “Порцелянова лихоманка” охоплює у ХУІІІ ст. не тільки Німеччину, де народжується безліч порцелянових мануфактур у Тюрінгії (у Готі – 1757 р.; у Клостер-Фейльсдорфі та Фолькштедті – 1760 р.; у Валлендорфі – 1764 р.; у Лімбаху – 1772 р.; в Гроссбрейтенбаху – 1777р.; в Ільменау – 1777 р.; в Гері – 1780 р.; в Рауештейні – 1783 р.), а й королівські і князівські двори всіх європейських країн.

Кожна порцелянова мануфактура мала своє клеймо, що засвідчувало і оригінальність, і якість порцелянового виробу. Мануфактура “походження” цього товару зумовлювала його вартість, яка зазвичай була дуже високою, тому порцелянові вироби, а тим більше сервізи могли собі дозволити тільки особи королівської крові. Це і стає причиною того, що царі і королі почали розвивати у себе власні порцелянові виробництва. Так сталося і в Російській імперії.

Порцеляна в Російській імперії з’являється теж у першій половині ХУІІІ ст. У 1740 р. Д.І.Виноградов незалежно від європейських майстрів розкриває секрет порцелянової маси, а через три роки у 10 км. від Санкт-Петербурга було засновано першу у Росії *Порцелянову мануфактуру*, якою керував спочатку сам Д.Виноградов, а з 1762 р. М.Ломоносов. У той час мануфактуру було перейменовано у *Казенний завод*. З 1765 р. завод отримав назву *Императорский фарфоровый завод*, у 1917 р. його стали називати *Государственный фарфоровый завод*, а з 1925 р. він має назву *Государственный фарфоровый завод им. М.В.Ломоносова* і залишається найвідомішим центром порцелянового

виробництва у сучасній Росії. Ця мануфактура спочатку виготовляла предмети розкоші: «пакетні» табакерки у вигляді конверта, що відповідали розповсюдженій серед дворян XVIII ст. моді нюхати тютюн; шінуазрі. Згодом стали виготовляти посуд, сервізи, і наприкінці XVIII ст. порцеляна стає хоча й дорогим, але ринковим товаром, що виготовлявся кількома заводами. Після 1917 р. змінюється не тільки назва заводу, а й сюжети та образи, які втілюють майстри у порцелянових виробах: фігурки дам і кавалерів замінюють образами робітниць та робітників, порцеляновий посуд розписують сюжетами живопису Б.Кустодієва, К.Петрова-Водкіна, Г.Нарбута.

Другим значним центром виготовлення російської порцеляни був *Завод Гарднера*, відкритий у 1769 р. Франц Якович Гарднер активно копіював мейсенські порцелянові вироби, натякаючи на це навіть схожістю свого фабричного клейма із клеймом Мейсенської мануфактури. Жанровий і сюжетний діапазон гарднерівської порцеляни теж був зорієнтований на Мейсон, якість виробів була дуже високою. З 1777 р. Гарднер виготовляє три столових сервізи для пригощання кавалерів відповідних орденів на придворних обідах: “Георгієвський” – на 80 персон, “Олександро-Невський” – на 40 персон, “Андріївський” – на 30 персон.

У XIX ст. зростає кількість порцелянових мануфактур, більша частина яких у 80 -ті рр. XIX ст. була об’єднана у порцелянову імперію С.Т.Кузнєцова. *Кузнєцовський фарфор* став ознакою заможності, і будь-яка більш-менш заможна родина завжди мала у себе вироби з заводів Кузнєцова.

Система клеймування порцелянових виробів

Клеймо – це не тільки торговельна марка будь-якого виробу, а й знак якості, що засвідчує оригінальність речі. Ось чому майстри прагли зафіксувати своє право інтелектуальної власності через систему клеймування.

Для вірного опису у *Протоколі про порушення митних правил* та в *МД-1* , а також для визначення вартості керамічних виробів митник має знати головні принципи складання композиції клейма, типові місця його розташування, кольорові особливості клема. Саме ці ознаки :

- *зображення на клеймі (малюнок, надпис) ,*
 - *колір клейма,*
 - *місце його розташування*
- мають бути зафіксованими у митній документації.
-

Розглянемо послідовно всі складові частини клейма.

Вигляд клейма (малюнок, надпис). Принцип формування вигляду клейма як марки порцелянової мануфактури склався у Європі ще у XVIII ст. (китайська порцеляна не мала клейм, бо на протязі 11 століть залишалася унікальним явищем, секрет якого пильно зберігався). Найдавніша європейська порцелянова мануфактура у Мейсені обирає клеймо у вигляді *малюнку*: це зображення двох перехрещених шпаг або мечів синього кольору, повернутих клинками догори.



Гіпсова табличка з маркою мейсенської мануфактури

Клейма Мейсенської мануфактури , дещо змінюючись, зберігають цей базовий малюнок.



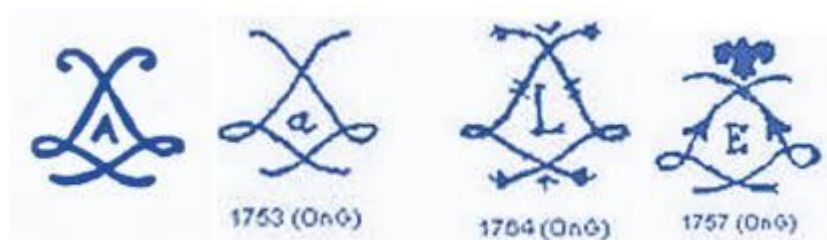
Цьому товарному знаку починають подражати інші європейські мануфактури, перегортаючи мейсенські шпаги, натякаючи на них перехрещеними лініями, як, скажімо, Бельгійський порцеляновий завод у Торнаї , Нідерландський порцеляновий завод у Виспі (1759 – 1771 рр.) або російська фабрика Гарднера, який часто додає до перегорнутих мейсенських шпаг першу літеру свого прізвища у латинському варіанті.

	
Клейма порцелянового заводу у Торнаї. XVIII ст.	Клейма порцелянового заводу у Виспі. 1759 – 1771 рр.

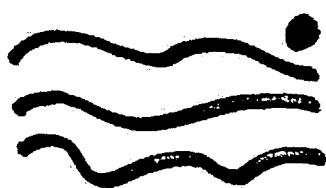
Марки мануфактури Гарднера

		
1. 1766–1780. Сині надглазурні та підглазурні. Порцеляна		
		
2. 1775–1780. Шпаги та верхня літера сині підглазурні, нижня літера та зірка в тісті. Порцеляна.		
		
3. 1780 Шпаги та зірка сині підглазурні, літера “G” – червона надглазурна. Порцеляна.		

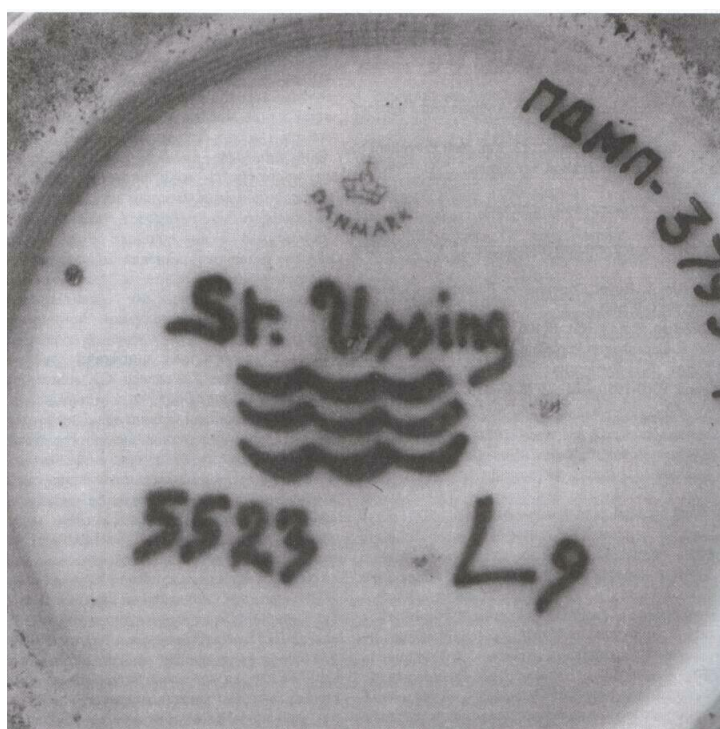
Севрський порцеляновий завод мав клеймо у вигляді зображення стилізованого ромбу .



Копенгагенська Королівська мануфактура обирає своєю торговельною маркою синій підглазурний малюнок з трьох хвиляних ліній. З 1885 по 1911 рр. поруч з монограмою художника ставилася ще синя підглазурна мітка у вигляді однієї з 28 літер датського алфавіту та арабських цифр, позначаючи рік та місяць виконання розпису.



Клеймо Копенгагенської Королівської мануфактури.
1775 – 1801 рр.



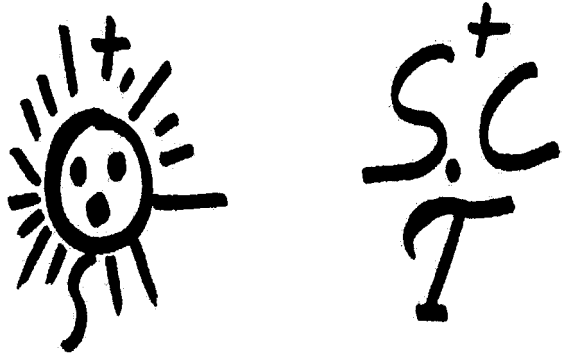
Клеймо на вазі, розписаній Стефаном Уссінгом . Копенгагенська Королівська порцелянова мануфактура.

Коли після Жовтневої революції Імператорський порцеляновий завод став Державним і отримав ім'я М.В.Ломоносова, символіку клейма було змінено з царської монограми на зображення у різних варіантах серпа та молоту.

	
Марка в тісті. Державний порцеляновий завод ім. Ломоносова. Ленінград. 1920 – 1930 рр.	Зелена підглазурна марка. Державний порцеляновий завод ім. Ломоносова. Ленінград. 1930 р.

	
Синя надглазурна марка. Державний порцеляновий завод ім. Ломоносова. Ленінград. 1930 р.	Синя надглазурна марка. Державний порцеляновий завод ім. Ломоносова. Ленінград. 1931 р.

У тому ж Мейсені було започатковано і другий тип зображення на клеймах для порцелянових виробів, коли клеймо було *монограмою володаря мануфактури*, або назви мануфактури, або складалося з початкових літер назви місцевості, де знаходилася ця мануфактура:

 Перше мейсенське клеймо, що ставилося до 1722 р. розшифровується як “Королівська Порцелянова Мануфактура”	
 Клейма порцелянової мануфактури Сент-Клода. 1722 – 1766 рр.	



Клеймо порцелянової мануфактури Лілля. 1711 – 1730 рр.



Клеймо порцелянового заводу в Гері. Тюрінгія. 1820 – 1840 рр.



Клеймо порцелянової мануфактури у Готі. Тюрінгія.
1757 – 1787 рр.

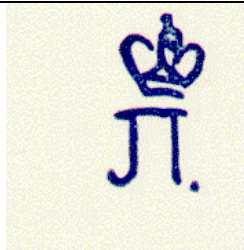


Синя підглазурна марка. Імператорський порцеляновий завод. Петербург.
1765 – 1796 рр.

Якщо мануфактура належала королівській або царській фамілії, над монограмою часто з'являлося ще зображення корони.



Клеймо Неапольської Королівської мануфактури. 1771 – 1834 рр.



Синя підглазурна марка. Імператорський порцеляновий завод.
Петербург. 1798 р.



Синя надглазурна марка. Імператорський порцеляновий завод.
Петербург. Друга чверть XIX ст.

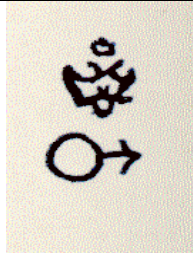


Зелена підглазурна марка. Імператорський порцеляновий
завод. Петербург. 1909 р.

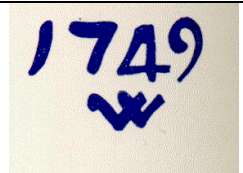
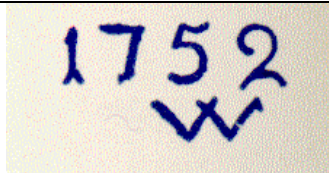
Місце розташування клейма – це друга важлива ознака, на яку необхідно звернути увагу і яку треба зафіксувати в описі порцелянового виробу. Як правило, клеймо проставлялося на нижній поверхні порцелянового виробу, на донці, але це не було обов’язковим. Коли ми кажемо про місце розташування клейма, йдеться про його місцезнаходження у шарах порцелянового виробу. Таких основних шарів три:

- порцелянова маса – *тісто*;
- *підглазурний* розпис;
- *надглазурне* клеймування.

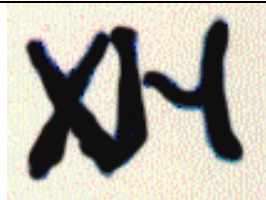
Клеймо у тісті виконується пуансонами за допомогою тиснення на поверхні порцелянового виробу до його обпалення у печі тому таке клеймо заглиблене. Прикладом клейма у тісті можуть бути клейма Виноградівської Порцелянової мануфактури.

	
Марка в тісті. Невська порцелянова мануфактура. Петербург. 1760 р.	Марка в тісті. Невська порцелянова мануфактура. Петербург. 1759-1763 рр.

Другий вид клейма у відповідності до його розташування – це *підглазурне клеймо*. Воно виконується підглазурними фарбами на поверхні порцелянового виробу після першого обпалення перед покриттям виробу глазур'ю. Майже всі славнозвісні порцелянові мануфактури, починаючи з Мейсенської, ставили саме такі підглазурні клейма, бо їх так само, як клейма у тісті, не можна підробити.

	
Синя підглазурна марка. Невська порцелянова мануфактура. Петербург. 1749 р.	Синя підглазурна марка. Невська порцелянова мануфактура. Петербург. 1752 р.

Надглазурне клеймо проставляється (малюється) вже на готовому обпаленому і покритому глазур'ю порцеляновому виробі. Такий тип клейма можна було і підробити.

	
Синя надглазурна марка. Завод Маркова А. Московська губернія. Третя чверть XIX ст.	. Чорна надглазурна марка 3-д Храпунова. Московська губернія. 1818 р.

Колір клейма – третя характерна ознака порцелянових клейм, яка має бути зафіксованою при описі порцелянового виробу.

Кольорове вирішення клейма залежало і від місця його розташування, і від національних традицій, і від гатунку виробу. Класична європейська порцеляна мала традиційно *синє підглазурне* клеймо. Саме так клеймовані вироби Мейсенської мануфактури, російська порцеляна XVIII – XIX ст., порцеляна більшості європейських мануфактур. Оскільки всі порцелянові вироби у XVIII ст. цінилися майже на вагу золота, колір клейма не визначав гатунку виробу, що завжди був унікальним. Але іноді на виробках найвищого гатунку ставили *золоте надглазурне* клеймо, яке було нестійким і з часом стиралося, залишаючи на

поверхні тільки сірий слід (прикладом може бути “Сливочник”, зроблений у Тюрінгській мануфактурі в Готі, який входить до Ермітажної колекції). Зустрічалися червоні, темно-коричневі, чорні, зелені надглазурні марки, але якоїсь чіткої системи у їх використанні не було. Тільки після 1918 р. колір клейма почав визначати ґатунок виробу:

- На унікальних виробках ставилося клеймо *золотого кольору*,
- I – мав клеймо *червоного кольору*,
- II – *синього кольору*,
- III – *зеленого кольору*,
- вироби без ґатунку – *коричневого кольору*.

Отже, описуючи порцеляновий виріб, необхідно, перш за все охарактеризувати клеймо на ньому за трьома вище визначеними ознаками. Що ж до розмірів клейма, то вони не були жорстко визначеними.

Гліптика

Гліптика (від гр. *glyptike*, від *glypho* – вирізаю) – мистецтво різьблення по дорогоцінному та напівдорогоцінному камені, а також по склі та слоновій кістці; пластична обробка дорогих кам’яних порід, гірського кришталю, слонової кістки, скла, глини за допомогою різьблення і шліфування алмазним порошком різних зображень і прикрас. Твори гліптики називають *геммами* (від лат. *gemma* – брунька, глазок) – це вирізані на камені рельєфи. Гемма поділяється на:

- *інталію*,
- *камею*.

Інталія (від іт. *intaglio* – різьблення по каменю) – різновид гемми, вирізаний на камені зворотний (увігнутий) рельєф, що дає опуклий відбиток на пластичному матеріалі (воску, пластиліні, глині). Народився ще на Стародавньому Сході, де виконував роль печаток. Використовується як вставка у ювелірних виробках .



Циліндрична матриця-штамп та відбиток, отриманий з неї. Месопотамія. Епоха Джемдет-Наер.



Інталія з грифоном. Тілля-Тепе.
II – I ст. до н.е.

Каменя – це гемма з вирізаним опуклим рельєфом. Для камеї обирають двошаровий камінь так, що зображення, яке вирізають у верхньому шарі, за кольором відрізняється від тла (нижнього шару каменю). Камеї відомі ще з античних часів. Зазвичай камеї мають невеликі розміри і виконують роль вставок у ювелірних виробках.



Каменя *Амури на дельфінах*
Рим. I ст. до н.е. — I ст. Сардонікс. 1,5 x 2,1 см



Каменя *Август*.
Поч. I ст. н.е. Сардонікс. Лондон. Британський музей.

Медалі, монети

Мистецтво виготовлення медалей та монет – це сфера малої пластики. Твори цього різновиду скульптурних виробів виготовляються, як правило, з металів (міді, бронзи, срібла, золота) піддатливість та міцність яких сприяють чіткості зображень і деталей. *Медалярному мистецтву* властиві пошуки лаконічних композиційних та пластичних вирішень, широке застосування символів, емблем і

алегорій, органічне єднання написів та зображень, стійкість головних іконографічних типів та засобів.

Це мистецтво народилося разом з металевими монетами в Лідії (Мала Азія) та у Стародавній Греції у VII – VI ст. до н.е. Великі монети у давнину відливалися у формах, але в основному застосовувалося карбування монет штампами із загартованого металу з гравійованим негативним зображенням. Античним монетам, яких, до речі, багато залишилося на місцях колишніх грецьких та римських поселень в Україні, притаманні міфологічні сцени, прості і гармонійні образи божеств, які у Середні віки змінюються орнаментальністю та геральдичним характером композицій. Монетам та медалям країн Азії властиві вишукані каліграфічні надписи.



Монети Сходу. XVIII – XIX ст.

Монети Стародавньої Греції, грецьких міст на території сучасної України (Херсонес, Ольвія та ін.), Стародавнього Риму, Скіфії не тільки представляють великий історичний, науковий інтерес і привертають увагу науковців та колекціонерів, а й приваблюють кримінальні елементи, які, враховуючи невеликі розміри і велику вартість цього виду культурних цінностей, постійно намагаються вивезти їх незаконно за межі України, земля якої багата на ці скарби. Така ситуація вимагає більш детального ознайомлення майбутнього митника з виглядом і характерними ознаками грецьких, скіфських та римських монет. Але кількість різновидів цих монет настільки велика, що вимагає відмовитися від спроби розглянути кожну з них, тому ми ознайомимося лише з деякими видами. Більш детальну інформацію можна отримати з нумізматичних каталогів.

Монети Стародавньої Греції

Одну з найвідоміших грецьких монет із совою почали чеканити в Афінах у VI ст. до н.е. На одній стороні монети (аверсі) знаходилося зображення Афін у шоломі, а на іншій (реверсі) карбованим верхнім штемпелем викарбовано квадрат, у ньому – сова і початок імені міста Афін. Сова – атрибут богині мудрості, стала символом міста. Сова завжди містилася на гілці (збоку від неї показані листочки), мала могутній загрозливий дзьоб, іноді широко розкинуті крила.



Афінська тетрадрахма, 454-404 рр. до н. е.

На монетах інших грецьких міст-полісів зображувалися свої боги, атрибути, знаки. На лицьовій стороні (*аверсі*) відтиснутої нижнім штемпелем, знаходилося зображення головного бога(богині) – покровителя полісу. На зворотному боці (*реверсі*), як правило, знаходився роз'яснювальний знак, що свідчив про приналежність монети саме до цього полісу (це були атрибути богів, значки і написи, монограми).

На острові Крит, цивілізація якого так суттєво вплинула на греків (що ви пам'ятаєте з курсу “Українська та зарубіжна культура”), розпочав монетні емісії ще у V ст. до н.е., і кількість критських монет поступово зростала. На цих монетах у різних варіантах зображувався славнозвісний Лабіринт з Кносського палацу царя Міноса, де, за легендою жило чудовисько Мінотавр, якого переміг Тезей за допомогою ниті Аріадни. Голова Аріадни іноді зображувалася на критських монетах усередині лабіринту.



Монети Криту з зображенням лабіринту.

Монети грецьких міст Північного Причорномор'я

Монети *Херсонесу* – грецького міста, що знаходилося на місці сучасного Севастополю, відбили культ богині-покровительниці Діви, зображення якої знаходимо на херсонеських монетах різного періоду. На реверсі часто зображено язичницьких тварин, типових для релігійних культів народів Стародавнього Сходу: левів, биків, грифонів, тощо. На монетах цього міста зустрічалися й монограми, наведені у Таблиці I. Вага деяких херсонеських монет із срібла чи золота наведена у Таблиці II.



Херсонес. *Діхалк*. Діва вбиває Лань, знизу надпис *хер*. Бик, який буцається на палиці, надкарбована 300 - 290 до н.е



Діхалк. 330 – 320 рр. до н. е. Мідь. Аверс: Грифон, повернутий ліворуч. Реверс: Коліноскилена Діва, повернута праворуч, надпис хер

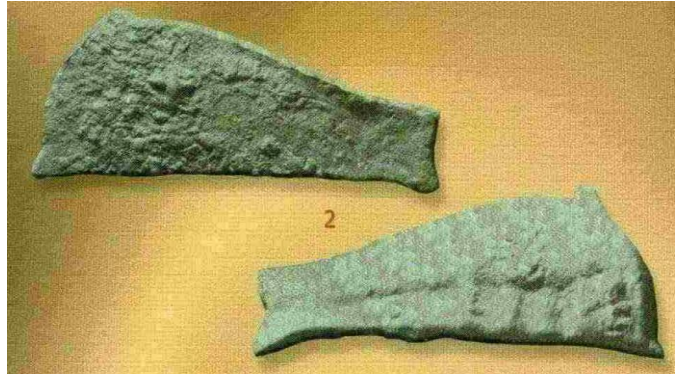
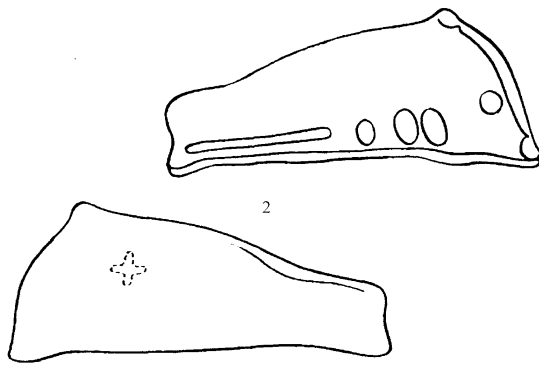
Табл. I.

α	β	γ	δ	ε	ς	ζ
η	θ	ι	κ	λ	μ	ν
ξ	ο	π	ρ	σ	τ	υ
φ	χ	ψ	ω	α	β	γ

Табл. II.

СРІБЛО – ARGENTUM	
Номінал	Вага
<i>Obol</i>	0,71
<i>Didrachma</i>	6,65
<i>Drachma</i>	3,45
ЗОЛОТО – AURUM	
<i>Stater</i>	7,87

Особливий інтерес становлять монети грецького міста *Ольвії*, залишки якого знаходяться у сучасній Миколаївській області. Саме тут у різні періоди існування полісу випускали бронзові монети – *обол* у вигляді дельфінів. Так, у 550 –520 рр. до н.е. *дельфін* мав довжину 92 –93 мм., а вагу – 92 –103 г. ; виготовлений способом лиття такий дельфін на сучасному нумізматичному ринку оцінюється від 5000 до 15000 \$ в залежності від стану збереження.



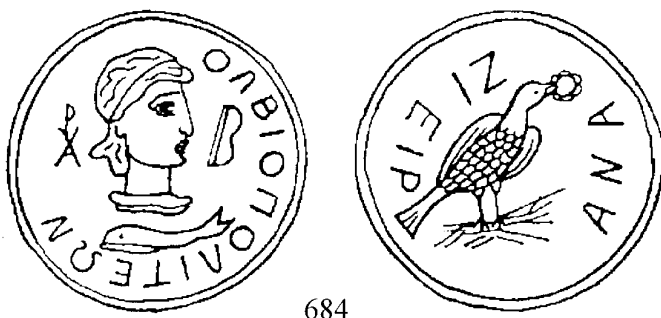
Обол. 550 –520 рр. до н.е. Ольвія. Бронза. Лиття.

А маленький дельфін 520 –440 рр. до н.е., що мав довжину 32 –41 мм, а вагу – 2,5 –3 г., оцінюється зараз у 25 – 100 \$.



Обол. 520 –440 рр. до н.е. Ольвія. Бронза. Лиття.

Дельфіни фігурують і на ольвійських монетах більш пізніх періодів, коли монети отримали традиційний вигляд і круглу форму. Так, на тетрасарії II ст. н. е. дельфін з'являється на аверсі знизу під головою Аполлона, а на реверсі зображено теж традиційного для ольвійських монет н.е. (наприклад, статер, часів царя Фарзоя) орла. Мідний тетрасарій оцінюється зараз від 300 до 1200 \$, а золотий статер – від 2500 до 10000 \$.



684



Тетрасарій. 110 – 130 рр. н.е. Ольвія. Мідь.



620



Статер. 51 р. н.е. Ольвія. Золото.

Свої монети мала *Боспорська держава* зі столицею у *Пантікапеї* (сучасна Керч), і пантікапейська срібна, а з IV ст. до н.е. – золота монета домінувала на боспорському ринку. У V ст. до н.е. випускає свою автономну серію срібних монет *Німфей* – античне місто у східному Криму, на березі Керченської протоки (У 17 км. Від сучасної Керчі); наприкінці цього ж століття – на початку VI ст. до н.е. свої монети випускає *Феодосія*.

Монети Боспорської держави, Пантікапею, Німфею, Феодосії.



*Пантікапей. Гемідрахма.
IV в. до н.е.*



Німфей. Діобол.
V в. до н.е.



Феодосія. *Лепта*. 425 — 415 рр. до н.е. Мідь. Аверс: голова бика вправо,
реверс: ΘΕΟΔΕΟΣ за годинниковою стрілкою між променями 7-ми
променевої зірки

Монети Стародавнього Риму

Римські монети так само, як монети греків, є своєрідним літописом життя і вірувань стародавніх римлян. На найдавніших монетах знаходимо зображення міфологічних персонажів, богів, легендарних історичних героїв. Є монета, де зафіксована у образах відома легенда про капітолійську вовчицю, що вигодувала Ромула та Рема, зображених разом з вовчицею і пастухом Фавстулом, що знайшов братів.



Римський денарій. 77 р. до н.е. Аверс: зображення голови Марса, реверс: зображення капітолійської вовчиці.

Наслідуючи традиції Греції, римляни все ж таки зробили свої монети більш політизованими: там багато саме політичної тенденції та прокламації. Всі римські імператори прагли зайняти місце богів не тільки на землі, але й на монетах, і традиційна Юнона з давніх монет поступається своїм місцем Луцію Сулі, Цезарю, Октавіану Августу, а іноді боги стають символом того чи іншого імператору. Так, були денарії з аверсом, де зображено Венеру (символ імператора Сули), Купідомом, що тримає пальмову гілку і надписом “Луцій Сула імператор”; на реверсі знаходилося зображення кінної статуї Сули, який тут іменується “диктатором”.





Монети Риму та Візантійської імперії. III ст. до н.е. – XIV ст. н.е.

Монети Київської Русі

Київська Русь була розвинутою середньовічною європейською державою і як така мала свої монети, що виливалися з різних металів. Особливістю цих монет була своєрідна форма. Так звана *гривня* мала вигляд бруска з дорогоцінного металу, або ромбу, чи ромбу з усіченими краями.



Гривні монетні. XI – XIV ст. Київська Русь, Золота орда.

Поряд із гривнями Київська Русь мала й монети традиційної форми.



Златник. Х ст. Київська Русь.



Срібляники. Х – ХІ ст. Київська Русь.

Свої монети випускали і в Галицькій Русі.



Срібний півгрош Казимира ІІІ(1349—1370)



Мідний денарій часів Володислава Опольчика (1372—1378)

За Законом України *«Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей»* *«рідкісні монети, ордени, медалі, печатки ...»* (Розд.І. Ст..І) вважаються культурними цінностями і потребують наявності *Свідоцтва* на право їхнього вивезення /тимчасового вивезення з України.

Для того, щоб митник вірно описав вилучені або затримані культурні цінності цього типу, необхідно знати, на які характерні ознаки монет та медалей необхідно звернути увагу і зафіксувати їх у митній документації.

Характерні ознаки монет (медалей) як виду культурних цінностей

Візуальний аналіз монети або медалі треба розпочинати з визначення *форми монети*, бо вона не завжди буде круглою. За формою монети можуть бути:

- *круглі,*



Венеціанський золотий дукат XV ст.. з кладу Чуфут-Кале.

- *квадратні ,*



Шкіряні жереб'я Петровської епохи..

- *овальні,*



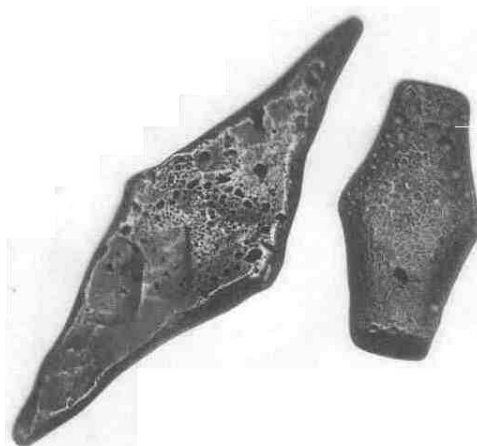
Монета Сходу. XVIII – XIX ст.

- *грушевидні,*



Монета грушевидної форми.

- *ромбовидні,*



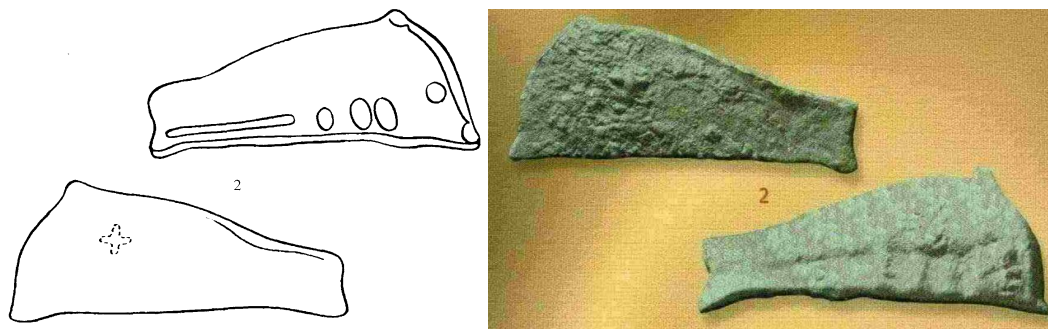
Гривня Київської Русі

- *брелкові (з отвором, через який можна просунути ланцюжок),*



Китайська брелкова монета. *Цянь*. Династія Мін. Імператор Чжу Чжаньцзі (1426—1435). Бронза, номінал 1 вень.

- дельфінообразна,



Обол. 550–520 рр. до н.е. Ольвія. Бронза. Лиття.

- У вигляді прутка (рублеві прутки – звідси “рубль”, частина, яку одрубали від прутка відповідної маси)



Срібна гривня Київської Русі. XI – XIII ст.

Визначивши форму, необхідно вимірити всі *розміри монети*. Для круглої монети це буде діаметр та товщина монети, для квадратної – довжина однієї з рівних сторін та товщина, для брелкової знадобиться виміряти найширші та найвужчі місця, товщину і окремо вказати місце отвору. Але для монети будь-якої форми необхідно завжди визначати товщину.

Третя важлива ознака монети, на яку необхідно звернути увагу, це *матеріал*, з якого зроблено монету. Більшість монет та медалей виготовляється технікою лиття, карбування чи кування її металів або металевих сплавів. Типовими монетарними металами є мідь, олово, бронза, срібло, золото. Однак визначити точно вид металу без лабораторії важко, тому для митника ознакою матеріалу, з якого зроблено монету, буде її колір.

Визначаючи тип металу, з якого зроблено монету або медаль, митник фіксує у протоколі тільки те, що це метал відповідного кольору: наприклад, про мідну монету треба записати *«метал червоного кольору»* про золоту – *«метал жовтого кольору»*.

Важливою ознакою монети або медалі є її *вага*.

Монети відрізняються одна від одної не тільки формою, монетарним металом, вагою та розмірами, а й тим, що зображено на монетах. *Зображення* розташовані на всіх поверхах монети, які називаються :

- *аверс* – лицевий бік монети, її «обличчя»,
- *реверс* – зворотний бік монети, її «спина»,
- *гурт* – торцева сторона монети.

Зображення включають не тільки малюнки (портрети політичних діячів, міфологічних персонажів, сценки з життя держави, тощо) , а й надписи, серед яких знаходиться і дата виготовлення монети, і її номінал, і місце карбування. У сучасних монетах номінал, як правило, позначено на аверсі, але так було не завжди. Розглянемо три типових випадки розташування зображень на аверсі та реверсі.

1. Якщо на монеті з одного боку знаходиться зображення якогось *персонажу*, а з іншого – герб, то перша сторона буде аверсом, а друга реверсом.



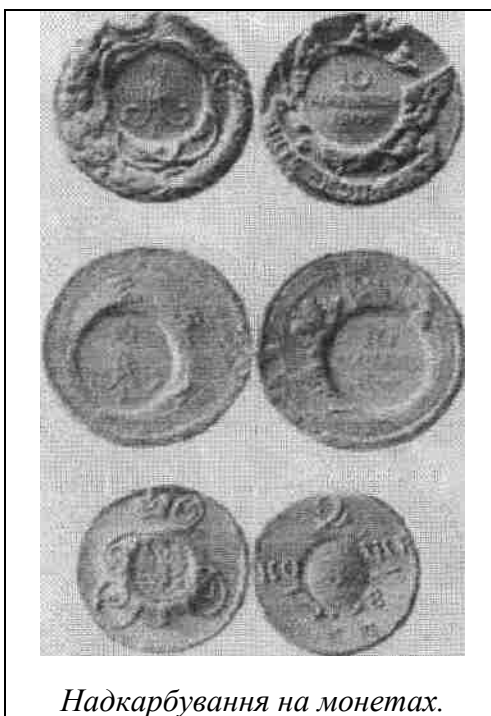
2. Якщо на монеті з одного боку буде *монограма*, а з іншого – герб, то сторона з монограмою буде аверсом, а з гербом – реверсом.



3. Якщо на монеті з одного боку буде *герб* або *монограма*, а з іншого – номінал, то герб, або монограма будуть аверсом.

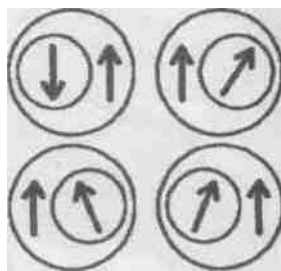


4. Коли на аверсі чи на реверсі монети буде надкарбування, це теж буде характерною ознакою саме цієї монети і буде свідчити про те, що монета однієї держави використовувалася в іншій, або один правитель перекарбував монети свого попередника. В такому випадку необхідно указати, де розташовані над карбування, як це показано на таблиці.



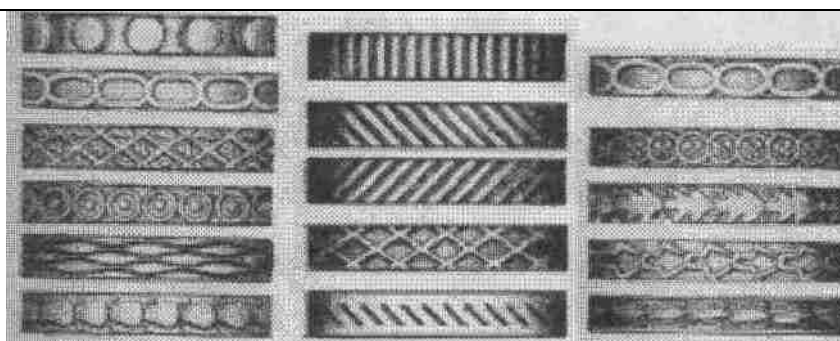
Надкарбування на монетах.

Описуючи у митній документації затриману монету з надкарбуванням, необхідно не тільки позначити наявність надкарбування, а й зафіксувати схему розташування надкарбування по відношенню до основного карбування:



Гурт може бути різних видів:

- гладкий,
- з насічками,
- з візерунками,
- з надписами.



Приклади різних видів гурту.

На 37 РУБЛЯХ 50 КОПЕЙКАХ — 100 ФРАНКАХ

1902 г. «Чистого золота 6 золотників 77,4 доли»

На 25 РУБЛЯХ

1896—1908 гг. «Чистого золота 6 золотників 77,4 доли»

На 15 РУБЛЯХ

1897 г. «Чистого золота 2 золотника 69,36 доли»

На 10 РУБЛЯХ

1886—1896 гг. «Чистого золота 2 золотника 69,36 доли»

1896—1911 гг. «Чистого золота 1 золотник 78,24 доли»

На 7 РУБЛЯХ 50 КОПЕЙКАХ

1897 г. «Чистого золота 1 золотник 34,68 доли»

На 5 РУБЛЯХ

1886—1896 гг. «Чистого золота 1 золотник 34,68 доли»

Приклади надписів на гурті золотих монет Російської імперії М.С.

Таким чином, при описі монет (медалей) у *Протоколі про порушення митних правил* або в *МД-І*, митник повинен зафіксувати такі характерні ознаки: *форма монети, розміри монети, матеріал, з якого зроблено монету, вагу, характер зображення (надписи перенести до протоколу), наявність та розташування над карбування, стан збереження*. Форму опису монети наведено у Додатку І.

Література

1. Словник культурних цінностей та їх складових частин: на допомогу митнику./ За ред. О.Л.Калашникової. Дніпропетровськ, 2003.
2. Школьна Ольга. Фапфор-фаянс України ХХ століття. Кн. 1,2. Київ. 2011-2013
3. Munger, Jeffrey, with an essay by Elizabeth Sullivan. European Porcelain in The Metropolitan Museum of Art. New York, Vena,London, 2018.
4. Бабич С.С. Історія українських грошей. 2015: Державна казначейська служба України. URL: <https://www.treasury.gov.ua/news/istoriya-ukrainskikh-groshey>
5. Ancient coins/ By David Goodall. URL: <https://edu.rsc.org/feature/ancient-coins/2020090.article>
6. The history of world sculpture/ by Germain Bazin. Hardcover, 1976, 459 p
7. Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття. К., 1985.
8. Любченко В.Ф. Львівська скульптура XVI – XVII століть. К.,1981.
9. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. К., 1989.

ЮВЕЛІРНІ ВИРОБИ

Ювелірне мистецтво (від нім. *Juwel* чи гол. *juweel* – дорогоцінне каміння) – вид декоративно-прикладного мистецтва: виготовлення прикрас, коштовних предметів побуту, зброї та інших виробів з дорогоцінних металів, часто у сполученні з дороцінним чи напівдорогоцінним камінням, перлами, перламутром бурштином, кісткою, склом, емаллю.

Функції ювелірних виробів

Ювелірне мистецтво – один з найдавніших видів художньої діяльності людини. **Ювелірні вироби** здавна виконували найрізноманітніші функції, що зумовило їх особливе місце у житті людського суспільства в різні епохи. Ще на зорі історії культури людина вірила у магічні властивості дорогоцінних металів та коштовного каміння, наділяючи їх у своєму уявленні *магічною функцією*, призначаючи ювелірним виробам роль оберегів та амулетів, яких археологами знайдено безліч у похованнях різних народів в усіх частинах світу.

Пізніше прикраси почали виконувати роль *гудзиків*, за допомогою яких кріпився одяг. Крім того, саме ювелірні вироби втілювали притаманний людині *інстинкт прикрашення*, який, за Дарвіном, був головною причиною виникнення мистецтва. Це прагнення до краси, як доводять психологи й соціологи, має і біологічне коріння: яскраві кольори птахів, тварин – це не тільки спосіб привернути до себе увагу особи протилежного стану, але й свідчення здоров'я. Отже, прикрашаючи себе, людина інстинктивно прагла й прагне впевнити інших у тому, що вона здорова й успішна. Таким чином, ювелірні вироби – це, перш за все, *прикраса*.

Інша важлива функція цих виробів, що зумовлює стійкий інтерес до них, була визначена *Аль-Біруні* у його відомому трактаті “*Зібрання відомостей для пізнання коштовностей*” ще у X ст. : “ І коли не стало впевненості у мінливих поворотах долі (у дорозі) і люди зрозуміли, що при цьому порятунок (іноді) залежить від невеликого об'єму та малої ваги, тоді стали схилитися до дорогоцінного каміння, бо його об'єм по відношенню до об'єму золота ще менший, ніж об'єм золота у порівнянні з об'ємом срібла і об'єм срібла у порівнянні з об'ємом тих припасів, що за нього купуються...”. Отже, ювелірні вироби (і їх складові: дорогоцінні метали та каміння) завжди приваблювали людей як вигідний *об'єкт інвестування грошей*. Малі розміри і мала вага дають можливість не тільки легко зберігати ювелірні вироби, але й легко їх транспортувати. При цьому ціна такого вантажу може бути дуже високою. Саме ці три складових : ціна, розмір, вага й зумовлюють прагнення кримінальних елементів незаконно переправляти ювелірні вироби через митний кордон. Крім того, дорогоцінні метали, що є складовою ювелірних виробів, можуть бути переплавленими і стати сировиною для виготовлення монет, прикрас, інших ювелірних виробів.

Четверта функція витікає з трьох попередніх: ювелірні вироби – це один з найпопулярніших *об'єктів колекціонування*.

Саме як талісмани, чи як об'єкти інвестування грошей, чи як частина колекції, або як прикраси ювелірні вироби стають *родинними цінностями*, і ця їх п'ята функція так само, як всі попередні, пояснює професійний інтерес митників до ювелірних виробів, що є одним з важливих видів культурних цінностей.

Класифікація ювелірних виробів

Ювелірні вироби, що мають такі різноманітні функції, важко укласти в одну класифікаційну систему, бо класифікувати їх можна за різними ознаками. Ми виділяємо дві найголовніші.

Класифікація за видом матеріалу, з якого виготовлено ювелірний виріб.

Ця класифікація поділяє ювелірні вироби на чотири групи відповідно до характеру металу, з якого вони виготовлені, і відповідно до наявності чи відсутності у виробі вставки з каміння або інших матеріалів:

- ювелірні вироби з *дорогоцінних металів без вставок* (золоті, срібні, платинові, паладієві);
- ювелірні вироби з *недорогоцінних металів, сплавів та матеріалів без вставок* (вироби з мельхіору, нейзильберу, бронзи, латуні, міді, титану, танталу, рутенію, сталі);
- ювелірні вироби з *каменя та неметалевих матеріалів* (декоративне кольорове каміння, кістка, черепаховий панцир, порцеляна, емаль, дерево, пластмаса, шкіра і ін. Декоративні матеріали);
- ювелірні вироби з *дорогоцінних та недорогоцінних металів із вставками з:*
 - діамантів,
 - природного кольорового ювелірного каміння,
 - синтетичного каміння і штучних ювелірних матеріалів.

Класифікація за функціями, що виконують ювелірні вироби у побуті людини має в основі виділення сфери функціонування того, чи іншого об'єкту ювелірного мистецтва, групуючи ювелірні вироби таким чином:

- *особисті (натільні) прикраси* – обручки, персні, серги, браслети, кольє, медальйони, кулони, запонки, шпильки, булавки);
- *предмети туалету* (флакони для парфумів, шкатулки, пудрениці);
- *прилади для паління* (мундштуки, запальнички, портсигари, сигаретниці, сірничниці, попільнички);
- *годинники та прилади до них* (корпуси годинників, браслети, ланцюжки);
- *предмети сервіровки столу* (ножі, виделки, келихи, чарки, сільниці, підстаканники і т. ін.);
- *сувеніри* (медалі, монограми, нагрудні значки);
- *предмети релігійного культу* (оклади, складні, панагії, хрести, потири, тощо);
- *холодна та вогнепальна зброя.*

Клеймування виробів з дорогоцінних металів

Дорогоцінні та недорогоцінні матеріали становлять важливу складову ювелірних виробів. Крім того, за першою класифікацією, дві групи ювелірних виробів

(перша та друга) взагалі виготовляються тільки з таких металів без вставок. Тому аналіз характерних ознак ювелірних виробів ми розпочинаємо саме з визначення дорогоцінних та недорогоцінних металів. Митник повинен добре уявляти, які метали вважаються дорогоцінними і за допомогою яких знаків підтверджується приналежність матеріалу, з якого зроблено ювелірний виріб, до тої чи іншої групи дорогоцінних металів.

За Законом України *«Про державне регулювання видобутку, виробництва і використання дорогоцінних металів і дорогоцінного каміння та контроль за операціями з ними»* (із змінами і доповненнями від 21 вересня 2000 р.), **дорогоцінні метали** – це *«золото, срібло, платина і метали платинової групи (паладій, іридій, родій, осмій, рутеній) у будь-якому вигляді та стані (сировина, сплави, напівфабрикати, промислові продукти, хімічні сполуки, вироби, відходи, брухт тощо)»*(Розд. I. Ст. I).

Дорогоцінні метали для виготовлення ювелірних виробів використовуються у вигляді **сплавів**, тому що у чистому виді вони занадто м'які і мають невелику міцність.

Сплав, з якого виготовляються ювелірні вироби називається **лігатурою**. Склад і пропорції лігатури різні для різних видів дорогоцінних металів і різних їх проб.

Сплави золота включають як лігуючі матеріали срібло та мідь. Золото як матеріал для виготовлення прикрас використовувалося з давніх часів. Висока корозійна стійкість та пластичність (1 г. золота можна витягнути у нитку довжиною 3,5 км!) зробили золото матеріалом №1 у ювелірному мистецтві. Так зване *«біле золото»* представляє собою два види сплавів:

- *благородне золото* – сплав золота, срібла, платини або паладія, використовується рідко;

неблагородне золото (583*) – сплав золота, срібла та нікелю, в Колір золота значно змінюється при легуванні:

- добавки нікелю зменшують відбивну здатність, відбувається швидке знебарвлення золота, внаслідок чого з'являється блідо-жовтий колір;
- аналогічні зміни відбуваються при збільшенні вмісту паладію;
- добавка паладію забарвлює золото у бурий або білий колір;
- домішки срібла надають золоту колір від блідо-зеленого до майже білого;
- інтерметалеві сполуки золота з алюмінієм та індієм мають пурпурно-червоний колір;
- сплави з великим вмістом міді мають рожевий чи червоний колір.

Сплави платини включають до складу паладій та іридій. Вони мало використовуються у вишуканих ювелірних виробках, бо майже не придатні для складної художньої пластики. До революції 1917 р. платиною у ювелірних виробках часто називали срібло.

Сплави срібла включають до складу лігатури мідь, зрідка – олово й цинк. Срібло – це найхудожніший з дорогоцінних металів, придатний для м'якої та вишуканої пластики, тому настільки значний жанровий діапазон мають срібні ювелірні вироби.

Гарнітур прикрас з позолоченого срібла, прикрашений смарагдами, рубінами, перлами та емаллю. Центральна Європа. XVII ст.



Різні дорогоцінні метали мають не тільки різний колір, а й різну температуру плавлення та різну щільність, наведені у двох таблицях.

Табл. I.

Ювелірні дорогоцінні метали

Метал	Колір	Щільність г/см ³	Температура плавлення, t° C
Золото	Золотисто-жовтий	19,3	1062
Срібло	Срібlisto-білий	10,5	960,6
Платина	Срібlisto-білий	21,45	1773,5
Паладій	Темно-срібlisto-білий	12,0	1554,5
Іридій	Темно-срібlisto-білий	22,5	2454
Родій	Блакитно-білий	12,4	1966

Табл. II.

Ювелірні недорогоцінні метали

Метал	Колір	Щільність	Температура
-------	-------	-----------	-------------

		г/см ³	плавлення, t° С
Мідь	Червоний	8,9	1083
Цинк	Блакитно-білий	7,13	419,46
Олово	Сріблито-білий	7,3	213,9
Свинець	Блакитно-сірий	11,34	327,4
Кадмій	Сріблито-білий з синюватим відливом	8,65	320,9
Залізо	Блакитно-білий	7,87	1539

Система клеймування виробів з дорогоцінних металів

Клеймування виробів з дорогоцінних металів завжди було покликане захистити інтереси виробників і споживачів від підробок. **Клеймо** – це паспорт художнього виробу, воно було підтвердженням того, що предмет виготовлено з металу зазначеної проби, визначеним майстром, у позначеній країні. Гарантом захисту цих прав завжди була держава, під контролем якої знаходилися всі операції із дорогоцінними металами.

Системи клеймування ювелірних виробів з дорогоцінних металів відрізняються як за місцем, так і за часом. Розглянемо еволюцію клеймування ювелірних виробів у Російській імперії, Радянському Союзі та у сучасних Росії та Україні.

Таврування ювелірних виробів у Росії розпочалося із клеймування срібних виробів у XVII ст. (1651 – 1652 pp.), коли у Москві, у так званому Срібному ряді – артїлі, що об’єднувала майстрів-ремісників, які, вступаючи до неї, давали забов’язання нічого не виробляти “протиу указу великого государя” і надавати зразки своєї роботи, почали ставити відповідні клейма . Перші клейма на сріблі ще не були пробами у точному значенні цього слова, а лише вказували на те, що срібло не гірше визнаного законом зразка, але самий зразок не мав точно визначеної проби. Роль зразка металу виконували іноземні талери – так звані *єфимки* , а точніше, *любські єфимки* – найбільш високоякісні з іноземних талерів, одібрані старостами Срібного ряду як еталони. Їх проба була *від 81 до 84*. У Срібній палаті з обраного *любського єфимка* відсікалася чверть, на яку ставилося державне клеймо. Після цього її передавали під розписку старостам, а інші $\frac{3}{4}$ єфимку залишалися у Срібній палаті. Користуючись отриманою чверткою єфимку як еталоном, старости “орлили” срібні вироби “проти любского єфимка”, тобто ставили на них клейма з зображенням двоголового орла, що засвідчувало доброякісність срібла.



Ефимок. 81 – 84 проба срібла. 1693 – 1697 рр.

В останній чверті XVII ст.. законом було дозволено використовувати срібло більш низької проби, зразком якої стала турецька срібна монета з зображенням лева – так званий *левок*.

	Єфимок 81 – 84 проба срібла. 1693 – 1697 рр.
	Левок – 61 – 62 проба срібла з 1684 р.
	Після 1684 р.
	1685 – 1694 рр.
	1685 – 1696 рр.

	1686 – 1698 pp.
---	-----------------

З останньої чверті XVII ст. і до першої чверті XVIII ст. у круглому *щитку* (заглиблення, у якому проставлялася проба, іменник, пробірник) проставлялися ще й *річні клейма* – дата клеймування. До XVIII ст. дату позначали слов'янськими літерами, кожна з яких відповідала якійсь цифрі.

Числа	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Одиниці	·Ǻ·	·В̃·	·Г̃·	·Д̃·	·Є̃·	·Ѕ̃·	·З̃·	·Н̃·	·Ө̃·
Десятки	·І̃·	·К̃·	·Л̃·	·М̃·	·Н̃·	·Ѕ̃·	·О̃·	·П̃·	·Ү̃·
Сотні	·Р̃·	·С̃·	·Т̃·	·ОҮ̃·	·Ф̃·	·Х̃·	·Ψ̃·	·Ω̃·	·Ц̃ или ·А̃·
Тисячи	·Ǻ̃·	·В̃̃·	·Г̃̃·	·Д̃̃·	·Є̃̃·	·Ѕ̃̃·	·З̃̃·	·Н̃̃·	·Ө̃̃·

Сучасна система визначення дати виготовлення детально описана у підручнику Т.Н. Артюх “Діагностика та експертиза коштовностей”. К. 2003. (с. 370 – 371), але загальним правилом є проставлення останньої цифри року виготовлення або після шифру підприємства-виготовлювача, або перед ним (в залежності від десятиріччя). З 2000 р. остання цифра року в іменниках ставиться перед шифром підприємства-виробника.

У музейних колекціях є срібні предмети XVII ст.. з особливими клеймами, що були більш рельєфними і мали щиток у вигляді двоголового орла. Це так звані *власницькі клейма*, що позначали приналежність предмету до палацевого майна, так само, як клеймо у вигляді благословляючої руки позначає приналежність виробу до Патріаршої скарбниці, а двоголові орли на зброї є клеймом Великої скарбниці.


Клеймо Патріаршої скарбниці, ставилося в XVII столітті.

Клеймування виробів з дорогоцінних металів у XVIII – XIX ст.

Система клеймування, поступово ускладнюючись, удосконалювалася на протязі XVIII ст. Клеймо стало включаючи різні відомості і складалося з таких частин:

- *проба*;
- *міські клейма (герб міста)*;
- *іменник пробірного майстра*;
- *іменник майстра-виготовлювача*;
- *іменник альдермана (тільки для Москви)*.

Проба (від лат. *probo* – випробую, оцінюю) – стандарт, що визначає цінність сплаву, з якого виготовлено вироби з дорогоцінних металів, і засвідчує *вміст вагових одиниць основного дорогоцінного металу у фіксованій кількості вагових одиниць сплаву*. В залежності від фіксованої кількості вагових одиниць сплаву, відповідно до якої визначається вміст вагових одиниць основного дорогоцінного металу, виділяють три системи проб:

- *каратна*, де за одиницю приймається 24 вагових частини сплаву, і проба позначається двозначною або навіть однозначною цифрою (8, 14, 23);
- *золотникова*, де за одиницю приймається 96 вагових частин сплаву (32, 56, 92);
- *метрична*, що визначає вміст одиниць дорогоцінного металу у 1000 вагових одиниць сплаву (333, 585, 950).

У XVIII ст.. на території Російської імперії була поширена золотникова система клеймування, а в Україні – каратна, бо російську золотникову систему було введено в Україні з початку XIX ст.

У XX ст. і зараз проставляються метричні проби і в Україні, і у країнах колишнього СРСР.

Розглянемо **порівняльну таблицю проб золота** у різних системах пробіювання і запам'ятаємо відповідність одних проб іншим.

Метрична	Каратна	Золотникова
1000	24	96
980	23,5	94
969	23,25	93
958	23	92
916	22	88
900	21,6	86,4

833	20	80
750	18	72
625	15	60
585, 583	14	56
500	12	48
416,67	10	40
375	9	36
333	8	32

Порівняльна таблиця проб срібла у різних системах пробіювання

МЕТРИЧНА ПРОБА	КАРАТНА ПРОБА	ЗОЛОТНИКОВА ПРОБА
999 проба	24 карата	96 золотников
970 проба	23,28 карата	93 золотника
960 проба	23 карата	92 золотника
950 проба	22,8 карата	91 золотник
940 проба	22,56 карата	90 золотников
925 проба	22 карата	88 золотников
916 проба	22 карата	88 золотников
900 проба	21,6 карата	86 золотников
875 проба	21 карат	84 золотника
830 проба	20 карат	80 золотников
800 проба	19 карат	77 золотников
770 проба	18,5 карат	74 золотника
750 проба	18 карат	72 золотника
625 проба	15 карат	60 золотников
600 проба	14,4 карат	58 золотников
500 проба	12 карат	48 золотников
375 проба	9 карат	36 золотников

• **Відповідність найбільш розповсюджених систем проб**

Метрична		Золотникова		Каратна	
<i>Золото</i>	<i>Срібло</i>	<i>Золото</i>	<i>Срібло</i>	<i>Золото</i>	<i>Срібло</i>
(1000)	(1000)	(96)	(96)	(24)	(24)
958	960	92	92	23	23

—	925		89	22	22
750	875	72	84	18	21
583, 585	830	56	80	14	20
(585)	800	(56,16)	77	(14,04)	19
500	750	48	72	12	18
375	—	36	—	9	—
333	—	32	—	8	—

•

Необхідно запам'ятати, що найпоширеніша і досить висока метрична проба для золотих виробів – 583 (585) відповідає 56 золотниковій пробі й 14 каратній. До речі, для України XVIII ст. були найбільш розповсюдженими 8 та 14 каратні проби. Що ж до срібла, то найпоширеніший високій метричній пробі 875 відповідає 84 золотникова проба.

За наступною таблицею можна прослідкувати еволюцію золотникових проб на срібних виробах у XVIII – XIX ст.

	1720 р., з варіантами до 1732 р.
	введено замість 62-ї у 1732 р.
	1740-і рр.
	2-а половина 18 ст. - 1-а половина 19 ст.
	1773 р.
	18-19 ст.
	1815 р.

За Законом України *“Про державне регулювання видобутку, виробництва і використання дорогоцінних металів і дорогоцінного каміння та контроль за операціями з ними”* , *“в Україні для ювелірних та побутових виробів із дорогоцінних металів встановлюються такі проби:*

платина – 950 (дев'ятсот п'ятдесята)
золото – 333 (триста тридцять третя)
– 375 (триста сімдесят п'ята)
– 500 (п'ятисота)
– 585 (п'ятсот вісімдесят п'ята)
– 750 (сімсот п'ятдесята)
срібло – 750 (сімсот п'ятдесята)
– 800 (восьмисота)
– 830 (вісімсот тридцята)

- 875 (вісімсот сімдесят п'ята)
- 925 (дев'ятсот двадцять п'ята)
 - 960 (дев'ятсот шістдесята)
 - 500 (п'ятисота)
 - 850 (вісімсот п'ятдесята)” (Розд. I Ст. I)

паладій

У РФ для золота прийнята ще 958 проба, а для срібла – 916, крім того, і в Україні, і в РФ допускається виготовлення виробів із золота проби 583.

Міські клейма (герб міста) – виникають у XVIII ст. і найчастіше представляють собою або зображення двоголового орла з початковими літерами назви міста (наприклад, *СП*, у клеймі Санкт-Петербургу на срібних виробих 1713 – 1714 рр. або *КП* на Кам'янець-Подільському клеймі з 1758 по 1864 рр.), або написану назву міста (як у клеймі Києва XVIII ст. або у Санкт-Петербурзькому клеймі, що ставилося з 1908 по 1914 р.);



Клеймо міста Кам'янець-Подільський



Клеймо Санкт- Петербургу



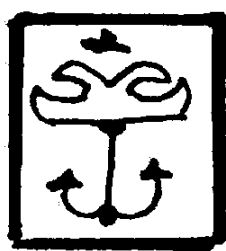
або *герб міста*:



Московське клеймо (Георгій Переможець), ставилося з 1741 до 1899 р.



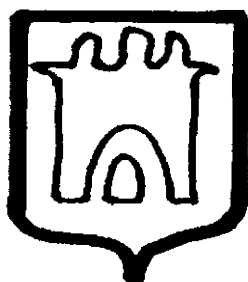
Клеймо – герб Санкт-Петербургу (перехрещені два якорі і скіпетр), ставилося з першої половини XIX ст.



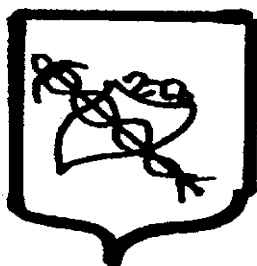
Міське клеймо міста Одеса, ставилося з 1861 по 1882 р.



Клеймо міста Києва з 1828 по 1887 р.



Клеймо Житомиру.

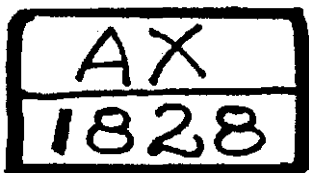


Клеймо – герб міста Харків .

Іменник пробірера – проставлявся вже у XVIII ст. і складався з початкових букв імені та прізвища пробірного майстра (з роком чи без)



Іменник пробірера – *Анатолія Арцибашева*, що працював у Москві з 1891 по 1896 р.



-Іменник пробірера - *Хатського Олександра Михайловича*, що працював у Києві з 1825 по 1851 рр.

Після введення у 1896 р. нового пробірного статуту в Російській Імперії було встановлено єдине клеймо з зображенням жіночої голови у кокошнику в профіль, повернуту ліворуч, укладене у щитки різної форми. Вказувалися ініціали керуючого пробірним округом і проба.



З 1908 р. в усіх пробірних округах було введено клейма у вигляді тої ж самої головки у кокошнику, але звернутої в іншу сторону і з літерою грецького алфавіту,



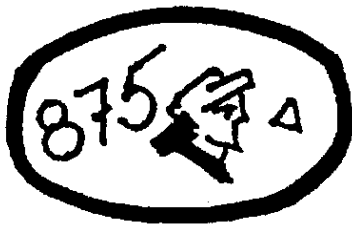
що позначала той чи інший пробірний округ (див. таблицю).

шифр	Пробірні округи, 1908-1926 р. (У клеймах із зображенням жіночої голови в кокошнику, зверненої вправо, із шифром, розташованим ліворуч.)	Пробірні керування Народного комісаріату фінансів СРСР, 29 червня 1927-1946 р. (У клеймах із зображенням голови робітника, зверненої вправо, із шифром, розташованим праворуч.)	Пробірні установи Міністерства фінансів СРСР, 1 червня 1946-1954 р. (У клеймах із зображенням голови робітника, зверненої вправо, із шифром, розташованим ліворуч.)	Інспекції пробірного нагляду 7 січня 1954-1958 р. (У клеймах із зображенням голови робітника, зверненої вправо, із шифром, розташованим ліворуч.)
a (альфа)	Петербурзький	Ленінград, Ленінградське окружне пробірне керування	Ленінград, Ленінградська пробірна установа	Ленінград, Ленінградська інспекція пробірного нагляду
b (бета)			Хабаровськ, Хабаровська пробірна установа	Сіла Червоне Костромський обл., Красносільська інспекція пробірного нагляду
c (ху)	Донської	Нахичеван-на-Дону, Північно-Кавказьке крайове пробірне керування	Вільнюс, Вільнюська пробірна установа	Вільнюс, Вільнюська інспекція пробірного нагляду
d (дельта)	Московський	Москва, Московське окружне пробірне керування	Москва, Московська пробірна установа	Москва, Московська інспекція пробірного нагляду
h (ця)		Єреван, Пробірне керування Вірменії	Таллін, Таллінська пробірна установа	Таллін, Таллінська інспекція пробірного нагляду
i (iota)		Харків, Харківське окружне пробірне керування	Харків, Харківська пробірна установа	Харків, Харківська інспекція пробірного нагляду



Пробірне клеймо для срібла 84 проби з літерою “дельта”, якою позначався Московський пробірний округ, ставилося з 1908 по 1917 р.

У 1927 р. в СРСР було введено нове клеймо – голова робітника і шифр із літер грецького алфавіту для різних пробірних інспекцій (див. таблицю). З 1946 по 1958 р. це пробірне клеймо трохи змінюється: проба проставляється не праворуч від голови робітника, як раніш, а ліворуч.



З травня 1958 по 1992 р. у пробірному клеймі зображувався серп та молот на тлі п'ятикутної зірки із шифром інспекції пробірного нагляду у виді букв російського алфавіту ліворуч (див. табл.) і проби – праворуч.



З 1993 р. на українських ювелірних виробках проставлявся знак посвідчення – тризуб.

Новий знак посвідчення – *листок каштана* затверджено у 1998 р. Наказом № 90 (від 10 квітня) *Про державні пробірні клейма суб'єктів підприємницької діяльності* Міністерства фінансів України для суб'єктів підприємницької діяльності:

- ВАТ “Українські ювеліри” м. Києва;
- Львівського державного ювелірного заводу;
- ЗАТ “Харківський ювелірний завод”;
- Вінницького державного підприємства “Кристал”,

які, згідно з постановою КМУ від 02.03.98 №238 мають право на клеймування виробів власного виробництва державним пробірним клеймом. Інші ювелірні підприємства зобов'язані клеймувати вироби у відповідних органах державного пробірного контролю.

Цей Наказ визначає й форму *додаткових пробірних клем*, які призначаються для клеймування рознімних і легко відокремлюваних другорядних та додаткових деталей золотих та срібних виробів .

Іменник майстра-виготовлювача – складається з ініціалів майстра у щитках різної форми і з різним накресленням букв. Іноді майстри ставили в іменнику повне своє прізвище, а придворні майстри, фірми та фабрики ХІХ –ХХ ст.. поруч з іменником мали право ставити клеймо з зображенням державного герба (двоголового орла).

Іменник *Маршака Йосипа Абрамовича* – майстра, що заснував фабрику у 1878 р., а з 1904 р. володів магазином

I.МАРШАКЪ

I.M.C.P.A.

-Іменник *Першої Московської срібної ремісничої артілі*, ставилося з 1899 по 1908 рр.

Іменники Карла Фаберже



З 1927 р. було введено спеціальне клеймо для виробів, що не відповідають пробі:

НП

І ще одне клеймо для виробів, що відповідають найменшій пробі, але виявилися не клеймованими:

Л

З 1951 р. було введено додаткове клеймо для позначення реставрованих виробів.



Іменник альдермана – клеймо майстра по якості, складалося з трьох букв у серцеподібному щитку, з яких перша літера – завжди *А* (тобто *альдерман*). Ці клейма зустрічаються тільки на московських виробках XVIII ст.



Сучасні українські та російські методики оцінювання ювелірних виробів з дорогоцінних металів передбачають введення відповідних коефіцієнтів за наявність на виробках клейма чи клейм. Цей коефіцієнт становить:

- наявність повного набору клейм (міське клеймо, клеймо пробірника, з датою чи без) – **1,15**;
- наявність клейма майстра-виготовлювача – **1,10**;
- наявність клейма фірми – **1,15**.

Саме тому, описуючи ювелірний виріб з дорогоцінних металів у митній документації, необхідно визначити **наявність всіх видів клейм**, перенести їх зображення до протоколу, зафіксувати **місце розташування клейм**.

Зазвичай ціна ювелірних виробів з дорогоцінних металів (без вставок) визначається за формулою:

$$C = Ц \times M \times H \times K$$

де **Ц** – ціна 1 гр металу;

М – маса виробу;

Н – націнка виробника;

К – коефіцієнти-----

Сучасні російські клейма складаються з таких елементів:

- зображення жіночої головки у кокошнику, повернутої праворуч;
- шифр дердінспекції у вигляді букви російського алфавіту;

- проба (метрична)

За Наказом Міністерства фінансів України (від 30 липня 1996 р. № 156) *«Про державні пробірні клейма нового зразка» (Додаток №1)* в Україні затверджено такі форми пробірних клейм:

Додаток № 1

до наказу Міністерства фінансів України
від 30 липня 1996 р. № 156

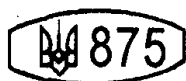
Форми (ескізи) та опис державних пробірних клейм



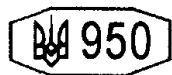
Ескіз знаку посвідчення літери «А»



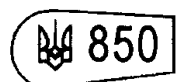
Ескіз основного клейма літери «Б» для золотих виробів



Ескіз основного клейма літери «Б» для срібних виробів



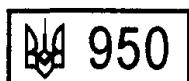
Ескіз основного клейма літери «Б» для платинових виробів



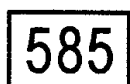
Ескіз основного клейма літери «Б» для паладієвих виробів



Ескіз клейма літери «В» (пломба) для золотих, срібних, платинових, паладієвих виробів. Вид та проба сплаву дорогоцінного металу зазначаються на етикетці



Ескіз основного клейма літери «Г» для сусального золота і сусального срібла



Ескіз додаткового клейма літери «Д» для золотих виробів



Ескіз додаткового клейма літери «Д» для срібних виробів



Ескіз додаткового клейма літери «Д» для платинових, і паладієвих виробів



Ескіз клейма літери «Є» (не відповідає пробі)

Голова Державної пробірної палати України

Н.Б. Лісовська

Додаток № 2
до наказу Міністерства фінансів України
від 30 липня 1996 р. № 154
в редакції затвердженої наказом
Міністерства фінансів України
від 12 грудня 2000 р. № 326

ТАБЛИЦЯ ШИФРІВ
державних управлінь пробірного нагляду України

№ п/п	Найменування казенних підприємств пробірного контролю та їх відділень	Місце- знаход- ження	Шифри регіональних державних управлінь пробірного нагляду в основних пробірних клеймах			
			в знаках посвідчення літери А		в клеймах літер Б, В	
1.	Центральне казенне підприємство пробірного контролю	04107, м.Київ, вул. Отто Шмідта, 26	Літера «К» з лівого боку від емблеми – тризуба, або точка з лівого боку від тризуба по центру	 	Літера «К» з лівого боку від емблеми – тризуба (зверху, по центру або знизу)	К
2.	Західне казенне підприємство пробірного контролю	79020, м.Львів, вул. Варшавська, 70	Літера «Л» з лівого боку від емблеми – тризуба, або точка з правого боку від тризуба по центру	 	Літера «Л» з лівого боку від емблеми – тризуба (зверху, по центру або знизу)	Л
3.	Східне казенне підприємство пробірного контролю	61057, м.Харків, вул.Сумська, 11	Літера «Х» з лівого боку від емблеми – тризуба, або точка з лівого боку від тризуба знизу	 	Літера «Х» з лівого боку від емблеми – тризуба (зверху, по центру або знизу)	Х
4.	Донецьке відділення Східного казенного підприємства пробірного контролю	83086, м.Донецьк, пр. Лагутенко, 14	Дві точки з лівого боку, біля тризуба знизу		Літера «Х» з точкою знизу з лівого боку від емблеми – тризуба (зверху, або по центру)	Х •
5.	Південне казенне підприємство пробірного контролю	65026, м.Одеса, вул.Дерибасівська, 8	Літера «О» з лівого боку від емблеми – тризуба, або точка з правого боку від тризуба знизу	 	Літера «О» з лівого боку від емблеми – тризуба (зверху, по центру або знизу)	О
6.	Кримське відділення Південного казенного підприємства пробірного контролю	95034, м. Сімферополь, вул. Б. Хмельницького, 11	Дві точки з правого боку, біля тризуба знизу		Літера «О» з точкою знизу з лівого боку від емблеми – тризуба (зверху, або по центру)	О •

Голова Державної пробірної служби

М.М. Назимок

Форма щитка

Щиток – це заглиблення відповідної форми на поверхні ювелірного виробу, у якому проставляється проба та іменники. Основні форми щитка:



прямокутна



лопатка



еліпс, або усічений еліпс

У XVIII – XIX ст. форма щитка визначала *якість і розміри виробу*. Так,

- *лопатка* проставлялася на виробах невеликої ваги;
- *еліпс* – на виробах великої ваги;
- *еліпс, усічений з лівого боку*, – на паладієвих виробах;
- *вертикальний усічений еліпс* – це митне клеймо, що проставлялося на імпортованих виробах.

1943



На сучасних ювелірних виробах форма щитка позначає матеріал, з якого зроблено виріб:

- *лопатка* – на золотих виробах;
- *еліпс, усічений з обох боків*, – на срібних виробах;
- *усічений еліпс* – на паладієвих виробах;
- *прямокутник із зрізаними кутами* – на платинових виробах.

Які вироби не клеймуються?

За Законом України *“Про державне регулювання видобутку, виробництва і використання дорогоцінних металів і дорогоцінного каміння та контроль за операціями з ними”* (Розд. I. Ст.І. П. 23) *«не підлягають обов’язковому клеймуванню ...напівфабрикати і зливки з дорогоцінних металів; вироби з дорогоцінних металів, які мають історичну або археологічну цінність, а також ордени, медалі і монети; дрібна насічка (інкрустація) золотом і сріблом на зброї, предметах побуту, релігійного культу тощо; сухозлітка жовта і сухозлітка срібна; прилади, лабораторний посуд та інші вироби, що виготовляються з дорогоцінних металів і призначені для наукових, виробничих, медичних та інших цілей».*

- *...напівфабрикати і зливки з дорогоцінних металів;*
- *вироби з дорогоцінних металів, які мають історичну або археологічну цінність, а також*
- *ордени, медалі і монети*
- *дрібна насічка (інкрустація) золотом і сріблом на зброї, предметах побуту, релігійного культу тощо;*
- *сухозлітка жовта і сухозлітка срібна;*
- *прилади,*
- *лабораторний посуд та інші вироби, що виготовляються з дорогоцінних металів і призначені для наукових, виробничих, медичних та інших цілей».*

Класифікація каміння

Історія мінералогії та геммології знає багато класифікацій мінералів та кольорового каміння. У давньоіндійських та ассіро-вавілонських лапідаріях каміння групували найчастіше за магічними та астрологічними ознаками. До відомих класифікацій XIX ст. належать:

- **класифікація професора** Петербурзького університету **М.П.Щеглова**, який виділив 11 каменів I класу та 30 каменів II класу і описав близько 80 самоцвітних різновидів мінералів за їх натуральним виглядом, питомою вагою, твердістю тощо;
- **класифікація К.Куге**, який виділив дорогоцінне та напівдорогоцінне каміння за масштабом їх реальної цінності як прикрас, згрупувавши їх відповідно до твердості, оптичних властивостей та рідкості.

Класифікація за Законом України.

Закон України *“Про державне регулювання видобутку, виробництва і використання дорогоцінних металів і дорогоцінного каміння та контроль за операціями з ними”* пропонує таку класифікацію каміння: каміння поділяють на **дорогоцінне каміння** (природне та штучне, **дорогоцінне каміння органогенного утворення та напівдорогоцінне каміння** (природне та штучне).

Дорогоцінне каміння – це природні та штучні (синтетичні) мінерали в сировині, необробленому та обробленому вигляді (виробах). Вони поділяються на каміння чотирьох порядків:

- *першого порядку* – алмаз, рубін, сапфір синій, смарагд, олександрит;
- *другого порядку* – демантоїд, евклаз, жадеїт (імперіал), сапфір рожевий та жовтий, опал благородний чорний, шпінель благородна;
- *третього порядку* – аквамарин, берил, кордієрит, опал благородний білий та вогняний, танзаніт, топаз рожевий, турмалін, хризоберил, хризоліт, цаворіт, циркон, шпінель;
- *четвертого порядку* – адуляр, аксиніт, альмандин, аметист, гесоніт, гросуляр, данбурит, діоптаз, кварц димчастий, кварц рожевий, кліногуміт, кришталь гірський, кунцит, моріон, піроп, родоніт, скаполіт, спесартин, сподумен, топаз блакитний, винний та безколірний, фенакіт, фєроортотклаз, хризопраз, хромдіопсид, цитрин.

Дорогоцінне каміння органогенного утворення – перли і бурштин в сировині, необробленому та обробленому вигляді.

Напівдорогоцінне каміння – це природні та штучні (синтетичні) мінерали, органогенні утворення та гірські породи в сировині, необробленому та обробленому вигляді (виробах). Вони поділяються на каміння двох порядків:

- *першого порядку* – бірюза, жадеїт, лазурит, малахіт, молдавіт, нефрит, тигрове та кошаче око, хауліт, хризокولا, цоїзит, чароїт;
- *другого порядку* – агат, амазоніт, гагат, гематит, дерево скам'яніле, джеспіліт, егірініт, епідозит, кахолонг, кварцит кольоровий, креміль кольоровий, онікс мармуровий, опал, пегматит, пірофіліт, родоніт, сердолік, серпентиніт, скарни кольорові, содаліт, халцедон, шпати іризуючі польові, яшма. (Розд. I. Ст. I.)

Крім того, існує поняття **ювелірне каміння**, яким вважаються не тільки мінеральні утворення, різновиди мінералів та гірських порід, а й природні органогенні матеріали, різні імітації природних каменів, що використовуються у ювелірній практиці. Сьогодні відомо 250 – 300 видів та різновидів ювелірного каміння, з яких найбільш популярні 2 – 3 десятки. Ювелірним камінням може бути будь-яка частина навіть звичайної породи, але якщо вона має особливі декоративні якості.

Класифікація ювелірного каміння за походженням.

За походженням ювелірне каміння поділяється на :

- *природне;*

- *неприродне.*

У свою чергу кожний з цих видів поділяється на різновиди.

1. **Природне каміння** має два різновиди:

- *каміння органічної природи або органогенне чи біогенне* – створюється у живих організмах або є продуктом мінерального перетворення їхніх останків. До них належать: *перли, перли культивовані, корали, кістка різних видів, панцир черепахи, перламутр, буриштин та буриштиноподібні смоли.*
- *каміння неорганічної природи* – продукти природних хімічних процесів, що відбуваються у земних надрах. До цього різновиду належать: *авантюрин, аметист, берил, бірюза, геліотрон, жадеїт, ізумруд, лазурит, малахіт, нефрит, обсидіан, сапфір синій, кольорові сапфіри, топаз, тигрове око, халцедон, шпінель, яшма.*

2. Неприродне (штучне) каміння почали виробляти ще у дохристиянську епоху, але лише наприкінці XIX – на початку XX ст. технічні можливості дозволили виробляти неприродне ювелірне каміння у промислових обсягах. Неприродне каміння має свою внутрішню класифікацію, його поділяють на:

- **синтетичне каміння**, що поділяється на
 1. *синтетичні аналоги природного каміння;*
 2. *синтетичне каміння, що не має природних аналогів,*
- **штучні імітації.**

Синтетичні аналоги природного каміння – це штучно вирощене ювелірне каміння, що має фізичні властивості та якісні характеристики, відповідні до властивостей та характеристик його природного аналогу, а іноді навіть й кращі. Тому ціна багатьох синтетичних каменів цієї групи часто майже дорівнює вартості їх природних аналогів. Сьогодні у промислових масштабах вирощують синтетичні олександрити, алмази, аметисти, бірюзу, ізумруд, рубін, сапфір, лазурит, опал, цитрин, шпінель.

До групи синтетичних аналогів зараз віднесли й *фіаніт* (торговельна назва) – *кубічний окис цирконію*, бо було знайдено природний аналог цього каменю – *тажераніт*.

Синтетичне каміння, що не має природних аналогів включає декілька різновидів, але найвідомішими є чотири:

1. *ГГГ* – гадолій-галійєвий гранат – безколірний матеріал, що використовується як імітація бриліантів;
2. *ІАГ* – іттрий-алюмінієвий гранат, торговельна назва – *гранатин*, оскільки *ІАГ* включає до складу рідко земельні метали, він може отримувати різнокольорові забарвлення: зелене, жовте, бузкове, рожеве;

3. *ніобат літію* – безколірний камінь, що використовують як імітацію бриліанту; додаючи окиси різних металів, можна отримати кристали різного кольору: зелені (додається хром), блакитні чи сині (кобальт), червоні (додається залізо);
4. *титанат стронцію (фабуліт)*– довгий час використовувався як найкраща імітація бриліанту; у промислових обсягах виготовляється фірмою “Національ Лед та К “ (США).

Штучні імітації – зовсім не відповідають ані природному, ані синтетичному камінню, вони не мають якостей природного каміння, як синтетичні аналоги, бо тільки імітують окремі зовнішні ознаки природного каміння. Найпоширенішим і найдавнішим “імітатором” природного каміння було *скло*. Як замінювач дорогоцінного каміння воно використовувалося ще у Стародавньому Єгипті та Месопотамії, де з нього виготовляли амулети, прикраси, інкрустації у творах скульптури. Але тільки у XVIII ст. розпочалося широке використання і виробництво штучних імітацій дорогоцінного та напівдорогоцінного каміння: у 1758 р. австрійський хімік Йозеф Штраасс розробив спосіб виготовлення особливого свинцевого скла – чистого та безколірного скляного сплаву з кремнію, оксидів заліза та алюмінію, вапняку та соди, який прекрасно шліфувався, огранювався і після цього був дуже схожим на бриліант. Цей сплав отримав назву, за ім’ям його автора Й.Штрауса, – *страз*.

До штучних імітацій належать: *пластмаси, смоли, скло, пресоване каміння* (яке не повторює природне, бо зроблене з різних хімічних сумішей) та його найпоширеніший вид – *амброїд* (пресований при безкислородному нагріванні некондиційний бурштин, або плавлений бурштин). На відміну від іншого пресованого каміння, амброїд ще називають *поновленим бурштином*.

Перевагами синтетичного каміння є :

1. *швидкість вирощування*. Так, алмаз в 1 карат вирощують за кілька діб у той час, коли природне каміння, до більшої частини видів якого входить кремній, що походить з вулканічних виплесків з мантії Земної кулі, утворюється протягом мільйонів років.
2. *якість і властивості* майже дорівнюють якості і властивостям природного каміння.
3. *можливість регулювати колір, прозорість каміння*, що впливає на ціну.
4. *нища* у порівнянні з природним камінням *ціна*, яка складається і з часу “виготовлення” каміння, і з його об’єктивних якостей.

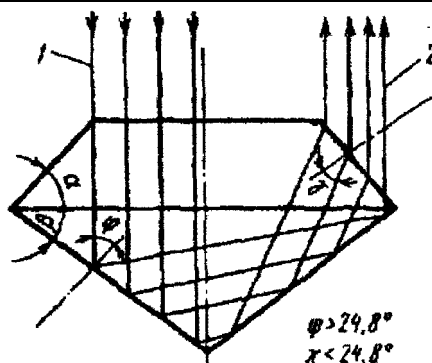
Головним недоліком штучного каміння є його *нища*, у порівнянні з природним камінням, *ціна*. Тут немає протиріччя, бо, як ми вже зясували, ювелірні вироби – це одна з найпоширеніших форм інвестування грошей, тому ціна на такі вироби повинна бути якомога високою.

Класифікація каміння за кольоровою ознакою

Відповідно до кольору, каміння поділяють на :

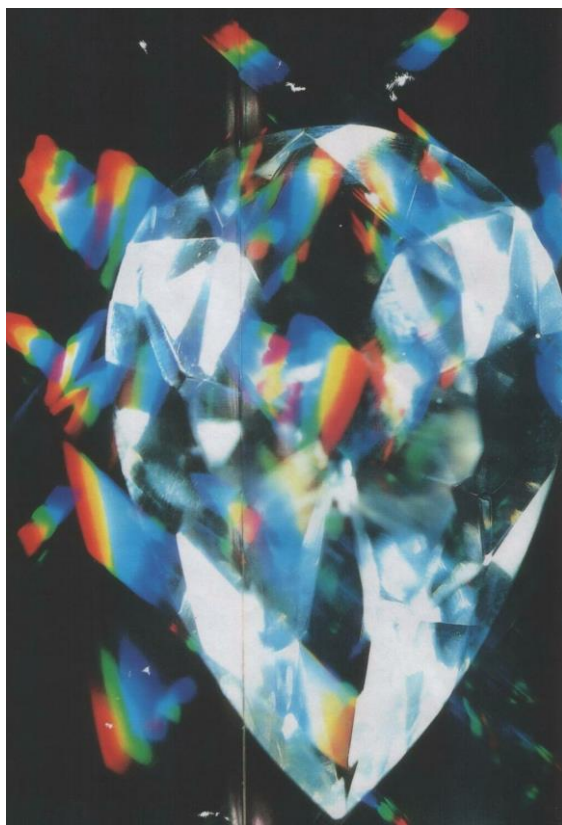
- алмази (бриліанти);
- кольорове каміння або самоцвіти (прозорі та непрозорі).

Алмаз – це ювелірний камінь, що включає весь оптичний спектр завдяки дисперсії (розщепленню світла на кольори спектру при проходженні світлового проміню крізь каміння – так званий “вогонь каміння”).



На малюнку зображено хід променів в ограненому камені: 1 – промені, що входять, 2 – промені, що виходять.

Наступний малюнок відтворює кольорову гру при проходженні променів крізь алмаз:



Самоцвіти – кольорове каміння:

- біле (безкольорове) каміння – кварц, топаз, фіаніт, циркон, шпінель синтетичну, гірський кришталь;



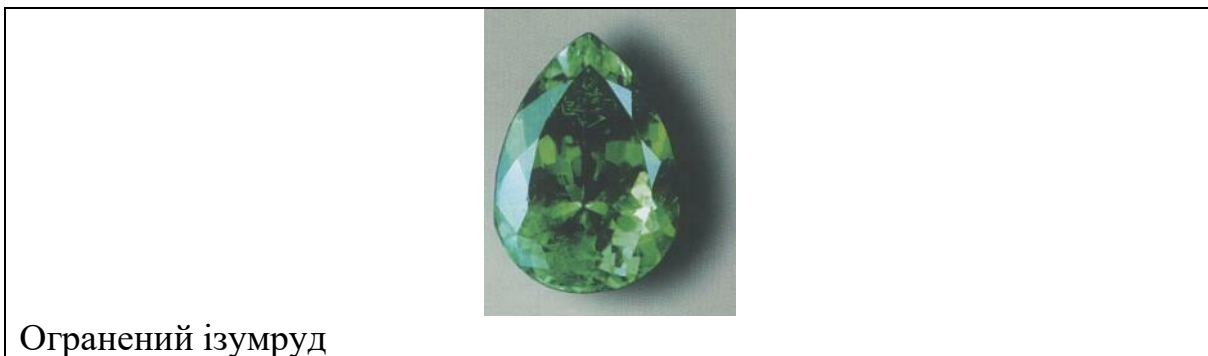
Група необроблених кришталів гірського кришталю та огранений кристал димчастого кварцу.

- *червоне* – рубін, гранат, фіаніт, шпінель благородна;



Огранені рубіни

- *зелене* – смарагд, берили (мають забарвлення, що змінюється), шпінель, оброблений аметист;



Огранений ізумруд

- *синє* – сапфір, циркон, берил (аквамарин), топаз.



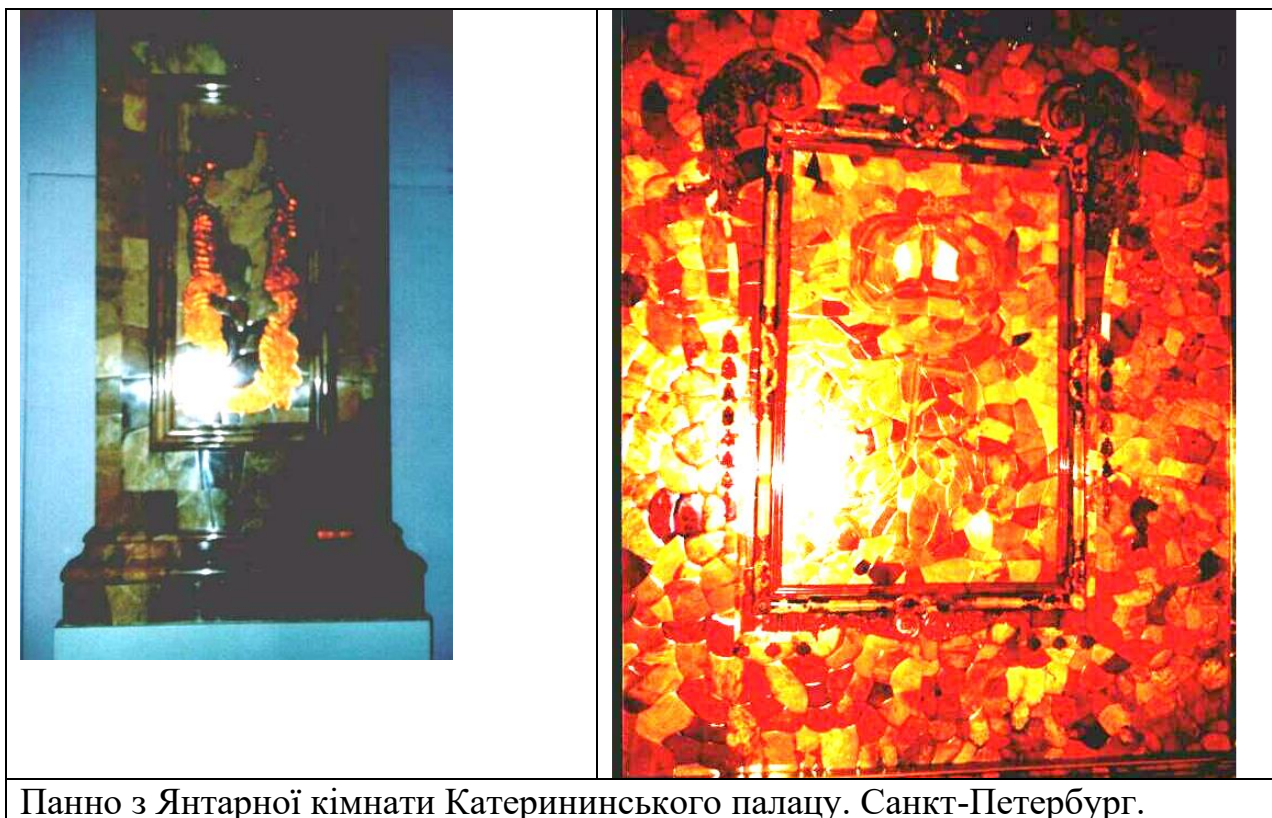
Гарнітур з сапфірів та брилі антів

Зверніть увагу на те, що каміння з однаковою назвою може мати різне кольорове забарвлення, тобто різновиди, як топаз (рожевий, блакитний, винний, безколірний), шпінель (червона, синя, зелена, біла), опал (чорний, білий, вогняний).



Різновиди забарвлення топазу: 4 – Кристал топазу на димчастому кварці; 5 – огранені топази різного забарвлення, найбільший – 132 кар.; 6 – кристал топазу у породі.

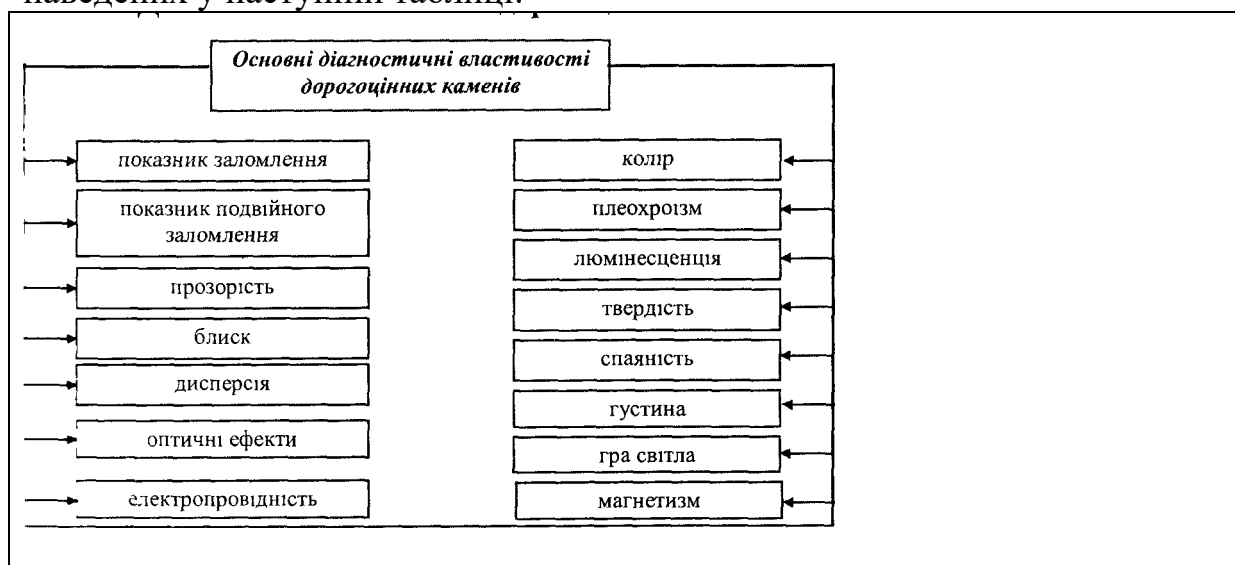
Бурштин – один з найпопулярніших ювелірних каменів органогенного походження, має різноманітний колір: коричневий, червоний, різноманітні відтінки жовтого, зеленого.



Панно з Янтарної кімнати Катерининського палацу. Санкт-Петербург.

Сучасна наука володіє способами штучного розфарбовування каміння: фізичний спосіб (нагрівання, опромінення, дифузне забарвлення сапфірів, рубінів) та хімічний спосіб, дуже дешевий (скажімо, 90% бірюзи, що видобувають у США та Китаї, просочують парафіном, рідким склом або смолами, щоб досягти необхідного кольорового забарвлення каміння).

Діагностика дорогоцінного каміння здійснюється за аналізом ознак, наведених у наступній таблиці:



Визначення всіх цих показників – складна й тривала операція, яка вимагає відповідних знань експерта й передбачає використання різного роду апаратури, але деякі з показників визначають за допомогою таблиць та найпростішого обладнання, що ними зможе скористуватися й митник. Нижче наведено **Таблицю**

показників твердості мінералів за шкалою Мооса, за якою десять мінералів підібрані так, що кожний наступний може наносити подряпини на усі попередні :

Твердість мінералів за шкалою Мооса

Визначальна твердість	Шкала Мооса	Бали
Дряпається ножом	Тальк, слюда	1
	Галит, гіпс	2
	Кальцит	3
	Флюорит	4
	Апатит	5
Дряпає скло	Польовий шпат, ортоклаз	6
	Кварц	7
	Топаз, берил	8
	Корунд	9
	Алмаз	10

Показник заломлення визначається за такою таблицею:

Відбивальна здатність деяких дорогоцінних каменів

Коштовний камінь	Показник заломлення	Відбивальна здатність, %
Берил (смарагд)	1,58	5,0
Топаз	1,61-1,63	5,4-5,7
Піроп	1,70	6,7
Шпінель	1,72-1,75	7,0-7,4
Хризоберил	1,75	7,4
Корунд (рубін)	1,768	7,8
Гранат (альмандин)	1,83	8,4
Циркон	1,92-2,01	9,6-10,5
Алмаз	2,42	17,2

Детальніше з діагностичними властивостями різних ювелірних каменів можна ознайомитися за підручником Т.М.Артюх для експертів ювелірних виробів (с.132 – 252).

Класифікація за способом обробки та функціональним використанням

Кольорове каміння використовують у різній функціональній якості, в залежності від якої його поділяють на:

- *ограночне каміння* – найчастіше це прозоре каміння, якому при огранюванні надають геометричної форми, що виявляє колір, блиск, прозорість самоцвіту;
- *виробне каміння* – це каміння, з якого виготовляють різні поробки: сувеніри, предмети інтер'єру, настільні прибори, аксесуари тощо.

Але оскільки у функції виробного може виступати й ограночне каміння, ця класифікація у певній мірі умовна й часто використовується поняття *ювелірно-виробне каміння* (наприклад, класифікація за Є.Я. Київленко, наведена у наступній таблиці:

Група	Порядок	Вид каміння
Ювелірні (дорогоцінні) камені	1	Рубін, смарагд, алмаз, сапфір
	2	Олександрит, жовтий, фіолетовий та зелений сапфір, благородний чорний опал, благородний жадеїт

	3	Демантоїд, аквамарин, топаз, турмалін, шпінель, родоліт, благородний білий та вогняний опали
	4	Хризоліт, циркон, жовтий зелений, трояндвий берил, кунцит, бірюза, аметист, піроп, альмандин, місячний та сонячний камені, хризопраз, цитрин
Ювелірно-виробні камені	1	Лазурит, жадеїт, нефрит, малахіт, бурштин, гірський кришталь
	2	Гематит-кровавик, родоніт, беломорит; обсидіан
Виробні камені		Яшма, мармуровий онікс, обсидіан, скам'яніле дерево, флюорит, кольоровий мармур, пегматит, лиственник, кремінь рисунчастий та інші.

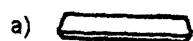
Класифікація каміння за видом огранки

Огранене каміння розкриває всі свої декоративні можливості і цінується значно вище, ніж необроблене. Властивості кожного виду каміння зумовлюють найбільш вигідні для нього форми огранювання:

- *кабошон*;
- *фацетна огранка*.

Кабошон (від фр. *sabochon* – башка, шпалерний цвях) – головний вид гладкої огранки, використовується найчастіше для непрозорого каміння. Різновидами кабошона є :

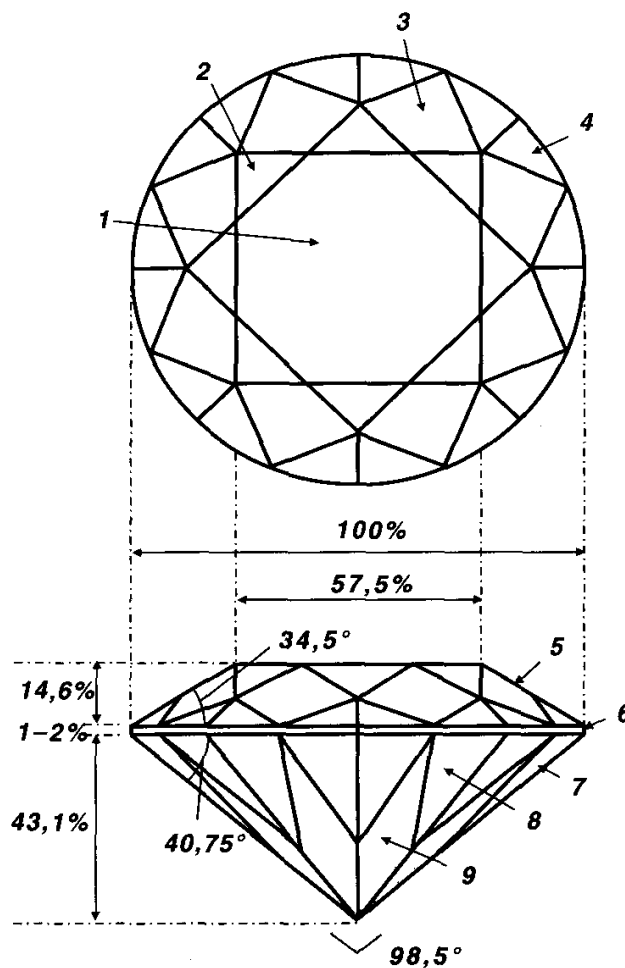
- плаский (табличка) – (а);
- пласко-опуклий (б);
- опуклий з обох боків (в);
- опукло-ввігнутий (г).



Фасетна огранка – використовується для прозорого каміння (алмазів, безколірного каміння, самоцвітів), щоб завдяки наявності більшої чи меншої кількості граней підкреслити блиск і кольорову гру. Фасетні огранки мають різноманітні форми, головними з яких вважаються:

1. бриліантова огранка,
2. східчаста огранка.

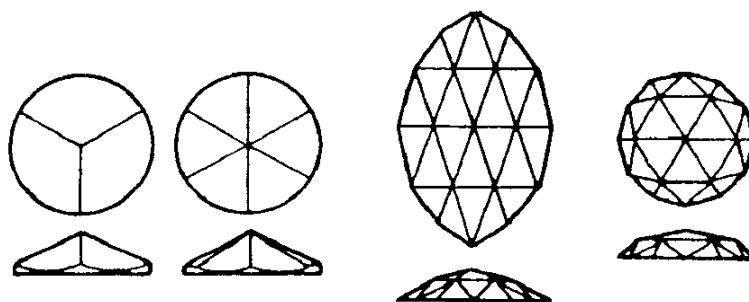
Бриліантова огранка була розроблена для алмазів. Вона використовує його оптичні властивості. У таблиці наведено геометрію ідеальної огранки круглого бриліанту за Толковським:



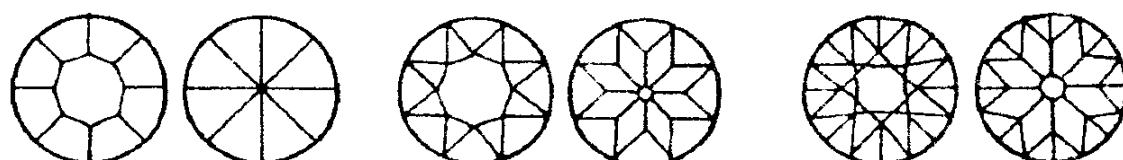
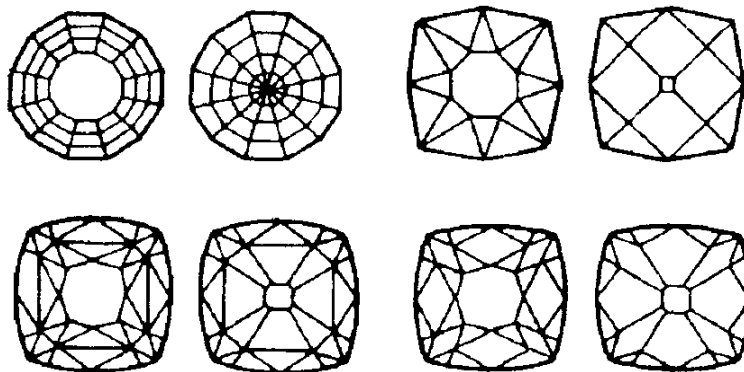
Бриліантова огранка використовується і для огранювання практично всіх прозорих каменів і має такі різновиди (див. мал. 1):

- огранка «троянда» – (а);
- старі типи огранок – (б);
- круглі огранки – (в);
- фантазійні огранки – (г);

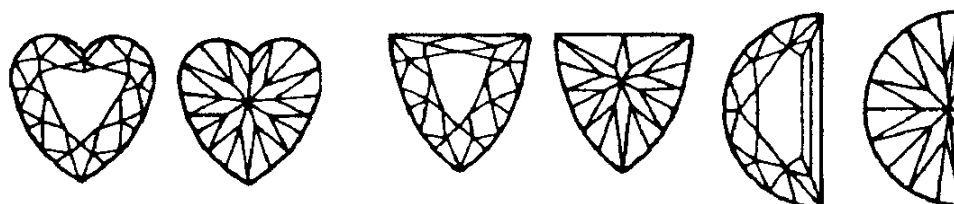
a)



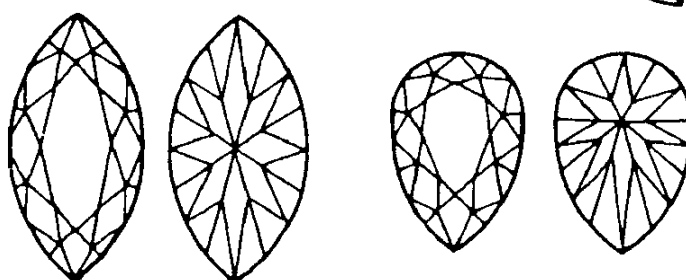
б)



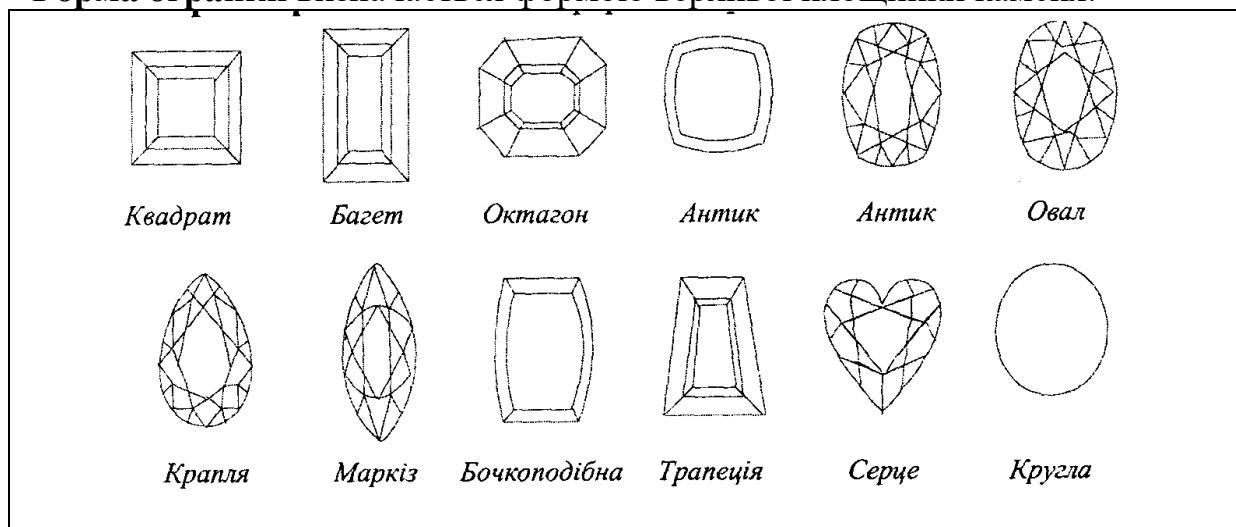
в)



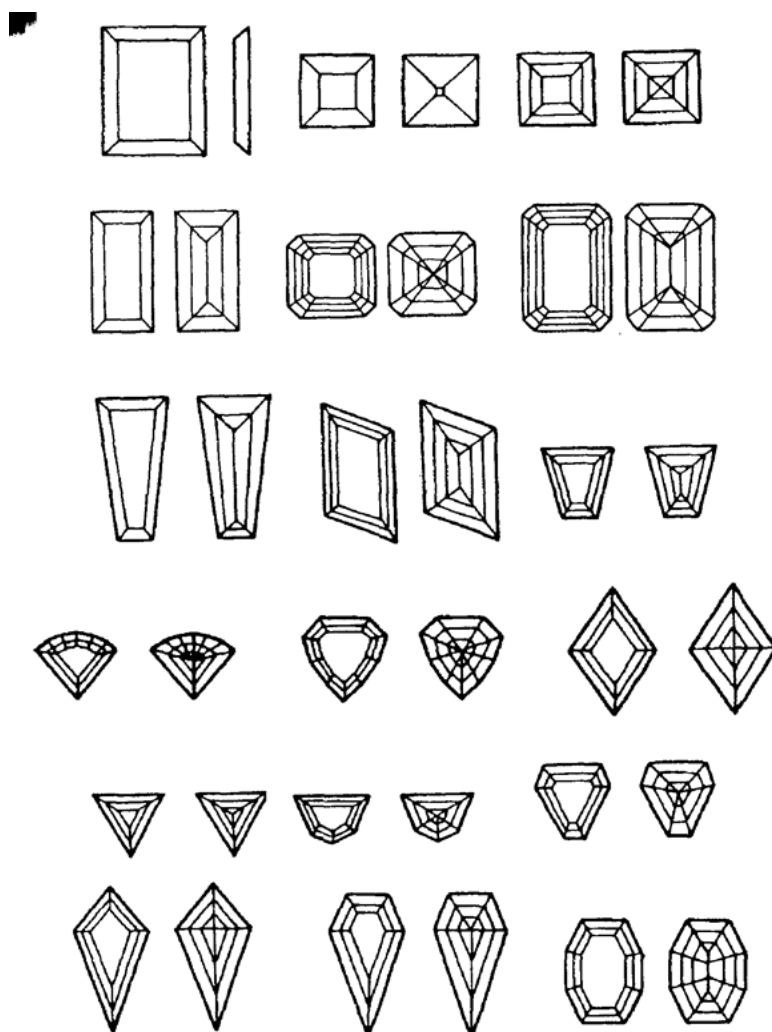
г)



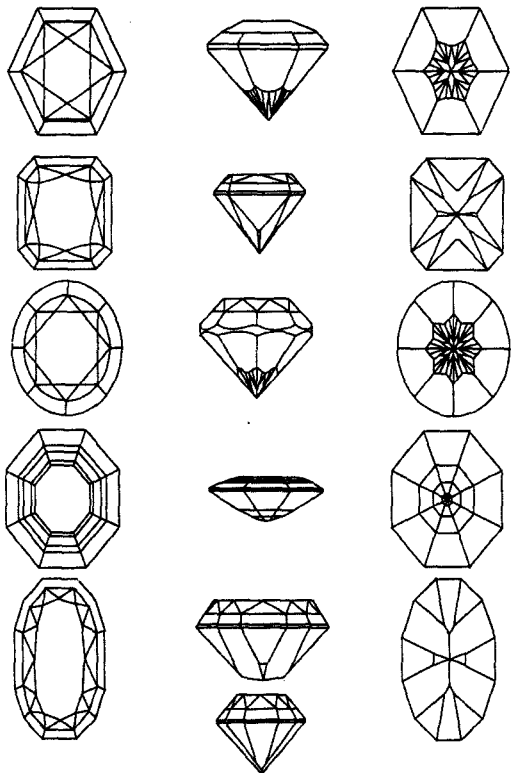
Форма огранки визначається формою верхньої площинки каменя:



Східчаста огранка найчастіше використовується у вставках великого розміру, у чоловічих ювелірних прикрасах, у смарагдових вставках. Вона теж має різні варіанти. У таблиці наведено види східчастих огранок:



Сучасні форми огранювання дорогоцінних каменів



Вогняна троянда
(Fire Rose) Форми огранки:
шестикутник, круг, груша,
маркіз.

Соняшник
(Sunflower) Форми огранки:
чотириохкутник,
восьмикутник, груша, маркіз,
серце, багет.

Цинія
(Zinnia) Форми огранки: круг.

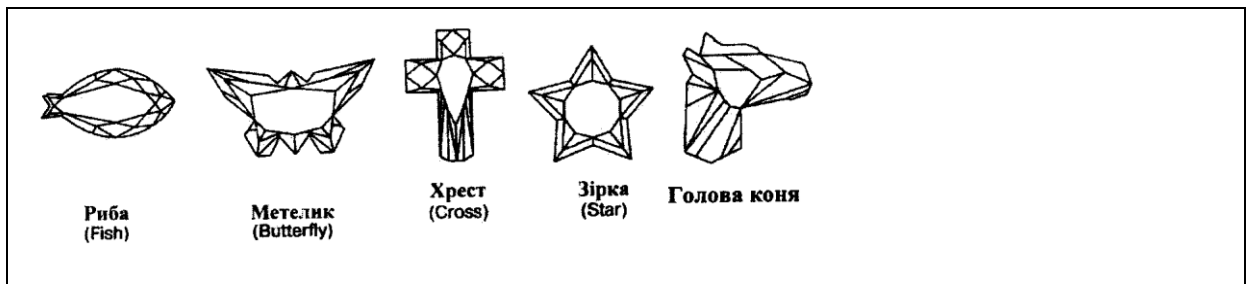
Нігтик
(Marigold) Форми огранки:
восьмикутник.

Далія
(Dahlia) Форми огранки: 12-
кутовий овал.

До незвичайних форм ограні дорогоцінних каменів (алмазів) відносяться також:

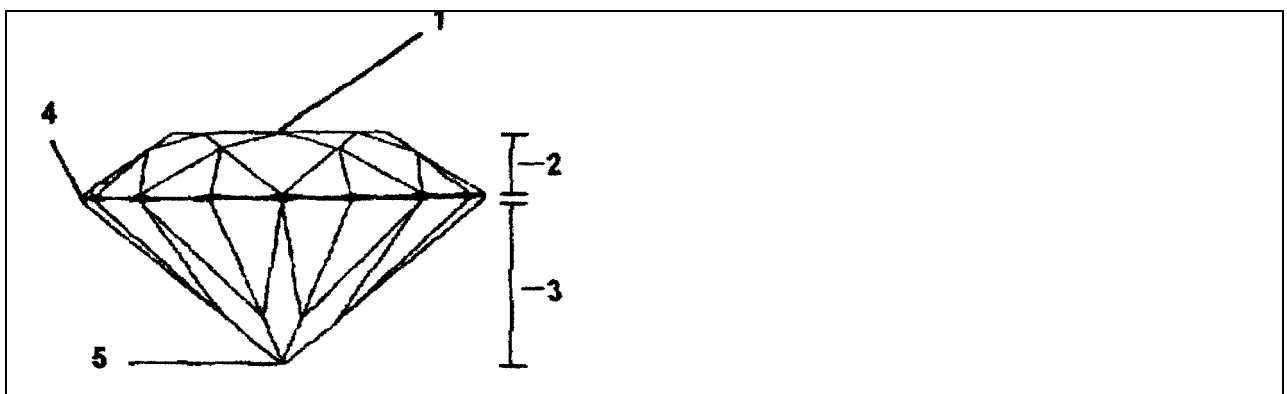
- «Риба»;
- «Метелик»;
- «Хрест»;

- «Зірка»;
- «Голова коня».



Фацетна огранка цінується вище, ніж кабошон. Кожна частина ограненого каміння (фасетної огранки) має відповідну назву (див. мал.3):

1. **табличка (площадка)** – верхня плоска поверхня каміння;
2. **верх** – висота каміння над рундистом;
3. **низ (павільон)** – висота нижньої частини каміння під рундистом;
4. **рундист** – центральний “меридіан” каміння, його “пасок”;
5. **шип** – нижня точка фасетної огранки (якщо знизу каміння закінчується плоскою поверхнею, ця нижня горизонтальна грань має назву – **колетта**).
6. **корона** – нахилені грані навколо таблиці (верхні та нижні).



Основні вимоги до якості огранки

- форма каміння та грані повинні мати вірну геометрію, пропорції та симетрію,
- поверхня граней має бути рівною, без слідів шліфування, сколів, дефектів,
- ребра та шип мають бути чітко вираженими, без сколів,
- рундист не може бути надто широким чи вузьким, не може мати сколів

Описуючи вставку або виріб з ювелірного каміння у *Протоколі про порушення митних правил* або в *МД –1*, митник визначає **тип огранки** (кабошон,

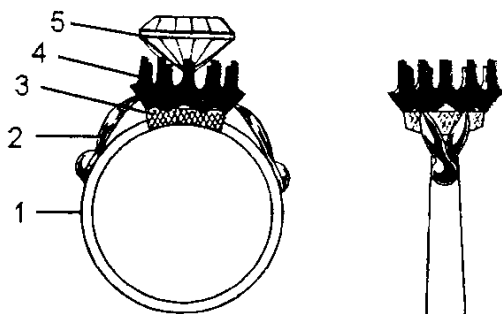
фасетна, змішана), **колір, прозорість каміння, стан збереження**, якщо каміння має фасетну огранку, необхідно зафіксувати **пошкодження та сколи на таблиці, рундисті, шипі, колеті**.

Художня обробка каміння передбачає не тільки **огранювання**, а й **різьблення** як самостійний напрямок ювелірного мистецтва, що є різновидом скульптурної творчості по виготовленню малої пластики (*нецке*), *гемм* із врізаним рельєфом (*інталії*) та з опуклим рельєфом (*камеї*), про що йшлося у темі **Скульптура**.

Конструкція ювелірних виробів із вставками

Вставка – це будь-яке ювелірне каміння та матеріали, що вставляються у ювелірний виріб. Вставки виготовляють з ювелірно-поробних матеріалів, дорогоцінного та напівдорогоцінного каміння. Конструктивний елемент, що служить для закріплення каміння у ювелірному виробі, називається **каст**.

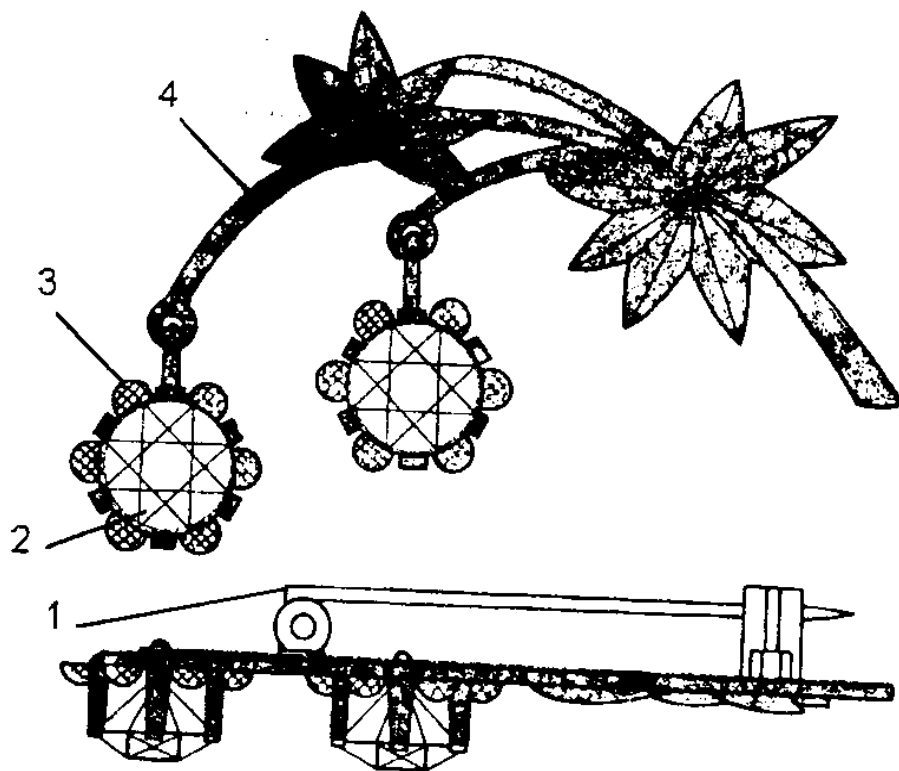
В залежності від виду ювелірного виробу, він має особливі конструктивні елементи, назви і конструкція яких наведені у наступних таблицях.



Конструкція обручки з кастом

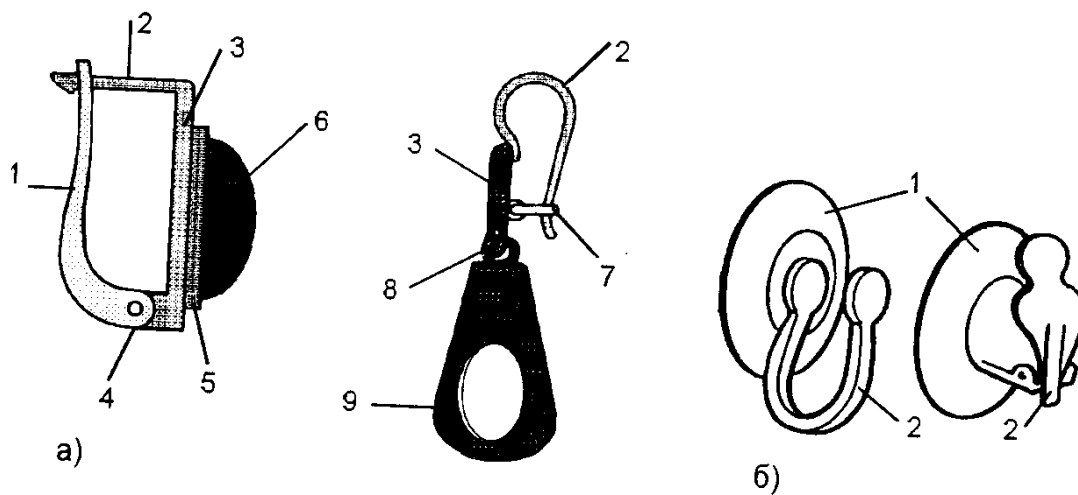
- 1 - шинка;
- 2 - накладка;
- 3 - рант;
- 4 - каст;
- 5 - вставка.

Весільні обручки	
Багатокамінні обручки	
Перстні-печатки	



Будова брошки

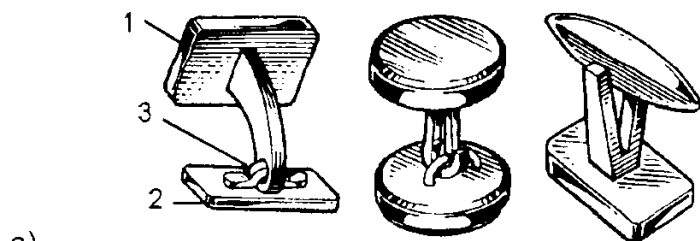
1— замок; 2 — вставка; 3 — каст; 4 — основа.



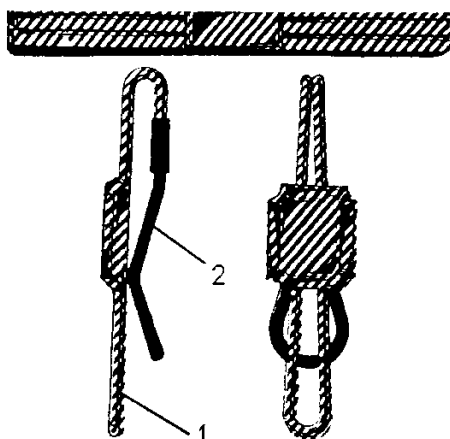
Будова завушниць та кліпсів

а) Завушниця: 1 — швенза; 2 — гачок; 3 — основа; 4 — шарнир; 5 — каст; 6 — вставка; 7 — петля; 8 — вушко; 9 — підвіска.

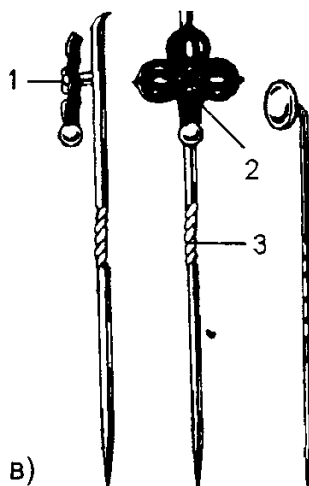
б) Кліпси: 1 — основа; 2 — зажим.



а)



б)



в)

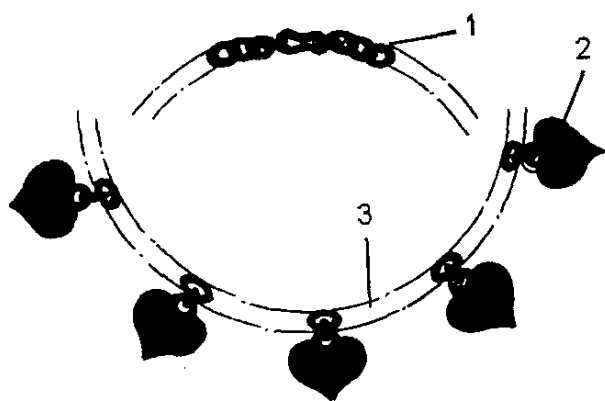
Будова запонок, зажимів для краватки та заколок

а) Запонки: 1 – верхівка; 2 – замок; 3 – деталі кріплення.

б) Зажим для краватки: 1 – основа; 2 – зажим.

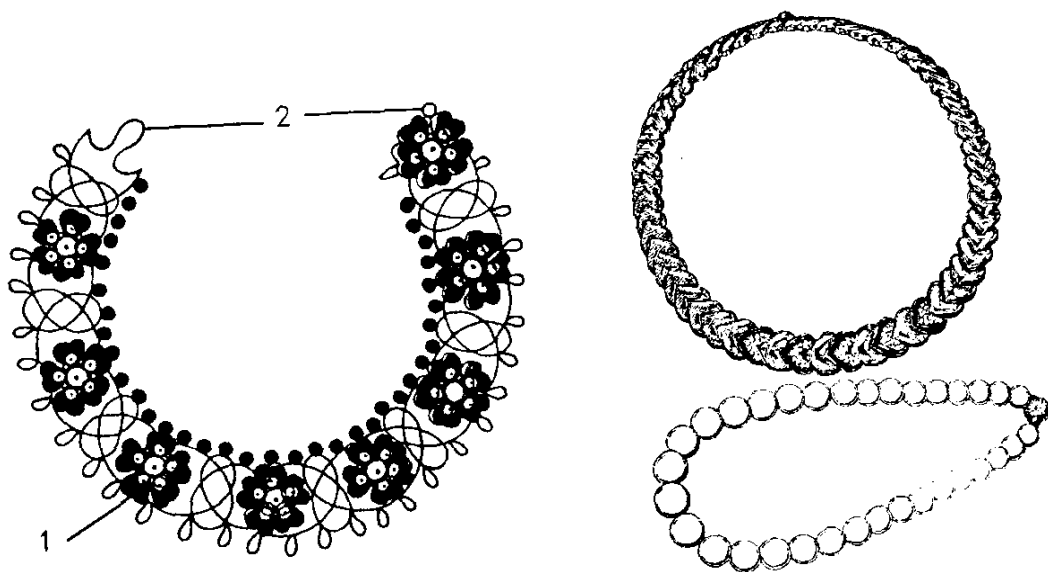
в) Заколка: 1 – вставка; 2 – основа; 3 – голка.

цении.



Будова кольє

1 – замок; 2 – підвіска (дві або кілька); 3 – основа (ланцюжок, обруч).

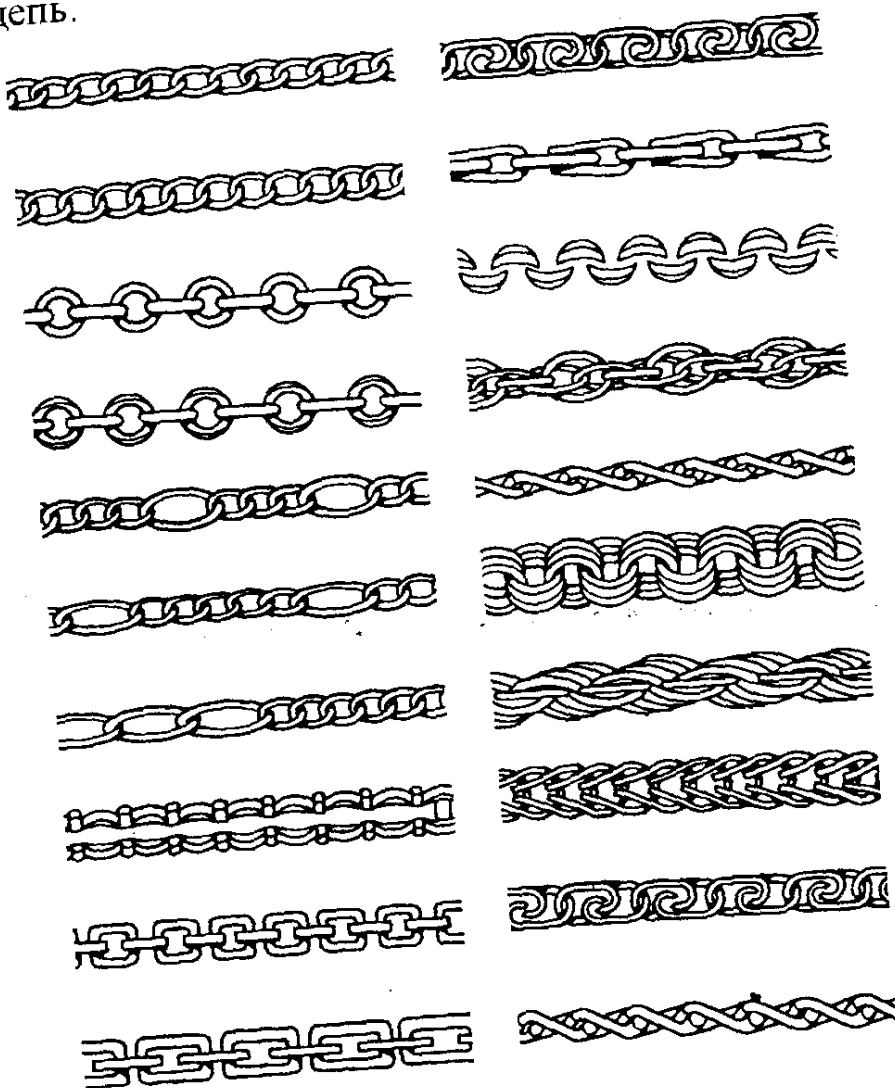


Будова намиста

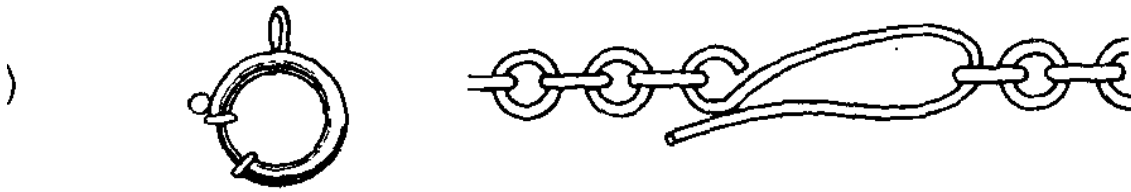
1 – ланки (елементи); 2 – замок.

я цепь.

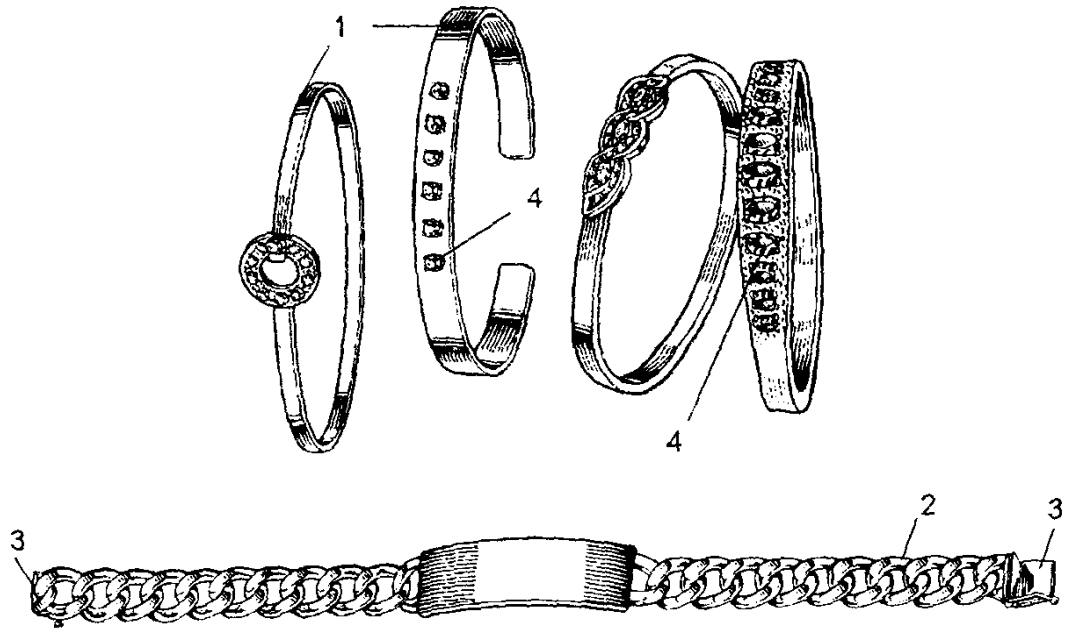
а)



Види ланцюжків

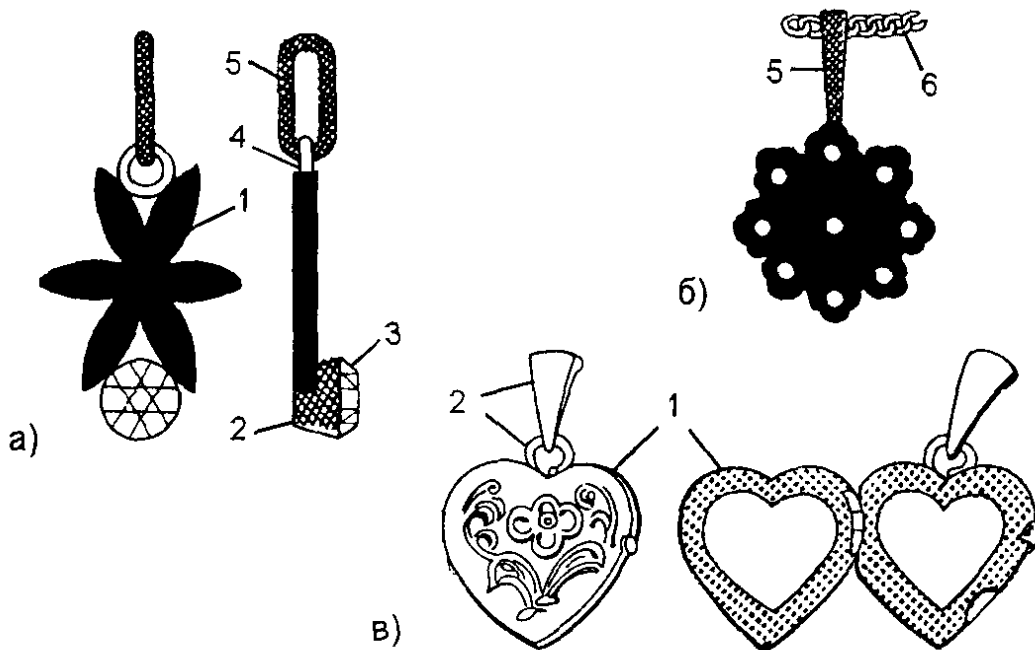


Види замків для ланцюжків , кольє, намист



Будова браслетів

1 – обруч; 2 – ланки; 3 – застібка; 4 – вставки.



Будова кулонів та медальйонів

а) Конструкція кулонів: 1 – основа; 2 – каст; 3 – вставка; 4 – вушко підвісне; 5 – вушко з'єднальне; 6 – ланцюжок.

б) Кулон на ланцюжку.

в) Конструкція медальйонів: 1 – футлярчик; 2 – з'єднальне та підвісне вушко.

При затриманні або вилученні ювелірних виробів митник повинен визначити у *Протоколі про порушення митних правил* або в *МД-1* конструктивний *тип виробу* (брошка, обручка, кільце, намисто, завушниця, браслети тощо) *стан його збереження, наявність (відсутність)* тих чи інших конструктивних *елементів* (замок, каст, основа, зажим, вушко, підвіска тощо).

Основи оцінки ювелірних виробів з каміння

Проблема оцінки ювелірних виробів, так само як і інших видів культурних цінностей, є однією з найскладніших і навряд чи може бути вирішена у нашому підручнику. Але загальні уявлення про принципи оцінювання ювелірних виробів митник має отримати. У *Розділі II* підручника розглядаються питання експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей, включаючи відповідні формули *прогносної та фактичної вартості* цього виду товару. В рамках цієї теми ми акцентуємо увагу на принципі формування цін на сучасні ювелірні вироби.

Перш за все, ціна сучасного ювелірного виробу з каміння залежить від *попиту на той чи інший вид каміння на ринку*. Відповідно до цього виділяють:

- **високоліквідне каміння:** алмаз;
кольорове дорогоцінне каміння:
рубін,
смарагд,
сапфір (синій),
олександрит,
чорні морські перли.
- **ліквідне каміння:** олександрит,
чорний благородний опал,
благородний жадеїт,
сапфір (зелений та фіолетовий),
перли морські білі (з блакитним і рожевим відтінками),
благородна червона шпінель,
благородний червоний топаз,
аквамарин,
благородний білий та вогняний опал.

Другою важливою складовою ціни є *якість та пропорції огранки* каміння, яка залежить від:

- *форми огранки;*
- *кількості граней;*

- *якості огранювання.*

- Щодо першої складової цієї системи – *форми огранки*, то ми вже знаємо, що **фасетна огранка коштує більше, ніж кабошон**. Цей загальний принцип уточнюється відповідно до ступеню складності фасетної огранки: більш складна фасетна форма (що залежить від кількості граней) цінується вище.

Друга складова – *кількість граней* стосується тільки фасетної огранки. У класичних огранках кількість граней кратна 8, а в сучасних – 7 або 9. Чим більша кількість граней в огранці, тим більшою буде ціна на такий ювелірний виріб. Кількість граней має принципове значення для огранювання бриліантів: старі типи огранок цінуються менше, ніж сучасні (див. мал. 1). Для огранки круглої форми, стандартом якої є наведена вище геометрія “за Толковським), виділяють три види відповідно до кількості граней:

1. *Кр.-17* – кругла огранка з сімнадцятьма гранями,
2. *Кр.-33* – кругла огранка з тридцятьма трьома гранями,
3. *Кр.- 57* – кругла огранка з п’ятдесятьма сьома гранями.

Ціна на КР.-57 приймається за 100%.

Сучасні фантазійні форми огранювання мають й більшу кількість граней:

- *Радіант* – 70 граней;
- *Хай-дат кат* – 74 грані;
- *Королівська огрань* – 86 граней (нью-йоркська фірма King Diamand cutters;
- *Магма* – 102 грані;
- *Принцеса* – 144 грані.

Якість огранки оцінюється різними способами:

- *За прейскурантом Рапарорта (“Rapaport Diamond Report”)* виділяють такі якісні оцінки:
 - **EX** – прекрасна,
 - **VG** – дуже добра,
 - **G** – добра,
 - **F** – непогана,
 - **P** – погана.
- *За прейскурантом Михельсена (“Michelsen Gemstone Index”)* та за каталогами сучасних фірм, що торгують дорогоцінним камінням:
 - **VG** – дуже добра,
 - **G** – добра,

➤ **P** – погана.

Для каміння у намистах та кільє особливих вимог не висувають, а форма природних чи культивованих перлин зберігається у своєму первісному вигляді.

Вимірювання геометричних пропорцій огранки здійснюється за допомогою *вимірювача (естиматора) Левериджа*.

Третя складова ціни – **вага**, яка вимірюється у каратах.

Слово **карат** походить від гр. *keration* – “рожкове дерево” Саме плоди рожкового дерева використовували у давнину як гирі при зважуванні дорогоцінного каміння (маса однієї такої гирі у середньому дорівнює сучасному карату). У 1907 р. Міжнародний комітет мір і ваг на конференції у Парижі запровадив *метричний карат, що дорівнює 200 мг (0,2 г)*. Скорочене позначення карату – **кт** (в українській та російськомовній літературі – **кар**). Долі карату визначаються простими (1/16 кар) або десятинними (0,01 кар) дробами.

Грам – одиниця маси, що використовується у торгівлі ювелірним камінням для менш дорогого каміння, особливо для необробленої камнесамоцвітної сировини (наприклад, групи кварцу).

Гран (від лат. – зерно пшениці) – одиниця для маси ювелірного каміння, що широко використовується у зарубіжній ювелірній практиці, а у вітчизняній є мірою маси перлів. Ця одиниця народилася в Англії XVI ст.. і дорівнювала масі 1 зерна пшениці, зібраної у середині року і висушеної. ! гран дорівнює 0,05 г або 0,25 кар.

1 карат = 0,2 г = 200 мг = 5 гран
--

1 гран = 0,05 г = 0,25 кар

Залежність узагальненої ваги круглих діамантів стандартної огранки (Кр-57) від діаметра

Діаметр, мм	1,3-1,5	1.6-1,8	1.9-2,1	2,4-2,5	3,0	3,9	4,4
Маса, кар	0,01	0,02	0,03	0,05	0,1	0,21	0,30*
Діаметр, мм	4,8	5.2	5,5	5,8	6,1	6,3	6,5
Маса, кар	0,40	0,50	0,60	0,70	0,80	0,90	1,00
Діаметр, мм	7,0	7,6	8,2	8,8	9,6	10,4	11,2
Маса, кар	1,25	1,50	2,00	2,50	3,00	4,00	5.00

У таблиці наведено залежність саме усередненої маси круглих брилі антів від діаметру, тому що на ступень погрішності при визначенні маси впливає багато суб'єктивних та об'єктивних факторів:

1. Геометрія огранки: вагу закріпленого каміння старої огранки майже не можна визначити точно, бо наявні суттєві відхилення від пропорцій.
2. Кількість параметрів, що враховуються при вимірюванні: вага за одним параметром може значно відрізнятись від ваги, що вимірялася за двома-трьома параметрами, так, для дрібних брилі антів відхилення становлять – 30_40%, для середніх та крупних – 60-70%.
3. Кількість граней в огранці дрібного каміння: сімнадцятигранні дрібні брилі анти мають вагу більшу, ніж п'ятдесятигранні брилі анти того ж самого діаметру.
4. Конструкція та якість вимірювального інструменту: найкращим вважається естиматор Левериджа, яким користується більша частина ювелірів світу і який дає однакові погрішності для усіх користувачів.
5. Тип закріплення: найскладнішими для вимірювання ваги є каміння у глухій оправі.

Формули визначення приблизної ваги кольорового каміння у каратах

Для круглої (бриліантової) огранки:

Вага = діаметр діаметр висота щільність 0,0018

Для овальної огранки:

Вага = [(довжина ширина)/2] висота щільність 0,002

Для багетної та ізумрудної огранки:

Вага = довжина ширина висота щільність 0,0025
--

Методи визначення вартості ювелірних виробів

Визначення вартості ювелірних виробів – складна операція, що передбачає наявність у експерта відповідних товарознавчих навичок. Ціна на ювелірні вироби

включає оцінювання технологічних та художніх достоїнств об'єкту відповідно до його призначення, цілісності, досконалості технічного та виробничого виконання і можливості його подальшого використання, а також відповідно до приналежності виробу історичним подіям, особам, тощо.

Сучасні методики оцінювання ювелірних виробів з дорогоцінних металів без вставок передбачають введення відповідних коефіцієнтів за наявності на виробах клейма чи клейм. Цей коефіцієнт становить:

- наявність повного набору клейм (міське клеймо, клеймо пробірника, з датою чи без) – **1,15**;
- наявність клейма майстра-виготовлювача (іменника) – **1,10**;
- наявність клейма фірми – **1,15**.

На вартість ювелірних виробів із вставками суттєво впливають якісні характеристики самої вставки:

- приналежність каміння до певного класу (дорогоцінне, напівдорогоцінне);
- тип і форма огранювання каменю (*фацетне* огранювання коштує більше, ніж *кабошон*). Цей загальний принцип уточнюється відповідно до ступеня складності Фацетного огранювання: більш складна фацетна форма (що залежить від кількості граней) цінується вище;
- якість та пропорції огранювання каміння, яка визначається за такими вимогами:
 1. форма каміння та грані повинні мати правильну геометрію, пропорції та симетрію
 2. поверхня граней має бути рівною, без слідів шліфування, сколів, дефектів
 3. ребра та шип мають бути чітко вираженими, без сколів
 4. рундист не може бути надто широким чи вузьким, не може мати сколів;
- **Вага вставки.**

Більш детально принципи формування ціни на ювелірні вироби розглянуто у підручнику „*Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей*”.

Зазначимо, що розповсюдженою є така формула визначення ціни ювелірних виробів із вставками:

$$Ц=(Цм \times Мм + Цк \times Мк + В) \times М,$$

Ц_м – ціна зо 1 гр металу

М_м – маса металу

Ц_к – ціна одного карату каміння

М_к – маса каміння, в каратах

В – витрати на виготовлення та закріплення

М – націнка виготовлювача

Ціна антикварних ювелірних виробів визначається за формулою:

$$Ц=(Ц_м\times М_м+Ц_к\times М_к) \times К,$$

К – коефіцієнт на який впливає наявність всіх складових клейма (див. вище), а також наявність документального підтвердження історії походження предмету

У *Розділі II* буде розглянуто сучасні методи експертизи та визначення вартості ювелірних виробів.

Форму опису ювелірних виробів у митній документації наведено у *Додатку I*.

Література

1. Артюх Т. М. Діагностика та експертиза кошовностей. –К., 2003.
2. Дорогоцінні метали і дорогоцінне каміння. Законодавчі і нормативно-правові акти. – К., 2001.
3. М.М. Назимок, О.К. Шликов, Т.М. Артюх. Пробірний контроль. Експертна оцінка ювелірних виробів з дорогоцінних металів. Навчальний посібник. К. : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2008. 207 с.
4. Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. – М., 1974.
5. Баранов П.Н. Геммология. Диагностика. Дизайн. Обработка. Оценка самоцветов. – Днепропетровск, 2002.

РОЗДІЛ II

***Сучасні методи митної експертизи, ідентифікації та вартісної оцінки
культурних цінностей***

ПОНЯТТЯ ЕКСПЕРТИЗИ

Ідентифікація, експертиза, митна експертиза та реєстрація культурних цінностей – це важливі ланки в системі обліку та контролю за збереженням пам'яток національної культури, їх переміщенням через митний кордон України, а також у сфері регулювання правовідносин розпорядництва, пов'язаними з ними майновими комплексами усіх форм власності. Експертна діяльність активно сприяє науковому вивченню культурних цінностей – артефактів національної історії, матеріальних носіїв ідеалів народу, а також специфічного товару на світовому ринку.

“Експертиза – вивчення, перевірка, аналітичне дослідження, кількісна чи якісна оцінка висококваліфікованим фахівцем, установою, організацією певного предмета, які вимагають спеціальних знань у відповідній сфері суспільної діяльності і результати яких оформляються у вигляді експертного висновку” (п. 1.3 Інструкції до наказу Міністерства культури і мистецтв України від 22.04.2022 р. № 258 **“Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України”**).

Експертна діяльність набуває особливого значення саме зараз, коли Україна позначила курс на вступ до ЄС, що передбачає необхідність приведення до загальноєвропейських стандартів наявних методів контролю за переміщенням культурних цінностей через митний кордон України. Проведення державної експертизи культурних цінностей, заявлених до вивезення (тимчасового вивезення), та під час повернення після тимчасового вивезення, згідно із Законом України від 21.09.99 № 1068 – XIV **“Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей”**, забезпечує Центральний орган виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей (Розд. II. Ст. 10). Цей орган забезпечує проведення державної експертизи культурних цінностей, заявлених до вивезення (тимчасового вивезення), та при поверненні після тимчасового вивезення та визначає висококваліфікованих фахівців, яким доручає й дозволяє проведення державної експертизи різних видів культурних цінностей. Перелік державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей визначений наказом Міністерства культури і мистецтв України від 25.07.2023 №400 **«Про затвердження Переліку державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей»**. Центральний орган виконавчої влади, що реалізує державну політику у сфері вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей, видає **Свідоцтво на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України** в електронній формі та у день видачі свідоцтва вносить таке свідоцтво до єдиного державного інформаційного веб-порталу "Єдине вікно для міжнародної

торгівлі" у формі електронного документа з накладенням електронного підпису (Розд. II. Ст. 11) відповідно до вимог Закону України "Про електронну ідентифікацію та електронні довірчі послуги".

Проведення експертизи культурних цінностей – складна справа, яка, на жаль, поки що не піддається чітко зафіксованому формальному опису, а часто має евристичний характер і залежить від професійного рівня та професійної інтуїції експерта. Хоча загальні правила оцінювання пам'яток культури передбачають виконання експертами таких видів робіт:

- *ідентифікація;*
- *атрибуція;*
- *визначення прогностичної вартості пам'ятки.*

Залежно від мети проведення експертизи (визначення віку пам'ятки культури, встановлення автора чи місця виготовлення культурної цінності, визначення рівня значимості культурної цінності, з'ясування її прогностичної вартості) змінюються критерії класифікації, і кількість варіантів побудови таких класифікацій необмежена. Цілком зрозуміло, що будь-які класифікаційні моделі завжди залишаються конвенціональними для спеціалістів і допомагають їм упорядкувати та уніфікувати свою діяльність. Таким чином, абсолютно об'єктивних класифікацій культурних цінностей не існує через необмежене розмаїття їх власних характеристик і ознак. Окрім того, різні види культурних цінностей мають різні характерні ознаки та критерії оцінювання, що зумовлює досить вузьку спеціалізацію експертів.

ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА АТРИБУЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Поняття ідентифікації

Ідентифікація – це одна з операцій, що здійснюються під час експертизи. Вона полягає у встановленні тотожності культурної цінності та її ознак (стилістичних та технологічних) відповідному художньому напрямку, школі, почерку художника, часу, країні. Ідентифікація забезпечує однозначне розпізнавання об'єктів експертизи. Ідентифікація тісно пов'язана з *атрибуцією* – встановленням автора, дати і місця виготовлення твору, особливостей стилю виконавця мистецького виробу, призначення, устрою, матеріалу та техніки виконання пам'ятки культури.

Ідентифікація, яку має провести митник під час митного контролю, полягає у встановленні відповідності характерних ознак поданої до контролю культурної цінності тим, що зазначені у супровідних документах:

- ✓ *Свідоцтві на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України,*

- ✓ переліку культурних цінностей,
- ✓ кольоровому фото розмірами 13× 18 см.

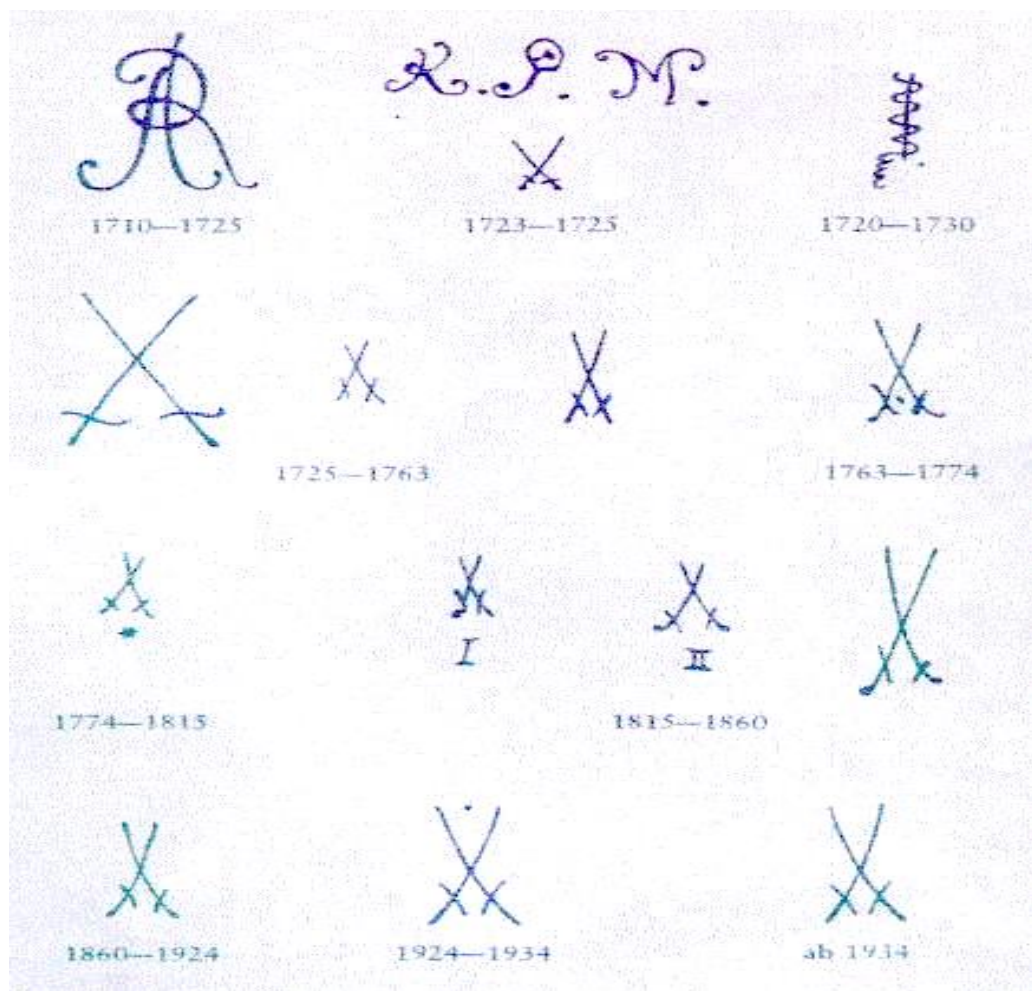
За існуючим сьогодні порядком у ***Свідоцтві на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України***, виданим Центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей, зазначено:

- автор або країна виготовлення
- час виготовлення
- назва
- техніка виконання
- розмір
- оціночна вартість.

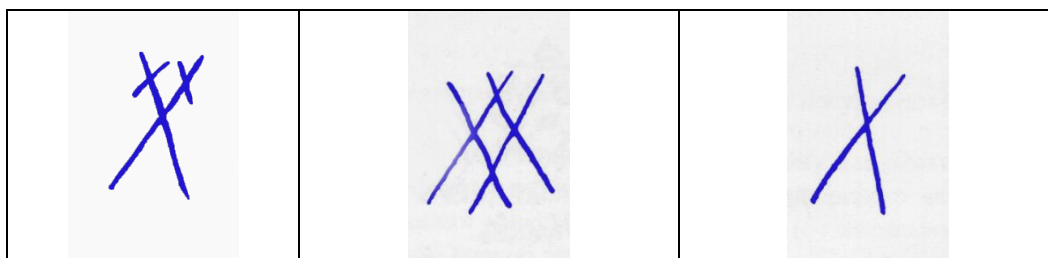
Однак виникає серйозна проблема реального здійснення ідентифікації пам'ятки культури митником, бо навіть для професіональних мистецтвознавців та експертів визначення автора, часу виготовлення твору, техніки виконання тобто встановлення оригінальності твору є складною проблемою.

Оригінал, копія, підробка

Ще мистецтвознавці XVIII століття, коли естетичні та побутові особливості самої епохи «навчання у Європи» передбачали копіювання творів мистецтва з просвітницькою та навчальною метою, стикнулися з проблемою «оригінал чи копія». Відомі та невідомі митці ретельно вивчали стиль та манеру іноземних та вітчизняних майстрів, копітко відтворюючи їх почерк. Так, відомо, що Гарднер, завод якого розпочав випуск фарфорових виробів у 1766 р., свідомо імітував іноземні зразки, прагнучи досягти їхнього художнього та технологічного рівня та навіть у формі клейма своєї продукції натякав на славнозвісні перехрещені мечі – знак Мейсенської мануфактури, яка стала еталоном для всіх європейських виробників. Але імітуючи та іноді навіть повторюючи сюжетні, конструктивні рішення саксонських порцелянових майстрів, Гарднер створював самобутні твори, тому й його заводська марка, нагадуючи мейсенську, була іншою.



Клейма Мейсенської мануфактури



1. 1766 – 1780 рр. Сині надглазурні та підглазурні клейма мануфактури Гарднера. Порцеляна.

А дельфтські, севрські європейські майстри, які першими в Європі почали виготовляти фаянс та фарфор, орієнтувалися на найдавніші та найвишуканіші зразки китайської порцеляни, яка була не просто еталонною для всього світу, а й протягом багатьох століть (з IV до XVIII, доки Китай єдиний володів секретом виготовлення фарфорової маси) запишалася ексклюзивною на світовому ринку фарфорових виробів.



Китайські форми фаянсових виробів Дельфти. XVIII ст.

Саме у XVIII столітті сформувалося поняття «старі майстри» і розпочався бурхливий розквіт антикварного ринку, де з'явилася безліч підробок, що в тій чи іншій мірі прагнули задовольнити попит на предмети старовини, відповісти моді на антикваріат.

В іконопису проблема копіювання є ще складнішою. Відомо, що значну частину масиву пізнього іконопису становлять так звані «списки» чи «копії» – твори, що є варіантами повторення стародавніх оригіналів. Історично склалося так, що, починаючи з другої половини XVII і до середини XIX ст., у виготовленні таких «списків» було зацікавлене, перш за все, старообрядництво, яке прагнуло мати у своїх молільних та колекціях так зване «доніконовське письмо». Старообрядці стимулювали розвиток копійного іконного виробництва. А у другій половині XIX – на початку XX ст. розпочався дійсно іконний бум: мода на колекціонування саме ікон, зумовила розвиток іконного антикварного ринку і відповідно активізувала діяльність іконописців-реставраторів з виготовлення копій. Проблема атрибуції та ідентифікації цих ікон залишається і сьогодні серед найактуальніших і для приватних колекціонерів, і для музеїв.

Як в даному випадку називати подібні твори: копіями, підробками, чи йдеться про особливий тип виробів – *твори наслідувального характеру: стилізації, імітації*? Відповідь на це запитання не є простою навіть для фахівців-мистецтвознавців. Поки що не розроблено єдиних, загальноприйнятих критеріїв оригінальності твору мистецтва, що породжує певну суб'єктивність мистецтвознавчих оцінок.

Спробуємо дати визначення ключових понять.

Підробки поділяють на:

- *навмисні*
- *ненавмисні.*

Зазначимо одразу, що ненавмисних, випадкових підробок зустрічається значно більше, ніж навмисних. Світова та вітчизняна експертна практика доводить, що ненавмисні підробки та копії входять до складу всіх музейних та інших колекцій будь-якого рівня.

Ненавмисні підробки:

- *роботи, що належать до школи або круга майстра;*
- *імітації;*
- *копії з картин відомих художників, пізніше підписані «під автора»*

Копія – це відтворення оригіналу, яке має на меті передати всі його особливості в області композиції, колориту, світлотіньового моделювання, а також відтворити технічні прийоми оригіналу. Копії виконуються у навчальних цілях: програма всіх середніх та вищих мистецьких навчальних закладів передбачає таку обов'язкову вправу, як копіювання творів видатних художників. Копії виконувались і коли оригінали мали поганий стан збереження, і задля того, щоб зберегти уявлення про них для нащадків, створювалися «близнюки» (так, велика частина давньогрецької скульптури відома людству тільки завдяки римським копіям творів грецьких майстрів). Коли копії створюються з корисною метою, задля того, щоб увести покупця в оману, нажитися на копійному творі, вони переходять до розряду *навмисних підробок*.

Копії можна поділити на такі види:

- *авторський повтор або репліка (іноді реплікою називають повтор під наглядом автора)*
- *співавторський повтор*
- *копія*

До копії наближається імітація, яка при цьому має відмінні риси.

Імітація – це твір, створений у наслідування будь-яким зразкам, що включає елементи копіювання і компіляції, інтерпретований відповідно до технології та естетики свого часу, часто виконаний в індивідуальній манері автора імітації, чий підпис, як правило, зазначений на роботі.

Широко відомий, наприклад, факт масових імітацій манери німецьких художників Ханса Роттенхаммера, Йозефа Хайнца та Адама Ельсхеймера, фламандців Хендрика ван Балена, Руланта Саверея, Паувела Брила та Яна Брейгеля Старшого у германських країнах у XVII - XVIII ст. Ці імітації були знаком визнання мистецтва цих творців.

Фахівці вважають, що ключовим для розрізнення ненавмисних і навмисних підробок, окрім орієнтації виготовлювача копії на наживу, є питання технології. Якщо художник не прагне передати особливості фактури оригіналу, не імітує його технологію, пише у своїй творчій манері, роботу можна вважати імітацією, а не підробкою.

Технологічними ознаками навмисної підробки є:

- наявність підпису, який претендує на відповідність підпису видатного майстра і який нанесений одночасно із живописним шаром зображення (якщо йдеться про картину)
- прагнення фальсифікатора відтворити найхарактерніші особливості стилю та, якщо можливо, техніко-технологічні ознаки почерку автора оригіналу
- використання відповідних матеріалів для створення зображення.

Встановлення автора художнього твору

Одним з головних завдань, що постають перед експертом у зв'язку з проблемою оригінальності твору і однією з ознак, за якими відбувається ідентифікація культурної цінності, є встановлення автора мистецького виробу. Як правило, авторство фіксується самим митцем, який відповідним чином маркує свій художній виріб: проставляє власний підпис, клеймо, позначку. Але виходячи тільки з цих ознак ми не зможемо аргументовано довести авторство твору, тому що одні і ті самі ознаки можуть свідчити про оригінальність художнього виробу так само, як про те, що він є підробкою.

1. *Наявність підпису.* З одного боку, підпис, або *авторська сигнатура*, ще й за умови, що її поставлено в той самій час, коли написане зображення, є свідченням оригінальності твору. Але, з іншого боку, підпис може бути відтвореним і фальсифікатором з більшим чи меншим ступенем досконалості. Тоді навіть аналіз каталогу підписів художника, твір якого сфальсифіковано, може не дати остаточного результату. Так само підпис, нанесений пізніше, ніж написане зображення, ще не є знаком того, що картину підроблено, бо художники часто підписували свої твори вже після того, як вони пройшли публічне випробування.

2. *Відсутність підпису* теж не є ознакою підробки, тому що художник не завжди залишав на творі свій авторський знак.

3. *Технічні прийоми*, які відповідають почерку митця, або художньої школи, здаються найбільш об'єктивним критерієм оригінальності творів, але теж не можуть повною мірою бути аргументом на користь вирішення проблеми авторства. По-перше, широко відомі факти кардинальної зміни манери письма одного і того самого художника (наприклад, П. Пікассо, який починав як реаліст, потім, експериментуючи з колоритом, пройшов блакитний та рожевий періоди творчості й прийшов до кубізму). По-друге, рівень досконалості підробки часто напряму залежав від технічної бази, що була у розпорядженні фальсифікатора.

Так, зростаючий попит віруючих на старовинні ікони у другій половині ХІХ- на початку ХХ ст. зумовив інтенсивний розвиток різних форм тиражування та імітації оригінальних ікон: фотолітографія, фототипія, олеографія або олеодрук як різновид хромолітографії, відомої з кінця ХVІІІ ст. Саме олеографія відтворює колорит картини, передає характер фарбової поверхні, фактуру живопису, структуру полотна, особливості мазка пензля у тому числі автографу художника. Для отримання олеографії використовували до 15-20 пластин, укритих олійними фарбами різних кольорів і відтінків. Для більшої подібності до олійного живопису олеодруки піддавали рельєфному тисненню й покривали лаком. Наклеєні на дерево, полотно чи картон, такі репродукції візуально нічим не відрізнялися від оригіналів.



Хосе де Паес. Найсвятіше серце Ісуса Христа зі святыми Ігнатієм Лойолою та Алоїзієм Гонзагою. Близько 1770 р. Олеографія.

За мистецтвознавчими критеріями, твір вважається оригінальним лише за умови, що його виготовляє сам автор або твір виготовляється за участю автора. Що ж до творів скульптурного мистецтва, деякі з технік якого передбачають тиражування (наприклад, лиття), або ж вимагають обов'язкової участі у процесі виготовлення різних технічних спеціалістів (форматорів, каменярів, ливарників), то оригінальним вважається такий твір, модель якого створено самим автором, який має обов'язково брати участь у дообробці моделі у

восковому варіанті, а також у її *карбуванні й патиніровці*. У бронзовій пластиці **авторськими** вважається лише невелика кількість повторень одного й того самого твору (*вісім, іноді дванадцять*). Для позначення номера одного з восьми відливків, що вважаються оригіналами, використовується така формула: (#3/8), що означає третій відливок з восьми оригінальних.

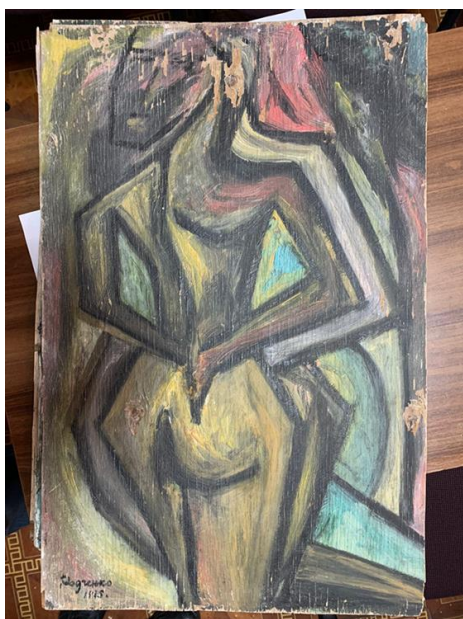
А як бути в тому випадку, коли, наприклад, автор створив модель, брав участь у виготовленні з неї скульптури, доручивши цю роботу своїм бронзарям, а після смерті автора бронзарі продовжували виливати скульптури, не порушуючи правила «дванадцяти примірників» і позначаючи номер кожного з них відлитою у клеймі цифрою. Але після смерті довірених осіб автора – бронзарів, що працювали разом зі скульптором, ливарні форми потрапили до інших рук і стали причиною появи нових копій, в маркуванні яких знову з'явилися цифри від 1 до 12? Саме так сталося з деякими бронзовими скульптурами О. Родена після смерті бронзоливарника Алексіса Рудьєра та його сина Жоржа.

Встановлення дати виготовлення

Не менш важливою й складною у справі атрибуції та ідентифікації культурних цінностей є визначення дати виготовлення мистецького твору. Існують різноманітні прийоми встановлення цієї атрибуційної ознаки культурної цінності.

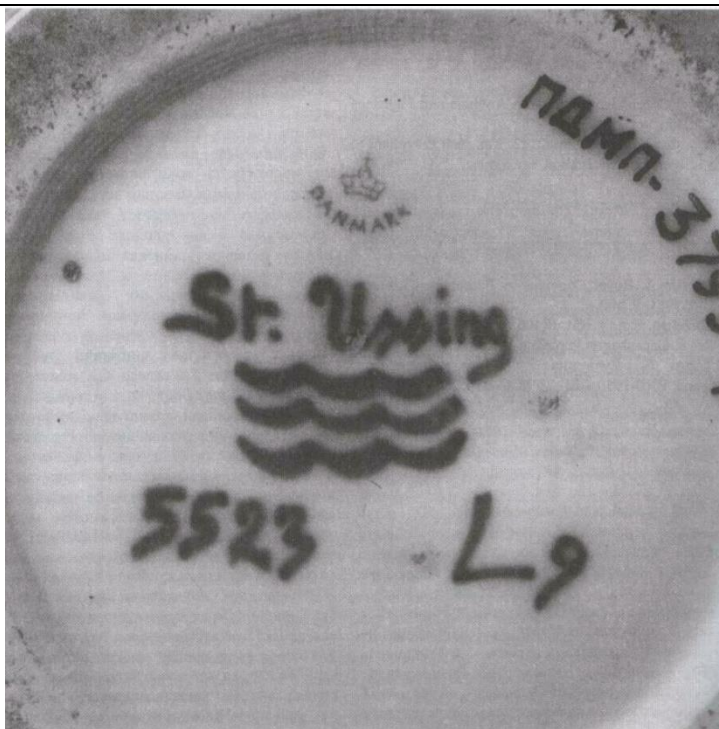
Час створення пам'ятки культури може

- ✓ бути безпосередньо *зазначеним самим автором* на творі; місце та форми нанесення дати можуть бути різноманітними. На творах графіки та живопису це може бути як саме зображення, так і зворотний бік основи, підрамник, де автор проставляє дату створення твору.



О. Родченко. Венера. 1915 р.

На клеймованих виробках (кераміка, ювелірні вироби тощо) дата позначається у клеймі часто за допомогою відповідної системи шифру: наприклад, на порцеляні датської Королівської мануфактури з 1885 до 1911 р. поруч з монограмою художника проставлялася підглазурна синя позначка у вигляді однієї з 26 (на той час) літер датського алфавіту, а арабськими цифрами позначався рік та місяць виготовлення;



Датська Королівська порцелянова мануфактура. Копенгаген. Марка на вазі, розписаній Стефаном Уссингом: St. Ussing – підпис автора; L9 – знак року та місяця (вересень 1895 р.); 5523 – номер виробу.

- ✓ бути встановленим за конструктивними ознаками (наприклад, наявність ковчеза та його вид – в іконах);
- ✓ визначатися матеріалами, з яких виготовлено культурну цінність або її складові частини (характер основи, ґрунту, фарб, керамічної маси, металу тощо);
- ✓ способом встановлення дати створення можуть стати іконографія сюжетів і окремі деталі зображення;
- ✓ підтвердження дати пам'ятки може відбутися на підставі дослідження архівних матеріалів та документів.

Які б критерії визначення оригінальності твору не обрав експерт, він ніколи не зможе дійти остаточного висновку, якщо цей висновок буде ґрунтуватися лише на одному, нехай навіть дуже показовому, доказі. Для того, щоб отримати дійсно

фінальний результат необхідно об'єднати так звану «знавецьку» експертизу, яка базується на особистому досвіді експерта та його інтуїції, з детальним дослідженням еталонів і зразків стилю відповідної художньої школи, почерку майстра, вивченням історії походження та існування пам'ятки культури, кропіткими лабораторними дослідженнями.

Робота сучасного експерта ускладнюється ще й тим фактом, що сучасна техніка дозволяє відтворити будь-які технології виготовлення культурних цінностей, фальсифікувати їхній вік, підробити підписи тощо. Саме тому експерт має добре орієнтуватися у сучасних методах і формах експертної діяльності.

Посадова особа митного органу, на яку в умовах майже 100% відсутності мистецтвознавців-контролерів на митних постах покладено обов'язок здійснення ідентифікації поданої до контролю культурної цінності, теж повинна знати форми та методи сучасної експертизи культурних цінностей і уявляти свою роль у вирішенні проблеми запобігання незаконному вивезенню пам'яток культури за кордон держави.

ФОРМИ ТА МЕТОДИ ЕКСПЕРТИЗИ

Мистецтвознавча експертиза («знавецька»)

«Знавецька» експертиза – один з найпоширеніших видів експертизи, традиційної для роботи закупівельних комісій, для спілкування з приватними колекціонерами, коли у короткий термін необхідно надати атрибуційний висновок на основі візуального аналізу. Таку експертизу здійснюють знавці (звідси її назва – «знавецька»), які спираються на свій накопичений роками досвід. Техніки-технологи беруть у такій експертизі мінімальну участь: вони мають визначити співвідношення підпису та живопису, а також здійснити аналіз стану збереження фарбового шару або пам'ятки у цілому. Експерти-знавці виконують основну роботу, здійснюючи мистецтвознавчий стилістичний аналіз, який відіграє важливу роль в атрибуції пам'яток образотворчого мистецтва: вирішують питання про оригінальність твору, тобто про його приналежність автору, школі, часу, соціальному середовищу побутування твору. В історичному плині часу знавецька експертиза сформувалася першою і тому претендує на провідну роль. Але, якщо експерт має справу з грамотною стилізацією, імітацією чи підробкою, стилістичний аналіз не завжди ефективний для визначення оригінальності твору. Цілком зрозуміло, що мистецтвознавча (знавецька) експертиза великою мірою є суб'єктивною і потребує підтвердження точними методами дослідження пам'ятки культури.

Архівно-документальна експертиза

Культурні цінності є відбитком стану розвитку суспільства у ту чи іншу епоху. Вони завжди вміщують інформацію про різні сторони життя тої пори, коли було створено пам'ятку, про розвиток художньої культури взагалі і окремих її видів, зокрема. Тому й експертиза пам'яток культури передбачає дослідження документів, архівних матеріалів, щоденників, листів, друкованих видань,

репродукцій, каталогів тощо, які прямо або опосередковано пов'язані з мистецьким твором, історією його народження та побутування.

Архівно-документальна експертиза – це допоміжний метод експертизи, але він виконує дві важливі функції: *атрибуційну* та *оціночну*.

Документальні джерела можуть відіграти значну роль в *атрибуції твору*:

1. Автографи митця можуть сприяти ідентифікації його оригінального підпису;
2. Документи доводять авторство твору. Так, у Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д.І. Яворницького зберігається верхня половина дверей з московської квартири Яворницького у будинку О. П. Бахрушина, прикрашена портретом запорізького козака, написаним Миколою Струнниковим у 1901 р. напередодні його від'їзду до Академії мистецтв у Петербурзі, де він навчався у майстерні Іллі Юхимовича Рєпіна, друга академіка Д. І. Яворницького. Авторство М. Струнникова підтверджується матеріалами судової справи між Яворницьким та Бахрушиним з приводу володіння цим своєрідним портретом, який Яворницький, покидаючи Москву, хотів забрати з собою. О. П. Бахрушин, зі свого боку, наполягав на тому, що портрет належить йому, тому що двері, на яких він написаний, є його приватною власністю. Вирок суду був таким: розпиляти картину на дві рівні частини і поділити їх між Бахрушиним та Яворницьким жеребкуванням. Так верхня частина потрапила до Яворницького.
3. Аналіз архівних документів дозволяє встановити дату створення, ідентифікувати персонажі, зображені на картині (саме так на підставі кропіткого аналізу документальних джерел з генеалогії роду Резанових було проведено атрибуцію двох портретів М. Н. Колокольникова з Вологодської обласної картинної галереї та Вологодського державного музею-заповідника і доведено, що вони написані у 1750-ті рр., а ініціалами *D.H.* (спотворені *D.R.*) на дубльованому полотні зазначено Дмитра Резанова, якого і зображено на «Портреті молодого чоловіка», який довгий час вважався портретом невідомого).
4. Особисті папери, архів митця часто проясняють особливості його творчої манери, що допомагає здійснити якісний стилістичний аналіз творів.

Оціночна функція втілюється у процедурі встановлення інформаційного забезпечення пам'ятки культури, ступень якого визначає вартість художнього виробу. Наявність документальних свідочтв походження пам'ятки культури, її приналежності історичним подіям чи особам значно збільшує вартість виробу. Механізм формування ціни на вироби мистецтва та його залежності від інформаційного забезпечення пам'ятки культури буде детально розглянуто в окремому розділі цього підручника.

Техніко-технологічна експертиза.

Багато фахівців експертної справи вважають цей вид експертизи провідним, тому що саме він надає об'єктивні дані про матеріали і техніку виготовлення мистецького твору, які можна перевірити експериментальним шляхом. *Техніко-технологічна експертиза* передбачає широкий спектр лабораторних техніко-технологічних досліджень матеріальної структури пам'яток культури з використанням мікроскопів, спектрального аналізу, різноманітних хімічних реактивів, ультрафіолетового, інфрачервоного, рентгенівського випромінювання тощо. Дуже часто результати техніко-технологічних досліджень стають визначальними, тому що саме вони дають можливість зробити висновки на підставі об'єктивних даних. Але ступінь достовірності результатів експертизи буде неповною, якщо, наприклад, до лабораторних досліджень характеру ґрунту, фарбового чи покривного шарів, типів кракелюру, виявлення кольорових пігментів та в'язива у живописному творі не буде додано аналіз іконографії, індивідуального почерку автора, стилістичних особливостей саме його манери.

Під час цієї експертизи використовуються руйнівні та неруйнівні методи дослідження.

До *руйнівних методів* техніко-технологічної експертизи, які передбачають узяття проб та зразків матеріальної основи пам'ятки культури, належать:

- ✓ дослідження мінеральних складових шурфів;
- ✓ світлова мікроскопія;
- ✓ фізико-хімічні методи дослідження.

Неруйнівні методи, якими може користуватися і посадова особа митного органу, включають:

- ✓ візуальну діагностику;
- ✓ фотографічне дослідження;
- ✓ аналіз пам'ятки культури в ультрафіолетовому випромінюванні;
- ✓ рентгенографічне дослідження;
- ✓ дослідження в інфрачервоному діапазоні випромінювання.

Неруйнівні методи експертизи

Ультрафіолетове тестування культурних цінностей

Дослідження культурних цінностей за допомогою ультрафіолетових променів досить просте, в технічному плані доступне і використовується як у науковому аналізі творів мистецтва, так і в митній практиці огляду культурних цінностей, поданих до контролю.

Ультрафіолетові промені мають велику енергію, що породжує *люмінесценцію* – світіння матеріалу у темряві під впливом фільтрованих ультрафіолетових променів. Подібно до інших видів випромінювання ультрафіолетове випромінювання, природним джерелом якого є сонячне світло, може поглинатися, віддзеркалюватися матеріалом або проходити крізь нього. Необхідною умовою для виникнення люмінесценції є поглинання світла матеріалом. Світлова енергія, яку поглинає матеріал, може переходити в хімічну, породжуючи фотохімічні реакції, у теплову та в світлову. Саме в останньому випадку матеріал сам починає світитися.

Виділяють два види такого світіння:

- *флуоресценція* – світіння, яке припиняється в момент припинення дії джерела випромінювання,
- *фосфоресценція* – світіння, що продовжується деякий час після закінчення дії джерела випромінювання.

При цьому світіння кожного матеріалу суто індивідуальне: воно визначається його хімічним складом і характеризується відповідним кольором та інтенсивністю, що дозволяє у деяких випадках ідентифікувати той чи інший матеріал чи визначити його наявність.

Цей феномен широко використовується у наукових дослідженнях культурних цінностей, у мистецтвознавчій експертизі, а деякі його елементи може використовувати митник, здійснюючи за необхідністю експрес-аналіз пам'ятки культури.

Технічне обладнання. У ролі технічних засобів контролю під час тестування культурних цінностей в УФ-випромінюванні використовуються газорозрядні лампи, серед яких найпоширенішими є *ртутні лампи*, виготовлені зі скла чи кварцу у вигляді трубки чи сфери. Широко використовуються також малогабаритні ртутні лампи з довгохвильовим ультрафіолетовим випромінюванням – *УФО – 4А*, які наявні на всіх митних постах, *ліхтар комбінований з УФ-пристосуванням – UV – 500*. До найсучасніших технічних засобів належать: *люмінесцентний освітлювач або ультрафіолетова лампа – Helling Germany Hamburg*, а також апарат для перевірки достовірності документів – *“Regula”*, та портативний апарат – *“Лоза”*.

Перш ніж користуватися УФ-лампами, треба засвоїти такі **правила**:

- огляд культурної цінності необхідно проводити без видимого світла, оскільки інтенсивність світіння, породженого ультрафіолетовими променями, незначна і виявити його можна лише у темряві;
- у разі дослідження, скажімо, пам'ятки живопису за допомогою УФ-випромінювання необхідно *зачекати 5-10 хвилин після того, як у темному приміщенні включено ультрафіолетову лампу*: цей час необхідний для того, щоб лампа перейшла у режим робочого світіння та щоб очі адаптувалися у темряві;

- після того, як лампу вимкнули, необхідно зачекати 10-15 хвилин перш ніж включати її знову, бо *лампа має охолонути*;

- працюючи з УФ-лампю, необхідно *користуватися окулярами* з простими або оптичними лінзами, бо досить кілька секунд подивитися на світіння УФ-лампи, щоб отримати запалення, яке настає через декілька годин; у приміщенні, де працюють з УФ-лампами, треба забезпечити *добру вентиляцію*, тому що ультрафіолетові промені значно підвищують іонізацію повітря, посилюючи при цьому виділення озону та окислів азоту.

Що ж до творів мистецтва, то дослідження за допомогою УФ-випромінювання не завдає їм ніякої шкоди, що підтверджено багаторічною музейною практикою та досвідом експертів.

У мистецтвознавчій практиці **УФ-промені використовують найчастіше для дослідження фарбового шару творів живопису:**

- для виявлення зображення, *що знаходиться під верхнім зображувальним шаром*;



Святий Микола. XIV ст. Фотографія ікони.



Святий Микола. XIV ст. Фотографія у видимій люмінесценції виявляє записані зверху круглі клейма з обох боків центрального зображення.



Святий Микола. XIV ст. Фотографія цієї ікони у процесі розчистки виявлених клейм.

- для дослідження *настінного живопису*;
- для аналізу *стану збереження фарбового шару*.



Фотографія фрагмента розпису церкви Чуда архангела Михайла у Московському Кремлі у світі видимої люмінесценції, яка виявляє руйнацію живопису.



Фотографія фрагмента розпису церкви Чуда архангела Михайла у Московському Кремлі у віддзеркалених ультрафіолетових променях, яка демонструє техніку виконання пробілів.

Гарні результати дає використання цього методу *під час огляду ювелірного камення* з метою відрізнити натуральне каміння від штучного. Характер світіння

ювелірного каміння (штучного або натурального) в ультрафіолетовому випромінюванні зафіксовано у наведеній таблиці (для діагностики інших дорогоцінних каменів потрібні додаткові дослідження):

Камінь	Натуральний	Штучний
діамант - безбарвний і жовтий - коричневий і зелений	блакитний зелений	дуже жовтий або інертний
бірюза	відсутній білуватий, блакитнуватий	молочно або блакитнувато-білий
перли - чорні	блакитний, білий червоний	інертний або плямистий
ізмурд	інертний	червоний
рубін	дуже кармінно- червоний	інертний
сапфір - безбарвний і жовтий	інертний слабко оранжевий	інертний інертний
янтар	блакитнувато-білий жовто-зелений	інертний
корал	блідо-фіолетовий пурпурно-червоний	інертний
шпінель	інертний	інертний

Ультрафіолетове випромінювання широко використовується і в експертизі паперової основи, аналіз якої має велике значення для атрибуції та ідентифікації творів графіки, історичних документів, старовинних книжок, іншої друкованої продукції (в тому числі і нотних текстів), а також живописних творів, написаних на паперовій основі. Було встановлено, що паперові основи XVIII ст. мають майже рівномірне світло-блакитне світіння; у першій половині XIX ст. світіння втрачає стабільність і починає змінюватися у напрямку жовтуватого або рожеуватого кольорів; у другій половині XIX ст. з'являються сіруватий та фіолетовий відтінки; у першій половині XX ст. превалює яскраво жовте, тоді як у другій половині XX ст. основними стають відтінки яскраво білих синтетичних матеріалів або яскраво фіолетових, оливкових та сірих тонів. Оскільки відбілювання є одним з важливих етапів виготовлення паперу, саме склад та використання білил зумовлюють різний характер світіння паперу в ультрафіолетовому випромінюванні: свинець змінюється цинком, потім з 1916 р. – титановими, а у другій половині XX ст. – баритовими білилами.

У яких випадках митнику доцільно звернутися до огляду культурної цінності в УФ-випромінюванні? Цей вид контролю можна використовувати у разі виникнення сумнівів щодо відповідності поданої до контролю культурної цінності тій, що дозволено до вивезення **Свідоцтвом на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України.**

Оригінальну методику тестування поліхромних творів образотворчого мистецтва для покращення саме митної експертизи та контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон розроблено ВНЦ “ГОІ ім. С.І. Вавилова” спільно з АТЗТ “Джоконда” (Санкт-Петербург). Суть методики полягає в тому, що замість однієї фотографії, яка, за існуючими інструкціями, додається до **Свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України**, митнику для контролю пред’являються дві чорно-білі фотографії пам’ятки культури: одна зроблена у видимому спектрі, друга – в ультрафіолетовому випромінюванні. Фізична суть пропозиції полягає в тому, що пігменти та інші матеріали живописного шару мають різні коефіцієнти віддзеркалення в цих областях спектра, тому розподіл щільності потемніння на двох фотографіях відрізнятиметься. Якщо звичайна кольорова фотографія, наявність якої під час митного контролю вимагають сучасні існуючі правила, не дає змоги відрізнити копію від оригіналу, то ультрафіолетова фотографія таку можливість надає, бо при створенні копії художнього твору неможливо забезпечити співпадання зображення з оригіналом одночасно у видимому та в ультрафіолетовому світлі, оскільки в останньому випадку при створенні копії розподіл щільності потемніння в ультрафіолетовому випромінюванні візуально не може контролюватися копіїстом.



Б. Пассароті (?). Мадонна з немовлям та Іоанном Хрестителем. XVI ст. Фотографія у видимому спектрі.



Б. Пассароті (?). Мадонна з немовлям та Іоанном Хрестителем. XVI ст. Фотографія в ультрафіолетовому спектрі.

Під час митного контролю перша фотографія, зроблена у видимому спектрі, порівнюється з пам'яткою культури шляхом звичайного візуального огляду, а фотографія, зроблена в ультрафіолетовому випромінюванні, порівнюється з фотографією, отриманою за допомогою експрес-зйомки камерою "Полароїд" в ультрафіолетовому спектральному діапазоні. Методику було експериментально перевірено з позитивним результатом на творах *олійного живопису, поліхромній графіці, на смичкових музичних інструментах.*

Тестування пам'яток культури в ІЧ-випромінюванні

Дослідження пам'яток культури в інфрачервоному випромінюванні базується на властивості матеріалів пропускати, поглинати чи віддзеркалювати інфрачервоні промені інакше, ніж видиме світло. Так, візуально однакові за кольором ділянки живопису, які відрізняються за хімічним складом, по-різному реагують на дію інфрачервоних променів, тому на фотографіях, зроблених в інфрачервоному спектрі, виявляють тонування, реставраційні записи, на творах старого живопису, підробки, забруднення покривного шару, які не можна виявити за допомогою ультрафіолетового тестування.

Технічне обладнання. Найбільш поширеним джерелом інфрачервоного випромінювання є *лампи розжарювання*, в яких потужність світлового випромінювання зменшена до 2,2 % у порівнянні зі звичайними лампами розжарювання з потужністю випромінювання 12 % від енергії, що випромінюється. Такі лампи виготовляються для напруги 127 і 220 В, потужністю

250 та 500 Вт; термін їх використання – 2000 годин. Виготовляють також спеціальні лампи з червоного скла типу ІЧЗК потужністю 250 та 500 Вт з напругою 127 та 220 В та спектральним максимумом випромінювання 1,25 мкм. У музейній практиці широко використовуються лампи, що працюють з перегрівом або *фотолампи*, які дають найінтенсивніше випромінювання в діапазоні 750 – 950 нм. На використанні імпульсного розряду побудована дія *імпульсних ламп (ламп-спалахів)*, де потужне випромінювання в ІЧ-спектрі припадає на діапазон 0,7 – 1,2 мкм і перебільшує будь-яке інше газорозрядне джерело. Гарні результати дає використання *ртутних, газорозрядних цезієвих та натрієвих ламп*. Сучасна техніка комбінує різні технічні засоби, надаючи можливість проведення різноманітних видів експертизи за допомогою одного апарата.

Прикладом такої різноманітної техніки із широкими експертними можливостями є універсальний детектор для виявлення підробки документів – *Регула (Regula), модель 4003* з мишкою – телевізійною спектральною лупою (*ТСЛ*) 4007, що має ультрафіолетовий та інфрачервоний діапазони, призначається для дослідження об'єктів у режимі збільшення у 35 разів з можливістю виміру лінійних розмірів з точністю до 100 мкм і може підключатися до телевізора чи комп'ютера.



Телевізійна спектральна лупа (ТСЛ). Модель 4007.



Універсальний детектор Regula, мод. 4003.

Мобільний пристрій для виявлення й огляду об'єктів у важкодоступних місцях – *Лоза, модель 3001, 3002* з телескопічною штангою довжиною від 400 до 1200 мм та міні-камерою, яка працює в інфрачервоному діапазоні і передає зображення предмета на маленький екран чи прямо на комп'ютер. Головка штанги водонепроникна і дозволяє досліджувати об'єкти, що знаходяться у рідині глибиною близько 1 м. Саме ці сучасні апарати і використовуються у практиці митної експертизи.



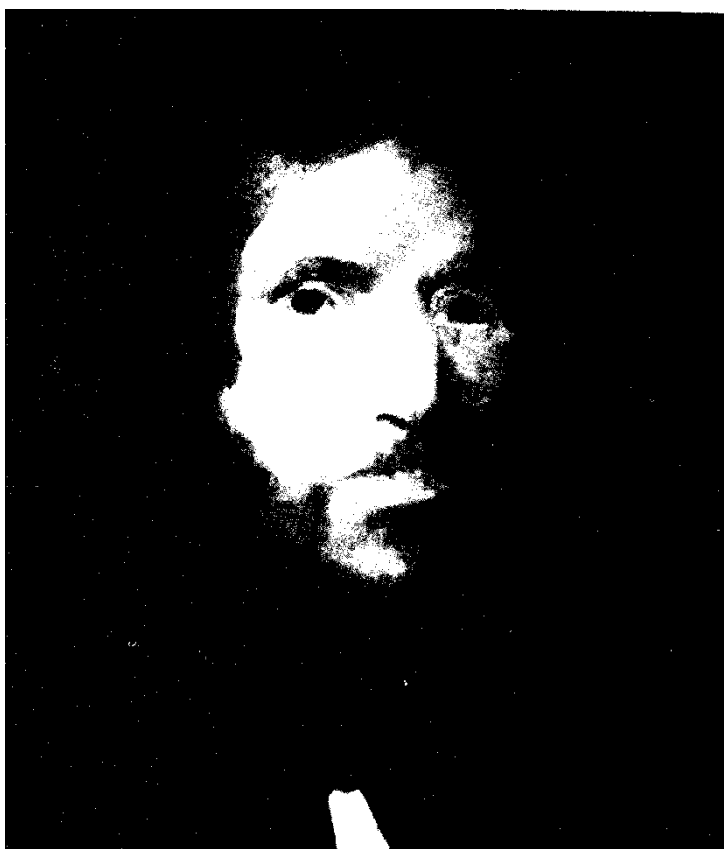
Лоза.

На відміну від ультрафіолетових, інфрачервоні промені, завдяки їх меншому розсіюванню в середовищі, можуть проникати крізь деякі фарби, які для цього виду випромінювання є прозорими. Тому **за допомогою інфрачервоних променів можна виявити та проаналізувати:**

- *зміни у фарбовому шарі* (авторські переробки, реставраційні зміни, поновлення, підробки, фальсифікації)



Портрет, який видавали за портрет О.С. Пушкіна, написаний за життя поета.



- Фотографія цього портрета в інфрачервоному випромінюванні, що виявляє підробку.

- *підписи і надписи*, існуючі та ті, що зникли, бо підпис на картині так само, як клеймо на ювелірних та інших мистецьких виробках, з часів Ренесансу стали не тільки ознакою приналежності твору тому чи іншому майстру, а й своєрідною гарантією якості, товарним знаком, психологічним фактором, що визначав ціну твору. Підробка підписів, що виникла майже паралельно із визнанням значення авторства, ускладнює роботу експерта і вимагає наявності відповідних каталогів підписів, і незважаючи на всі ці складнощі й можливість майстерних підробок, підпис на пам'ятках культури завжди має бути об'єктом спеціальної уваги.

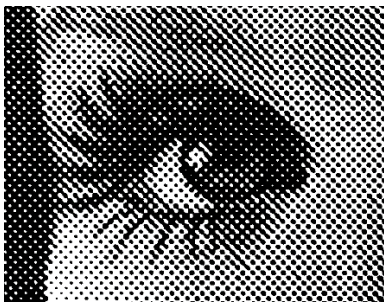


Фрагмент розпису у барабані церкви Федора Стратилата у Новгороді. XVI ст. Звичайна фотографія.



Фрагмент розпису у барабані церкви Федора Стратилата у Новгороді. XVI ст. Фотографія в інфрачервоних променях, що виявляє надпис, який зник.

Інфрачервоне випромінювання надає можливість *побачити саму фактуру мазка* у творах живопису. Саме ця властивість ІЧ-променів дозволяє відрізнити надрукований промисловим способом твір чи ксерокопію від оригінальної графіки або живопису. Якщо друковане зображення має так звані *растрові точки* (*растрову сітку*), то оригінальні зображення в інфрачервоному спектрі не тільки не мають растрових точок, а й відтворюють структуру, рельєф мазка, виявляючи його наявність. Такий тест легко провести за допомогою приладу для перевірки достовірності документів – «Regula» та приладу для контролю об'єктів у важкодоступних місцях – «Лоза», де є маленька камера з ультрафіолетовим та інфрачервоним спектрами променів. У ролі допоміжного методу виявлення растрових точок можна використовувати сканування друкованого зображення за допомогою *сканера* в режимі збільшеної яскравості, коли на комп'ютерному моніторі виникає зображення, розкладене на растрові точки.



Растрова сітка на друкованому зображенні.



Інфрачервона фотографія, що виявляє фактуру мазка.

Рентгенографія пам'яток культури

У мистецтвознавчій експертизи широко використовується дослідження пам'яток культури у рентгенівських променях, які мають високий ступінь проникнення крізь різні матеріали і дають змогу побачити внутрішню структуру культурних цінностей. Цей метод використовується з 1930-х років, перш за все, для дослідження творів живопису.

Під час рентгенографії на досліджуваний твір падає потік рентгенівських променів, який, проходячи крізь картину, втрачає інтенсивність залежно від матеріалу та товщини відповідної ділянки живопису. Потрапляючи на рентгенівську плівку, випромінювання, що пройшло крізь картину, засвічує плівку відповідно до інтенсивності випромінювання, що на неї потрапляє. Таким чином на рентгенівській плівці формується тіньове зображення досліджуваного об'єкта.

Технічне обладнання: для такого виду тестування творів мистецтва поки що вітчизняна наука не створила спеціальних рентгенівських апаратів, тому в музеях та реставраційних майстернях використовуються медичні діагностичні апарати або апарати промислового контролю. Характеристики цих апаратів мають відповідати таким вимогам:

- напруга рентгенівської трубки апаратів, призначених для рентгенографії олійного та темперного живопису, має повільно змінюватися у діапазоні від 10 до 50 кВ, а в апаратах для спеціальних досліджень живопису, наприклад, фотоелектронографії – у діапазоні від 100 до 300 кВ; діаметр фокуса рентгенівської трубки не може перевищувати 1–2 мм.;

- апарати мають бути малогабаритні і високопродуктивні – здійснювати кілька зйомок на годину.

У практиці мистецтвознавчої експертизи використовують як *стаціонарні рентгенівські апарати* – медичний апарат РУМ-7 (РУТ-60-20) та апарат промислового контролю – РАП-150/300-10, так і *переносні апарати* – імпульсний апарат Міра-І (робоча напруга 300 кВ) та апарат РУП-150/300-10 (комплект з трьох трубок з діапазоном напруги від 10 до 250 кВ).

Під час проведення рентгенографії картину кладуть на знімальний стіл фарбовим шаром догори таким чином, щоб досліджувана ділянка знаходилася над отвором, крізь який проходить випромінювання. Зверху на картину у світлозахищеному пакеті з чорного паперу кладуть рентгенівську плівку, трішки притискуючи пакет листом повсті або гумки відповідного розміру.

Сфера використання рентгенографії у мистецтвознавчій експертизі досить велика:

- *атрибуція невідомих чи тих, які приписуються цьому майстру, робіт* завдяки тому, що рентгенограма надає величезну інформацію про ґрунт,

технологічні особливості побудови фарбового шару, тобто про індивідуальний почерк саме цього митця;

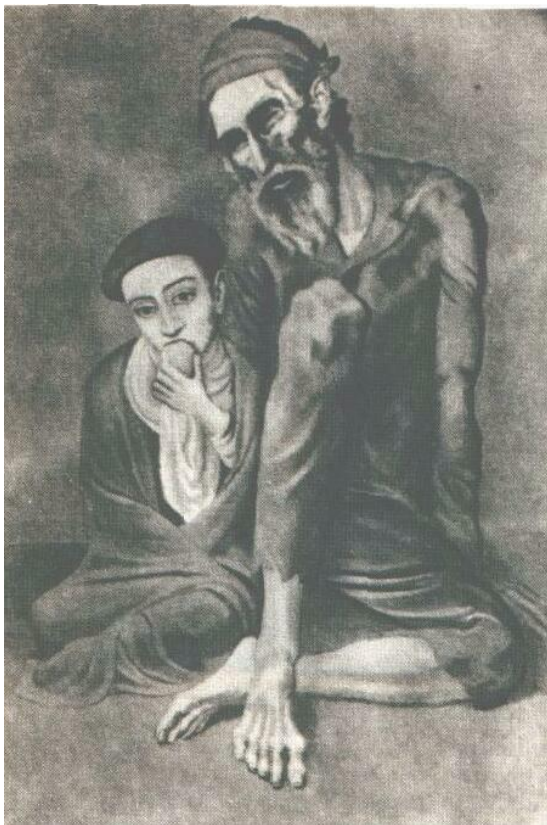


О. Ренуар. Оголена. 1876 р. Фотографія фрагменту картини у видимому спектрі.

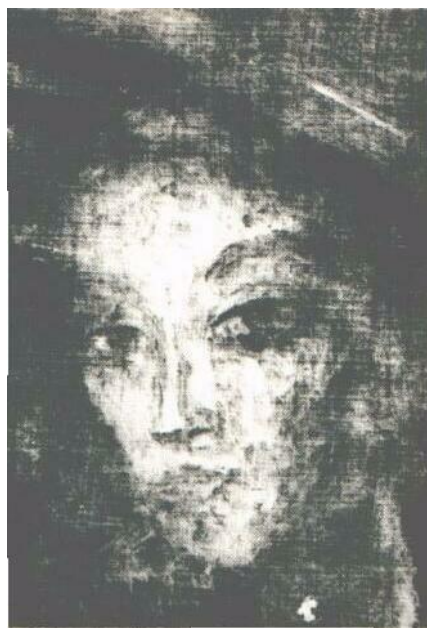


О. Ренуар. Оголена. 1876 р. Рентгенограма, що дозволяє виявити характер фарбового шару.

- виявлення авторських переробок чи підробок



П. Пікассо. Старий жебрак з хлопчиком. 1903 р. Фотографія картини у видимому світлі.



П. Пікассо. Старий жебрак з хлопчиком. 1903 р. Рентгенограма, яка виявляє нижнє записане зверху автором зображення, що знаходиться у верхній правій чверті полотна.

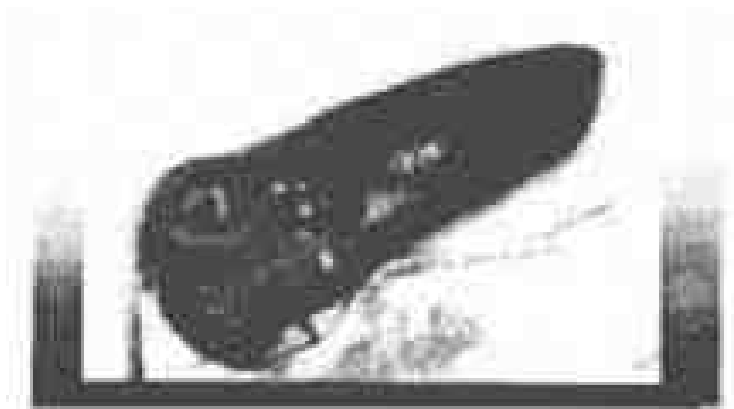
Сучасні технічні засоби експертизи дорогоцінних сплавів та ювелірного каміння

Сучасний парк приладів для ідентифікації культурних цінностей, який використовується фахівцями державних та комерційних установ України поповнюється досить активно і включає різноманітне обладнання. В Розділі 2.3.3.1. ***Неруйнівні методи експертизи*** підручника вже розглянуто принципи роботи та використання різноманітного обладнання для здійснення митної ідентифікації культурних цінностей неруйнівними методами. Особливої уваги потребують методи тестування такого виду культурних цінностей, як ювелірні вироби. Для їх ідентифікації та експертизи розроблено спеціальне обладнання:

- малогабаритні оптичні прилади ***Ультрамаг*** різних модифікацій.



Ультрамаг КЗ-22 Зручність при дослідженні коштовного каменя, потужний ультрафіолет (Philips) 2/8В -365/264 нм; спеціальний піддон;



Ультрамаг-АЗ-2 Лупа 10(25) - кратна; ультрафіолетовий випромінювач 365/264 нм

• мобільна лабораторія для ідентифікації золота, срібла та платини *Демон*, легкий, мобільний, багатофункціональний прилад, зручний у застосуванні, до складу якого входять:

- *US – 56 Gold*
- *Ультразвуковий детектор*
- *Електрохімічний детектор*
- *Демон – П*
- *Мікрометр МК 25*
- *Мікрометр МК 50*
- *Штангенциркуль*
- *Лупа – 10× з підсвіткою*
- *Витратні матеріали*
- *Методичні вказівки по використанню комплексу*



Професійний тестер алмазів з детектором алмазів, електронним тестером та тестером алмазних дорогоцінних каменів



Фільтр для ізумрудів Челсі – прилад для визначення натуральних синтетичних та штучних ізумрудів за кольором. Синтетичні ізумруди часто люмінесцують в УФ-проміннях глибоким червоним кольором, який послідовно посилюється; через фільтр Челсі синтетичні ізумруди на відміну від натуральних здаються червоними, а штучні імітації – чорними.



Детектор проби золота – швидко визначає пробу золота і платини (від 300 до 750 проби, 6-18 ct) за допомогою рідкого електроліту у змінному балончику; працює від акумулятора 12 В і від мережі – 220 В.

В умовах митної лабораторії, окрім зазначеного вище обладнання, використовуються такі сучасні технічні засоби митного контролю дорогоцінних сплавів та ювелірного каміння, що відрізняються простотою в користуванні та швидкістю вимірювань:

- ✓ електронні прецизійні ваги, типу "МЕТЛЕР" моделі PE-1600 для визначення маси дорогоцінних каменів та металів;

- ✓ тестер для золотовмісних сплавів *"COLD STAR"* для швидкого і поточного визначення вмісту золота в сплавах різних кольорів від 210 проби до 958 проби ;
- ✓ індикатор дорогоцінних металів *"TECT"* для експрес-контролю дорогоцінних металів на поверхні досліджуваного зразка;
- ✓ набори хімреактивів (*"Нарест-М"*, *"Нарест-В"*) призначені для пробірного визначення вмісту золота, срібла та платини у виробках з них в умовах митного догляду крапельним методом на пробірному камені;
- ✓ набір хімреактивів *"HELLING"*;
- ✓ аналізатор вмісту токсичних елементів *NAT*, призначений для проведення якісного аналізу елементного складу та оцінки питомого вмісту токсичних хімічних елементів у пробах, який використовується у виняткових випадках.

Принцип роботи тестеру для золотовмісних сплавів *"COLD STAR"* подібний до принципу роботи *Детектора проби золота (GOLD DETECTOR)*. Цей прилад тестує золото, платину, паладій та покриті золотом чи золотовмісні або базові. Вимірювальна система тестеру складається з приладу, досліджуваної пластини із затискачем зразків і датчика. На зовнішню панель приладу виведено індикатор розряду батарейки, кнопки вибору кольору золота і цифровий дисплей. Даний прилад може визначати вміст золота в сплавах різних кольорів від 210 проби до 958 проби, а також відрізнити зразки, що покриті золотом, наповнені золотом і виготовлені із суцільного золота. Електроліт, що застосовується в процесі вимірювань, здатний проникати всередину матеріалу на глибину 2,5 мкм. Як правило, правильний результат досягається з першого разу. Для дослідження наповнених золотом або покритих золотом матеріалів вимірювання здійснюється в одній і тій самій точці зразка. При цьому кожного разу проводять ретельну зачистку поверхні зразка. Якщо проба золота буде знижуватися при кожному вимірюванні, то досліджуваний матеріал не є золотом. За підозри, що товщина покриття або золотовмісного шару є більшою ніж 2,5 мкм, діють таким чином: обережно зачищають поверхню зразка надфілем і здійснюють вимірювання. Якщо матеріал був лише покритий шаром золота, то на дисплеї з'являється надпис „NOT COLD” (не золото).

Індикатор дорогоцінних металів *"TECT"* працює при температурі оточуючого повітря від -5°C до $+40^{\circ}\text{C}$ та відносній вологості до 95%. Внаслідок вимірювання відбувається світлова та звукова ідентифікація дорогоцінних металів.

"HELLING", що складається з восьми флаконів з кислотами та пробірного каменя, подібно до наборів хімічних реактивів „Нарест - М”, „Нарест - В”, призначений для пробірного визначення вмісту дорогоцінних металів крапельним

методом на пробірному камені. Він визначає наступні проби золотих виробів: 333, 375, 585, I 750, 833, 900; та срібних виробів: 835, 925.

В аналізаторі вмісту токсичних елементів *NAT* реалізований рентгенофлуоресцентний метод контролю, що не руйнує зразок, тому експоновані вироби не змінюють своїх фізико-хімічних властивостей та можуть за необхідності бути піддані додатковим випробуванням на іншій аналітичній апаратурі. Визначення присутності токсичних елементів та оцінка їх вмісту у конкретній пробі виконується одночасно для всіх виявлених елементів. Аналізатор забезпечує вивід результатів вимірювання в алфавітно-цифровій формі на монітор комп'ютера та принтер. Для аналізу пробу, яку досліджують, встановлюють у планшет та розміщують у вимірювальній камері апаратурної шафи. У камері проба опромінюється рентгенівськими променями. Завдяки тому, що аналізатор забезпечує автоматичне проведення вимірювань (управління приладом повністю комп'ютеризоване), по закінченні аналізу на екран комп'ютера виводиться таблиця елементів, які виявлені у пробі (якісний аналіз) із зазначенням їх питомого вмісту (кількісний аналіз)

Апаратно-програмні засоби

Сучасний рівень технічного розвитку суспільства вимагає широкого використання апаратно-програмних засобів для фіксації, архівування та обробки інформації, отриманої за допомогою ультрафіолетового, інфрачервоного та рентгенівського тестування культурних цінностей. Вже існуючий у вітчизняній науці досвід показав, що апаратно-програмні засоби дозволяють:

- зберігати величезну необхідну інформацію про пам'ятку культури;
- відокремити авторське зображення від реставрацій;
- об'єднати у єдине ціле зруйновану композицію;
- виділити деталі рисунка;
- здійснити атрибуцію пам'ятки культури та ін.

На кафедрі мистецтвознавчої експертизи та гуманітарної підготовки (яка сьогодні називається кафедра експертизи культурних цінностей та дизайну УМСФ) і в лабораторії митної експертизи культурних цінностей та об'єктів інтелектуальної власності Академії митної служби України було розроблено програмний пакет *Ідентифікатор культурних цінностей* за проектом та під керівництвом професора О.Л. Калашнікової. Використовуючи можливості комп'ютерних технологій, автор методики пропонує форми опису різних видів культурних цінностей, що дозволяють ідентифікувати пред'явлені до контролю пам'ятки культури з ***Свідомство на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей*** тими, на вивезення яких було видане з території України.

Форми опису та реєстрації культурних цінностей складають основу програмного продукту, який використовується на українських митницях для ідентифікації культурних цінностей та для формування бази даних ввезених та тимчасово вивезених культурних цінностей. Детальніше цю методику розглянуто нижче.

Візуальна діагностика культурної цінності

Виходячи з усіх зазначених вище обмежень у використанні існуючих методик атрибуції, оцінки вартості культурних цінностей та способів ідентифікації пам'яток культури, найважливіше місце у митній експертизі на кордоні належить *візуальному огляду* пам'ятки культури, або *вазомоторним методам експертизи*, які їй дозволяють митнику ідентифікувати подану до контролю культурну цінність з тією, на вивезення якої видано дозвіл Центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей

Система лабораторних робіт, передбачених курсом *Експертна діяльність у митній справі. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей*, формує у студентів необхідні навички правильного вазомоторного дослідження пам'яток культури.

Наведемо декілька прикладів. Розглядаючи технологію виготовлення *творів графіки*, студенти дізнаються про особливості різних видів основи для графічних творів, про *філіграні* (або водяні знаки), що були й залишаються важливою атрибуційною ознакою різних видів культурних цінностей, створених на паперовій основі: графіка, рукописні книжки, стародруки, твори живопису тощо. Крім того, визначенню достовірності культурної цінності, виготовленої на паперовій основі, сприяє увага до кольору основи, її щільності, тобто саме тих ознак, що мають бути зафіксованими, згідно „***Міжнародним стандартам для реєстрації паперу з водяним знаком або без нього***”. Візуальний детальний огляд паперової основи дозволяє побачити всі ці ознаки, роздивляючись основу проти світла, і чітко зафіксувати у митній документації такі додаткові параметри: .

- *сюжетну та літерну частину філіграні;*
 - *місце її розташування на аркуші;*
 - *стан збереження паперу (розриви, втрати) ;*
 - *наявність і місцезнаходження забруднень, плям тощо;*
 - *стан зворотного боку аркуша.*
-

Отримують студенти й найпростіші уявлення про відмінності оригіналу від копії, зумовлені самою технологією виготовлення таких видів друкованої графіки, як ксилографія, ліногравюра, різцева гравюра. Оригінал має такі ознаки:

- паперова основа має філіграні або відповідне тонування;

- на дотик відчувається рельєфність поверхні аркуша;
- фарба може бути змазаною на зображенні;
- якщо гравюру виготовлено плоским друком (літографія), часто залишається рельєф від форми дошки, бо розміри аркуша більші за гравірувальну дошку.

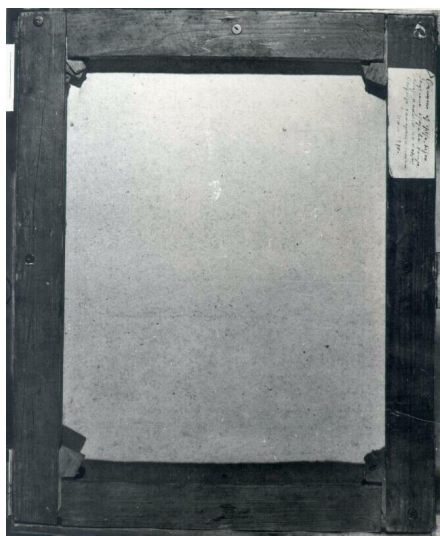
Що ж до копії, виготовленої за допомогою ксерокса, то :

- можна побачити ксероксний порошок, розглядаючи зображення за допомогою лупи;
- на зображенні часто з'являються вертикальні смуги – наслідок роботи фотоелемента в ксероксному апараті.

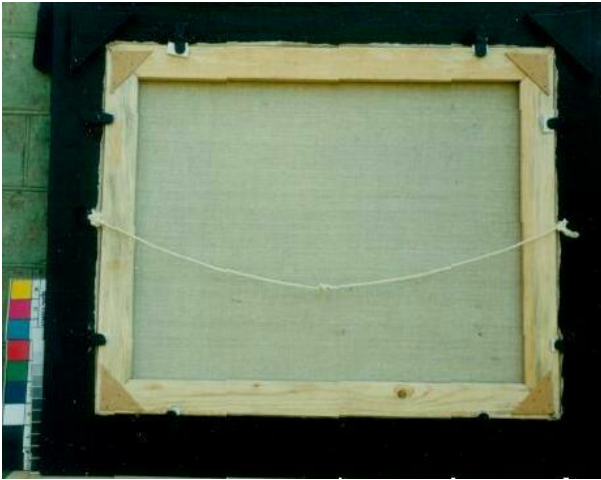
Експерт та митник мають уважно розглянути графічне зображення з усіх боків, щоб бути впевненим у його оригінальності.

Візуальний огляд *живописних творів на полотні* дає можливість побачити й зафіксувати у митній документації такі характерні ознаки, які можуть бути вирішальними у процесі ідентифікації культурної цінності такого виду:

- тип полотна: крупнозернисте чи дрібнозернисте;
- чи дубльоване полотно (дубляж може бути ознакою підміни чи камуфляжу картини, що провозиться);
- стан збереження основи;
- стан зворотного боку картини (наявність позначок, написів, етикеток тощо);
- тип підрамника: розсувний, суцільний



розсувний підрамник



Суцільний підрамник

- наявність позначок на підрамнику;
- характер зображення;
- розміри зображення;
- техніка живопису;
- стан збереження фарбового шару;
- рама, її розміри, стан збереження.

Візуальний огляд дає можливість встановити деякі діагностичні властивості *ювелірного каміння* та дещо допомагає відрізнити натуральне каміння від штучних імітацій. Так, алмаз, який після огранювання отримує назву діаманта, має такі властивості, що можна встановити вазомоторними методами:

- ✓ **Масляна плівка на поверхні.** Алмаз добре змочується жирами, тому після того, як його брали руками, на поверхні каміння залишається масляна плівка.
- ✓ **Алмаз завжди залишається холодним.** Якщо камінь стає теплим у руці, то це не алмаз.
- ✓ **Діамант не пітніє.** Якщо камінь спітнів після того, як на нього дихнули, то це не діамант.
- ✓ **Повна відсутність зображення предмета крізь діамант.** Якщо дивитися через діамант, який знаходиться в лапчастій обоймі каблучки, на пальці руки, то побачити їх неможливо через повне внутрішнє відбиття.

- ✓ **Викривлення прямої смуги.** Проведена на білому папері пряма смуга через діамант викривляється.

Натуральний рубін має низьку змочуваність, тому крапля дистильованої води, яка нанесена на горизонтальну поверхню ограненого рубіну, приймає форму, близьку до напівсфери. А натуральний смарагд на відміну від інших зелених каменів зберігає свій колір при штучному освітленні. Щодо перлів, то діагностичними можуть стати такі ознаки:

- ✓ Форма культивованих перлів найчастіше кругла, а натуральних – несиметрична.
- ✓ Ідеально рівна та гладенька поверхня перлів найчастіше характерна для імітацій.
- ✓ Відтінок – це властивість натуральних або культивованих перлів, імітації не мають відтінків.
- ✓ Природні перли під час спроб роздавити їх об деревину залишаються непошкодженими, а імітації ламаються та кришиться.
- ✓ Натуральні перлини набагато триваліше та ритмічніше підстрибують на твердій поверхні, тоді як культивовані – швидко затухають зі слабким дзвоном.

Головним правилом візуального огляду як метода ідентифікації культурних цінностей є:

- *дослідження культурної цінності з усіх боків;*
- *Детальний огляд по шарах виробу, починаючи з найнижчого;*
- *фіксація індивідуальних прикмет саме цього предмета.*

Але кожний вид культурної цінності має свої *типологічні ознаки*, знання яких теж необхідне для експерта та митника, щоб спочатку побачити ці ознаки, а потім правильно описати їх у експертній та митній документації. У Додатку до підручника ***Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей***, наведено розроблені на кафедрі експертизи культурних цінностей та дизайну УМСФ *Форм опису культурних цінностей у митній документації*.

Дуже часто результати техніко-технологічних досліджень стають визначальними, тому що саме вони дають можливість зробити висновки на підставі об'єктивних даних. Але ступінь достовірності результатів експертизи буде неповною, якщо, наприклад, до лабораторних досліджень характеру ґрунту, фарбового чи покривного шарів, типів кракелюру, виявлення кольорових пігментів та в'язива у живописному творі не буде додано аналіз іконографії, індивідуального почерку автора, стилістичних особливостей саме його манери.

Комплексна експертиза

Єдиний оптимальний алгоритм експертизи, який, на жаль, не завжди здійснюється фахівцями, а використовується, як правило, лише у спірних випадках, це використання різних форм і методів дослідження, яке може дати найбільш достовірний результат.

Така експертиза має назву *комплексної експертизи*, вона поєднує всі зазначені вище форми експертизи:

- мистецтвознавчу, стилістичну («знавецьку»);
- архівно-документальну;
- техніко-технологічну.

Незважаючи на те, що комплексна експертиза визнається більшістю експертів як найбільш об'єктивна й використовується вже понад 30 років, вона ще не стала правилом, що часто зумовлює недостовірність експертних висновків. Тільки комплексне, системне дослідження культурної цінності дозволяє експерту здійснити атрибуцію пам'яток культури, визначити їх оціночну вартість і зробити висновок про можливість вивезення (тимчасового вивезення) цих культурних цінностей за межі України.

Інші види експертизи

Ситуація, що склалася в останні 10-15 років на художньому ринку, де з'являється все більше й більше копій різноманітних видів культурних цінностей, призвела до того, що до обов'язків експертів було включено й доведення оригінальності навіть сучасних виробів, що мають художню цінність. Це змінює сам перелік видів експертизи, що їх має використовувати експерт. До звичних, усталених форм додається ще ***юридична експертиза***, метою якої є аналіз продукції того чи іншого виробництва з точки зору авторського або патентного права. Зростає та змінюється *роль мистецтвознавчої експертизи*, яка зараз має на меті не тільки надати характеристику стилістичних особливостей й здійснити художній аналіз твору мистецтва, а перш за все, оцінити художню якість виробу, щоб запобігти появі на художньому ринку недосконалої мистецької продукції.

Треба враховувати і той факт, що різні види культурних цінностей потребують різних методик і дослідження різного кола атрибуційних ознак. Так, атрибуція *керамічних виробів*, окрім зазначених вище параметрів пам'ятки культури, обов'язково включає:

- ✓ визначення утилітарного призначення;
- ✓ епіграфічний аналіз, який полягає у вивченні написів на виробках за їх начертанням, орфографією і у співставленні з характером писемності в ту епоху і в тому соціальному середовищі, до яких може бути віднесено пам'ятку;

- ✓ геральдичний аналіз – розшифрування зображених на предметах гербів і девізів їх колишніх власників.

При атрибуції предметів *декоративно-прикладного мистецтва* дуже важливим є вивчення їхнього декорування. Так само як встановлення автентичності *пам'ятки образотворчого мистецтва* вимагає реставрації як атрибуційної операції, тому що ретельна розчистка живопису від пізніших записів дозволяє відтворити первісний вигляд твору і завдяки цьому визначити автора та час написання картини. А для експертизи *археологічних знахідок* велике значення мають умови виявлення пам'ятки, її зв'язок з іншими предметами, знайденими під час розкопок в одному похованні, а також картографування – визначення географії розповсюдження пам'ятки шляхом статистичного підрахунку розповсюдження окремих видів пам'яток за регіонами. Атрибуція предметів *нумізматики* вимагає враховувати ступінь рідкості пам'ятки (який встановлюється через вивчення каталогів і факсимільних видань), стан її збереження.

Митна експертиза культурних цінностей

Цілком зрозуміло, що митник не є фахівцем у питаннях мистецтвознавства і тому не може здійснити атрибуцію, провести комплексну експертизу культурних цінностей та визначити їх вартість: це справа спеціалістів. Але саме митник на кордоні повинен проконтролювати законність перевезення культурних цінностей, **ідентифікувати** подані до контролю об'єкти з тими, що дозволені до вивезення у ***Свідоцтві на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України***. В умовах майже 100% відсутності мистецтвознавців-контролерів на митних постах саме на посадову особу митного органу покладено обов'язок здійснення ідентифікації поданої до контролю культурної цінності

Митна експертиза – це попередня експертиза; вона відрізняється від комплексної експертизи, проведеної фахівцем-мистецтвознавцем і вимагає особливих методик, які, безумовно, враховують наукові методи дослідження пам'яток культури, але не відтворюють і не можуть відтворювати повною мірою комплексної експертизи фахівців. Митна експертиза за метою суттєво відрізняється від мистецтвознавчої експертизи. ***Митна експертиза культурних цінностей*** – це дослідження наданих до контролю культурних цінностей з метою їх ідентифікації з тими об'єктами матеріальної та духовної культури, на вивезення (ввезення) яких видані необхідні товаросупровідні документи: ***Свідоцтво, перелік, фото***.

Митна експертиза культурних цінностей складається з таких операцій:

- ✓ перевірка товаросупровідних документів
- ✓ ідентифікація
- ✓ реєстрація

Перевірка товаросупровідних документів передбачає аналіз наявності всіх необхідних відомостей і печаток у митній декларації, *Свідоцтві, переліку культурних цінностей, фотографіях*.

Згідно п. 3.6 Інструкції „Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України”, на *Свідоцтві*, кожному аркуші переліку дозволених до вивезення культурних цінностей та їх *фотографіях* посадова особа Центрального органу виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей або уповноважена нею особа проставляє відтиск штампа **“Дозволено до вивезення з України”**, а на переліку та фотографіях – номер *Свідоцтва* та дату його видачі, у відтиску штампа - підпис. Форма *Свідоцтва*, форма та колір печаток визначено постановою Кабінету міністрів України від 20 червня 2000 р. № 984 { Із змінами, внесеними згідно з Постановами КМ N 1293 (1293-2011-п) від 14.12.2011; N 642 (642-2012-п) від 18.07.2012 ; N 1367 (1367-2024-п) від 03.12.2024 } (див. **Додаток** навчального посібника).

При тимчасовому вивезенні з України культурних цінностей з метою реставрації у *Свідоцтві* та *переліку* культурних цінностей, що до нього додається, посадова особа Державної служби контролю або уповноважений Державної служби контролю робить запис **“Вивозиться з метою реставрації”**. При зворотному ввезенні предмета на митну територію України мистецтвознавцю (у разі його наявності) та посадовій особі митного органу подаються фотографії предмета до і після реставрації, завірені установою або фахівцем, який проводив реставрацію.

Крім того, у п. 1.7 цієї Інструкції наведено перелік обласних відділів культури, яким Державною службою контролю дозволено видавати *Свідоцтво*, та закріплені за ними території:

Місцезнаходження уповноваженого Державної служби контролю	Територія обслуговування
м. Київ	Житомирська, Київська, Луганська, Сумська, Харківська, Черкаська, Чернігівська області, м. Київ
м. Дніпропетровськ	Дніпропетровська, Донецька, Кіровоградська, Полтавська області
м. Львів	Волинська, Львівська, Рівненська, Тернопільська області
м. Одеса	Вінницька, Запорізька, Одеська області
м. Сімферополь	Автономна Республіка Крим, м. Севастополь
м. Чернівці	Івано-Франківська, Хмельницька,

	Чернівецька області
м. Ужгород	Закарпатська область
м. Херсон	Херсонська, Миколаївська області

Термін дії *Свідоцтва* – 6 місяців від дати його видачі – визначено у п. 2.4 Інструкції.

У відомчих документах Державної митної служби (лист від 29.12.2000 р. № 10/4 – 5160 – ЕП; лист від 03.05.2001 р. № 11/4 -09-3487; лист від 24.09.2001 р. № 11/4-09-7502) зазначено номери відповідних відділів культури держобладміністрацій, яким дозволено здійснювати експертизу та видавати *Свідоцтво* (див.: **Додаток**).

Форма *переліку* культурних цінностей, що переміщуються через державний кордон України, залежить від виду пам’яток культури і визначається у Додатках 5-8 до Інструкції *«Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України»*.

Отже, посадова особа митного органу повинна добре знати:

- яким саме відділам культури держобладміністрацій дозволено видавати *Свідоцтво*;
- які території обслуговування закріплено саме за тим чи іншим обласним відділом культури;
- які номери *Свідоцтва* зазначено для відповідного відділу культури;
- які печатки має той чи інший обласний відділ культури
- **і перевірити відповідність ним наданих документів.**

Під час здійснення контролю мистецтвознавець (у разі його наявності) та посадова особа митного органу звіряють подані культурні цінності з інформацією, що міститься у свідоцтві та доданих до нього переліку і фотографіях, оформлених відповідно до вимог, визначених у пунктах 2.1, 3.4, 3.5 *Інструкції*. Свідоцтво залишається в митному органі, який здійснив їх митне оформлення.

При тимчасовому вивезенні культурних цінностей свідоцтво, переліки та фотографії з відтиском особистої номерної печатки, датою та підписом мистецтвознавця (у разі його наявності) та з відтиском особистої номерної печатки посадової особи митного органу про їх пропуск через митну територію України залишаються в митному органі, який здійснив їх митне оформлення. Копія свідоцтва та другий примірник переліку і фотографій з аналогічними реквізитами залишаються у власника і є підставою для повернення ним культурних цінностей в Україну (п. 4.5 Інструкції).

У разі, коли подані власником під час здійснення митного контролю культурні цінності не відповідають інформації, що міститься у свідоцтві та/або доданих до нього переліку і фотографіях, мистецтвознавець на зворотному боці свідоцтва робить запис «Заявлені до вивезення культурні цінності не відповідають тим, що подані для контролю», проставляє відтиск особистої номерної печатки, дату, у відтиску печатки – підпис і вилучає це свідоцтво. При вилученні свідоцтва мистецтвознавець складає акт про вилучення свідоцтва (у двох примірниках), який підписує власник культурних цінностей, мистецтвознавець та посадова особа митного органу. Вилучене свідоцтво та акт передаються до Центрального органу виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей, який вносить до Реєстру порушень порядку переміщення культурних цінностей через державний кордон України дані про власника цієї культурної цінності з подальшим наданням такої інформації правоохоронним органам. Другий примірник акту залишається у власника культурних цінностей (п. 4.3. Інструкції).

Ідентифікація – одна з операцій, що здійснює митник для встановлення відповідності характерних ознак поданих до контролю об'єктів тим, що зазначені у товаросупровідних документах. Як будь яка інша, ідентифікація, що її здійснює посадова особа митного органу, має забезпечити однозначне розпізнавання об'єктів, наданих до митного контролю.

У Статті 64 **Митного кодексу України** визначено право митних органів на ідентифікацію товарів, транспортних засобів та приміщень, де знаходяться чи можуть знаходитися товари, що підлягають митному контролю: ***”Ідентифікація здійснюється шляхом накладення митних забезпечень, одноразових номерних запірно-пломбувальних пристроїв, печаток, голографічних міток, нанесення цифрового, літерного чи іншого маркування, ідентифікаційних знаків, проставлення штампів, узяття проб та зразків, складання опису товарів і транспортних засобів, креслень, масштабних зображень, виготовлення фотографій, ілюстрацій, використання товаросупровідної документації тощо”***.

Наведені у **Митному кодексі** форми ідентифікації (за винятком опису товарів, виготовлення фотографій та аналізу супровідної документації) навряд чи можна використовувати, якщо товаром є культурна цінність, бо вони передбачають руйнування або зміну вигляду пам'ятки чи якоїсь її складової.

Отже, митник під час проведення ідентифікації та експертизи культурних цінностей може скористатися лише ***неруйнівними методами експертизи***, до яких відносяться:

- *тестування пам'ятки культури в УФ - випромінюванні;*
- *тестування в ІЧ - випромінюванні;*
- *рентгенографія культурної цінності;*
- *апаратно-програмні засоби.*

Крім того, важливе (а у сучасних умовах недостатнього технічного оснащення більшості митних постів іноді й найважливіше) місце належить вазомоторним методам:

- *детальна візуальна діагностика*, з якої розпочинається будь-яка, в тому числі й мистецтвознавча, експертиза;
- *тестування за допомогою органів почуттів* (зір, слух, нюх, дотик).

Ідентифікатор культурних цінностей

Загальний порядок вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України, визначений у Законі України від 21.09.99 № „***Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей***” і в Інструкції до наказу Міністерства культури та мистецтв України від 22.04.02 № 258 “***Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України***”, вимагає наявності дозволу Центрального органу виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей – ***Свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України***, форму та зміст якого визначено Постановою Кабінету Міністрів України № 984 від 20 червня 2000 р. ***Про затвердження зразка свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України***

Згідно з п. 4.2 Інструкції, до ***Свідоцтва*** додаються:

- *перелік культурних цінностей, що вивозяться;*
- *фотографії розміром 13 x 18 см (крім предметів філателії, нумізматики, боністики та фалеристики, на які надання фотографій не потрібно), оформлені відповідно до вимог, зазначених у пунктах 2.1, 3.4, 3.5 Інструкції.*

Таким чином, за діючим порядком митного контролю за переміщенням культурних цінностей, посадова особа митного органу має перевірити наявність цих документів, правильність їх оформлення та здійснити ідентифікацію поданих до контролю культурних цінностей з тими, на вивезення яких видано ***Свідоцтво***.

На перший погляд, здається, що механізм відпрацьований і ніяких проблем з контролем на має бути. Але факти засвідчують інше: кожного року українські митники виявляють не менше 200 випадків спроб незаконного переміщення через митний кордон культурних цінностей та зберігають для держави велику кількість предметів, що становлять художню, історичну та наукову цінність. Усвідомлюючи необхідність удосконалення механізму контролю за переміщенням через кордон культурних цінностей, Державна митна служба України ще у 1999 р. створила базу даних (разом з фотографіями), де

накопичується інформація про випадки незаконного переміщення через митний кордон України предметів, що мають історичну та художню цінність. Це дозволило виявити головні маршрути та місця незаконного переміщення такого специфічного виду товару, як культурні цінності (аеропорти, митні пости на західному та східному кордонах держави), а також визначити види культурних цінностей, що найбільш популярні у контрабандистів (поштові марки, монети, книжки, ікони). Разом з цим наведені у звіті Державної митної служби України статистичні дані про кількість спроб незаконного вивезення культурних цінностей свідчать про тенденцію збільшення цих спроб протягом останніх 10 років, що визначає актуальність вирішення проблеми удосконалення контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон.

Аналіз існуючого механізму митного контролю за переміщенням культурних цінностей виявляє недосконалість сучасних форм та методів здійснення такого контролю, що має негативний вплив на рівень економічної та соціальної безпеки держави.

Головний нормативно-правовий акт, що визначає порядок здійснення митного контролю за переміщенням культурних цінностей через митний кордон України, Інструкція до наказу Міністерства культури та мистецтв України від 22.04.02 № 258 ***“Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України”***, передбачає зростання ролі посадової особи митного органу, яка, в разі відсутності на митному пості мистецтвознавця, повинна самостійно ідентифікувати подані до контролю культурні цінності, перевірити інформацію, наведену про них у ***Свідоцтві***, що видає ***Центральний орган виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей*** (пп.. 4.1, 4.2, 4.3 інструкції).

На жаль, ситуація з наявністю мистецтвознавців-контролерів на митних постах є жахливою: з 220 пунктів пропуску експерти-мистецтвознавці працюють лише у 9. Таке становище сприяє активізації незаконних дій контрабандистів – «знавців» мистецьких виробів, перетворюючи Україну на «клондайк» для торговців антикваріатом.

А чи може посадова особа митного органу в разі відсутності на митному пості мистецтвознавця-контролера здійснити однозначну ідентифікацію поданих до контролю культурних цінностей з тими, на вивезення яких видане ***Свідоцтво***, тобто які ознаки культурної цінності має перевірити посадова особа митного органу, щоб упевнитися в тому, що до контролю подано саме те, що може бути вивезеним? У ***Свідоцтві*** зазначені такі ознаки, ідентифікація яких реально можлива лише для експерта-мистецтвознавця:

- ✓ автор або країна виготовлення культурної цінності;
- ✓ назва;
- ✓ час виготовлення;

- ✓ техніка виконання;
- ✓ розмір;
- ✓ орієнтовна вартість.

Щодо митника, то він реально може перевірити (ідентифікувати) лише одну з зазначених ознак: розміри. Очевидно, що це стає причиною можливості підмінити тимчасово ввезені або вивезені культурні цінності такими об'єктами мистецтва, що не мають цінності.

Не сприяють вирішенню проблеми ідентифікації й додані до **Свідоцтва** кольорові фотографії, які не передають у повній мірі характерні ознаки культурної цінності, хоча би тому, що відображують предмет лише в одному, фасовому, ракурсі; фото, безумовно, не дозволяє відрізнити копію від оригіналу.

Форми ідентифікації товарів, одним з видів яких є культурні цінності, чітко визначені у Статті 64 **Митного кодексу України**: *„Ідентифікація здійснюється шляхом накладення митних забезпечень, одноразових номерних запірнопломбувальних пристроїв, печаток, голографічних міток, нанесення цифрового, літерного чи іншого маркування, ідентифікаційних знаків, проставлення штампів, взяття проб та зразків, складання опису товарів і транспортних засобів, креслень, масштабних зображень, виготовлення фотографій, ілюстрацій, використання товаросупровідної документації тощо”*. Але наведені у **Митному кодексі** форми ідентифікації (за винятком опису товарів, виготовлення фотографій та аналізу супровідної документації, про недосконалість яких зазначено вище) навряд чи можна використовувати, якщо товаром є культурна цінність, бо вони передбачають руйнування або зміну вигляду пам'ятки чи якоїсь її складової.

Саме зараз, коли Україна прагне стати членом ЄС, що передбачає необхідність приведення до загальноєвропейських стандартів наявних методів контролю та ідентифікації, набуває особливого значення

1. розробка уніфікованого формалізованого підходу до ідентифікації і реєстрації переміщуваних культурних цінностей;
2. удосконалення самих товаросупровідних документів (**Свідоцтво, перелік культурних цінностей**);
3. введення нового порядку контролю за переміщенням через державний кордон України, перш за все, культурних цінностей, що тимчасово ввозяться /вивозяться з країни.
4. За таких умов зростає роль професійно досконалого *формування точної бази даних* про культурні цінності, що тимчасово вивозяться або ввозяться в Україну і про випадки незаконного переміщення культурних цінностей через митний кордон держави.

Зрозуміло, що на підставі позначених у **Свідоцтві** характерних ознаках культурної цінності, за прийнятим зараз порядком, вирішити ці нагальні

проблеми, навряд чи можливо. Необхідно розробити відповідні реєстраційні форми, які би враховували особливості і специфіку культурних цінностей як виду товару.

В лабораторії митної експертизи культурних цінностей та об'єктів інтелектуальної власності Академії митної служби України на початку 2000-х рр. було розроблено, а потім удосконалено оригінальну методику ідентифікації та реєстрації культурних цінностей, аналогів якої ані в Україні, ані в СНД не було. За цією методикою розроблено *Форм опису культурних цінностей у митній документації* (ідентифікаційно-реєстраційні форми), які дозволяють досить чітко описати та ідентифікувати пам'ятки культури, подані до контролю, із тими, на вивезення яких видано *Свідоцтво*, а також занести до бази даних митної служби необхідні ідентифікуючі культурну цінність ознаки.

Ідентифікаційно-реєстраційні форми, розроблені в рамках виконання теми «Загальний класифікатор культурних цінностей», склали основу програмного продукту *«Ідентифікатор культурних цінностей»*, який став базою Програмно- інформаційного комплексу ПІК «Переміщення культурних цінностей».

«Переміщення культурних цінностей» – це електронна контрольно-реєстраційна система аналізу та фіксації характерних ознак різних видів культурних цінностей.

Принципи, на яких побудовано програмний продукт:

1. уніфікація способів визначення характерних ознак різних культурних цінностей;
2. виділення двох різновидів якісних критеріїв для опису та реєстрації культурних цінностей: *універсальних* – характерних для будь-яких пам'яток культури, та *спеціальних* – які застосовуються лише в описі конкретних культурних цінностей, адже саме у розмаїтті спеціальних критеріїв розкривається видова специфіка культурних цінностей.

Виділяючи ці принципи, необхідно враховувати особливості такого специфічного виду товару, яким є культурні цінності. Це зумовлює ряд проблем, що постають при створенні класифікаційно-ідентифікаційної системи:

1. Проблема полісемантичності і семантичного пересічення класифікаційних критеріїв (коли одну і ту саму пам'ятку можна віднести до різних класів культурних цінностей: наприклад, старовинні монети можна ідентифікувати і як «археологічні знахідки», і як «оригінальні твори скульптури», і як «рідкісні монети».
2. Проблема залежності переліку ідентифікаційно-реєстраційних критеріїв від видової специфіки пам'яток культури.

3. Проблема об'єктивної неосязності переліку цих критеріїв.

У ПК *«Переміщення культурних цінностей»* реальне розмаїття культурних цінностей підпорядковане тому переліку об'єктів матеріальної та духовної культури, які віднесено до культурних цінностей у Ст.1 Розд.1 Закону України від 21.09.99 № 1068 – XIV *„Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей”*:

- оригінальні художні твори живопису, графіки та скульптури;

художні композиції та монтажні з будь-яких матеріалів;

- твори декоративно-прикладного і традиційного народного мистецтва;
- предмети, пов'язані з історичними подіями, розвитком суспільства та держави історією науки і культури, а також такі, що стосуються життя та діяльності видатних діячів держави, політичних партій, громадських і релігійних організацій, науки, культури та мистецтва;
- предмети музейного значення, знайдені під час археологічних розкопок;
- складові частини та фрагменти архітектурних, історичних, художніх пам'яток і пам'яток монументального мистецтва;
- старовинні книги та інші видання, що становлять історичну художню, наукову та літературну цінність, окремо чи в колекції;
- манускрипти та інкунабули, стародруки;
- архівні документи, включаючи кіно-, фото- і фонодокументи окремо чи в колекції;
- унікальні та рідкісні музичні інструменти;
- різноманітні види зброї, що має художню, історичну, етнографічну та наукову цінність;
- рідкісні поштові марки, інші філателістичні матеріали, окремо чи в колекції;
- рідкісні монети, ордени, медалі, печатки та інші предмети колекціонування;
- зоологічні колекції, що становлять наукову, культурно-освітню, навчально-виховну або естетичну цінність;

- рідкісні колекції та зразки флори і фауни, мінералогії. анатомії та палеонтології;
- родинні цінності – культурні цінності, що мають характер особистих або родинних предметів;
- колекція культурних цінностей – однорідні або підібрані за певними ознаками різнорідні предмети, які, незалежно від культурної цінності кожного з них, зібрані разом, становлять художню, історичну, етнографічну чи наукову цінність.

Щоб вирішити проблему уніфікації списків ідентифікаційно-реєстраційних критеріїв за наявності видової специфіки культурних цінностей, необхідно розробити власну форму опису для кожного виду пам'яток, потім виділити з різних форм універсальні критерії і визначити уніфікований порядок ідентифікації та реєстрації культурних цінностей. Саме таким шляхом йшли автори програмного продукту *«Переміщення культурних цінностей»*.

На основі здійснених досліджень було виділено такі *універсальні критерії*, які увійшли до ідентифікаційно-реєстраційних форм незалежно від видової специфіки пам'ятки культури:

- розміри та форма пам'ятки культури (з урахуванням необхідної кількості вимірів, в яких розгортається саме цей вид мистецтва);;
- вага (якщо ця ознака є характерною для даного виду культурних цінностей);
- матеріал, з якого виготовлено пам'ятку (характер основи);
- складові частини конструкції пам'ятки (підрамник у творах живопису, шпонки –в іконах, каст – в ювелірних виробах із вставками тощо);
- стан збереження складових частин культурної цінності;
- техніка виконання мистецького виробу;
- стан збереження культурної пам'ятки;
- стан зворотного боку пам'ятки, його ознаки;
- наявність клейм, позначок, етикеток, написів на різних сторонах пам'ятки;
- іконографія (характер зображення).

На цей час, коли *Свідоцтво*, видане Центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей, фіксує зазначені вище шість ознак культурної

цінності, ці ознаки теж віднесено до універсальних й виділено у спеціальному розділі ідентифікаційно-реєстраційних форм (незважаючи на те, що, як вже зазначалося, посадова особа митного органу реально в змозі перевірити з цих ознак лише одну – розміри).

Щодо *спеціальних* критеріїв, які відбивають видову специфіку пам'ятки культури, то їх кількість в **“Ідентифікаторі культурних цінностей” та у розробленому на його основі ПІК «Переміщення культурних цінностей»** теж обмежена. По-перше, неосяжність переліку ідентифікаційних та оціночних критеріїв пам'ятки культури об'єктивно не може і не має бути врахованою у реєстраційних формах. Форми фіксують лише головні класифікаційні ознаки пам'ятки, які можна ідентифікувати на основі візуального огляду і які дозволять здійснити реальну ідентифікацію і при тимчасовому вивезенні і при зворотному поверненні тимчасово вивезених культурних цінностей, що буде виключати можливість підміни пам'ятки культури її копією або підробкою. Заповнені в електронному вигляді ці ідентифікаційно-реєстраційні форми автоматично вносяться до центральної бази даних про тимчасово ввезені або вивезені культурні цінності. Після того, як тимчасово ввезені або вивезені культурні цінності повертаються у зворотному напрямку, відомості про це вносяться до центральної бази даних і культурні цінності знімаються з митного контролю.

По-друге, обмеження переліку спеціальних критеріїв зумовлене об'єктивною відсутністю на митниці умов для здійснення комплексної експертизи, а також кваліфікацією митників, які не є експертами-мистецтвознавцями.

По-третє, метою ідентифікації, що здійснюється на кордоні, є порівняння відповідності наданих для контролю культурних цінностей відомостям, зазначеним у **Свідоцтві** та інших наданих документах, тому митна експертиза не може вирішувати проблему атрибуції пам'ятки культури, отже не бере до уваги ті ознаки, що можуть бути вирішальними під час операції атрибуції культурної цінності.

По-четверте, сама процедура здійснення митного контролю обмежена у часі, тому потребує фіксації обмеженого кола найбільш значущих характерних ознак пам'ятки. Але всі ці об'єктивні обмеження не повинні впливати на якість ідентифікації та реєстрації культурних цінностей.

Правила заповнення електронної реєстраційної форми у ПІК «Переміщення культурних цінностей»

ПІК «Переміщення культурних цінностей» призначений для накопичення інформації щодо обліку культурних цінностей, що переміщуються через митний кордон України, а також забезпечення можливості здійснювати пошук цієї інформації за певними реквізитами. Він базується на концепції побудови трьохрівневої архітектури – центральний сервер баз даних, WEB сервер, клієнтське робоче місце.

Функціональні можливості:

- **введення інформації** щодо обліку культурних цінностей, що переміщуються через митний кордон України, та завантаження пов'язаних з нею необхідних робочих файлів;
- **пошук та перегляд інформації** за визначеними реквізитами;
- **перегляд наявних в базі даних** пов'язаних з визначеними культурними цінностями матеріалів.

Ведення інформації

ДАНИ ЩОДО ПЕРЕМІЩЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ (тір графію(рисуючі))			
митниця		дата	23.10.2012 (дд.мм.рррр)
№ користувача		№ ОНП	
Код	9701 2 0 0 0 3		
№ документа переміщення	МД або серія №		
дата документа переміщення	(дд.мм.рррр)		
Свідство на право переміщення культурних цінностей через державний кордон України	№ дата (дд.мм.рррр)		

Завантаження інформації у форматі PDF

Вибір файлу-зображення

1. Розмір основи:	5566
2. Вид основи:	дерево
3. Колір основи:	білий
4. Наявність філіграней на паперовій основі:	так
5. Характер зображення на філіграні (перенести до протоколу):	
6. Місце розташування філіграні на арку	
7. Стан збереження основи:	
8. Стан зворотнього боку основи:	
9. Вид графічного зображення:	
10. Розміри зображення	
11. Характер зображення:	
12. Кольорова характеристика зображення	
Відомості зі свідства на право вивезення (тимчасового вивезення):	
Примітки	
Завантажити графічне зображення	Choose file Панка: My Documents Recent Desktop My Documents Мой компьютер сеть Ace Utilities Backups Adobe Scripts Alcohol 120% AIReader2 AnyDVDHD CCleaner Chameleon Clock Backup CyberLink Downloaded Installations My eBooks My Music My Pictures My Shapes My Videos Nero Home NeroVision PcSetup RAD Studio SoundBox Tomb of the Lost Queen UDC Output Files Visual Studio 2008 Мои веб-узлы Мои источники данных Мои объекты Мои фигуры RaveBE77.ini Имя файла: Тип файлов: Открыть Отмена

Пошук та перегляд інформації

ПЕРЕМІЩЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

напрямок:

період пошуку: 20.10.2012 - 23.10.2012 (дд.мм.рррр)

вид:

☐ Введення інформації

☒ Пошук та перегляд інформації

Пошук

Перегляд обліку культурних цінностей
(параметри пошуку: період 20.10.2012-23.10.2012; вид -твір графіки (рисунок); напрямок - будь-який)

№ з/п	Код митниці переміщення	Напрямок переміщення	Документ переміщення	Код культурної цінності	Свідоцтво на право переміщення культурних цінностей через державний кордон України	Опис культурних цінностей
1	1	в'їзд	1/1111/1 від 23.10.2012	9701.2.0.0.0.3	1 від 23.10.2012	твір графіки (рисунок)
2	125	в'їзд	1111/2012/11 111 від 21.10.2012	9701.2.0.0.0.3	325 від 21.10.2012	твір графіки (рисунок)
3	1	в'їзд	1/1111/1 від 23.10.2012	9701.2.0.0.0.3	1 від 23.10.2012	твір графіки (рисунок)
4	1	в'їзд	1/1111/1 від 23.10.2012	9701.2.0.0.0.3	1 від 23.10.2012	твір графіки (рисунок)

Головна

До операції пошуку та перегляду інформації підключають заповнені митником (або експертом) під час контролю за тимчасовим вивезенням культурних цінностей *ідентифікаційно-реєстраційні форми*, розроблені авторами методики для кожного виду пам'яток культури окремо (дивись *Додаток І*).

ДАНІ ЩОДО ПЕРЕМІЩЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ (музичні інструменти)				
митниця	25	дата		напрямок
№ користувача	222	№ОНП	232	в їзд
Код	9702.1.225.0.0.10			
№ документа переміщення	МД 11111111/1111/1111 або серія №			
дата документа переміщення				
Свідцтво на право переміщення культурних цінностей через державний кордон України	№№№№№ дата			
ОПИС МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТА				
1. Вид інструмента:				
2. Форма інструмента:				
3. Матеріал, з якого зроблено інструмент:				
4. Розмір складових частин інструмента (висота, довжина, товщина):	корпус			
	гриф			
	деки (верхня та нижня)			
	резонаторний отвір (форма та місце розташування)			
	кількість струн			
	кількість приструнків			
5. Стан збереження інструмента та його складових частин:	кількість кілків			
	подряпини, забруднення (місце розташування, розміри)			
	стан лакового покриття			
	розсохлості			
	втрати			
6. Наявність позначень: клейм, етикеток, надписів, підписів	стан, в якому знаходяться струни			

Більша частина інформації щодо наявності та якісних характеристик оціночних критеріїв пам'ятки культури *вже зазначена у формі*, що мінімалізує введення інформації з клавіатури. Посадова особа митного органу повинна лише обрати необхідне, позначивши наявність даного критерію у тому мистецькому виробі, який реєструється. Наведемо приклад ідентифікаційно-реєстраційної форми для одного з найпопулярніших у контрабандистів виду культурних цінностей: ікони.

ОПИС ІКОНИ У МИТНІЙ ДОКУМЕНТАЦІЇ		
1. Розмір і форма ікони (висота, ширина, товщина дошки)		
2. Характер основи:	дерево	
3. Стан дошки:	кількість дощок, їх розміри (висота, ширина, товщина)	
	характер деформацій	
	☐ сліди шашеля	☐ тріщини, розшарування, втрати
4. Зворотна сторона дошки, її стан:	наявність надписів, етикеток, інвентарного номера	
	наявність декору (обтягнута тканиною, шкірою, папером, інше)	
	характер деформацій	
	☐ сліди шашеля	☐ тріщини, розшарування, втрати
5. Конструкція трипільних пристроїв. Наявність шпонок, їх вид:	ластівчин хвіст	
6. Характеристика ковчега:	подвійний	
	розміри	
7. Наявність паволоки:	наявна	
8. Стан левкасу:	наявність	
	пошкодження, втрати	
9. Стан фарбового шару:	☐ потертості, розшарування, осипання	
	☐ втрати	
	☐ сліди реставрації	
10. Вид ікони:	хатня (підкладна)	
11. Характер зображення:	Христос	
	іконографічний тип	
	надписи на іконі	
12. Наявність окладу:	тип окладу	набірний
	матеріал, з якого зроблено оклад	
	стан збереження	
	наявність	
13. Характеристика кіота:	матеріал, з якого зроблено	
	розміри	
	стан збереження	
	Автор або країна виробник	
	Назва	
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Час виготовлення	
	Матеріал, техніка	
	Орієнтовна вартість	
Примітки		

Ідентифікаційно-реєстраційні форми включають функцію „Помічник”, яка, в разі необхідності, розкриває у додатковому вікні пояснення (та зображення) значення того чи іншого поняття. Саме для виконання цієї важливої функції і було розроблено інформаційну підтримку „Ідентифікатора культурних цінностей” у вигляді *Словника культурних цінностей та їх складових частин: на допомогу митнику*. Кожна частина цього *Словника* присвячена одному з видів культурних цінностей: іконі, матеріальним формам музики(музичним інструментам та нотним текстам), кераміці, нумізматичним пам’яткам.

Література

1. Бредіс Н.Ю. Техніко-технологічні дослідження ікони XI ст. „Богородиця Холмська” з музею волинської ікони (м.Луцьк). *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам’яток*. V міжнародна науково-практична конференція. Тези доповідей. К., 2005, с. 44 – 45.

2. Дуда І.М. Експертиза творів іконопису й живопису. Імітації й фальсифікації. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. V міжнародна науково-практична конференція. Тези доповідей. К., 2005, с. 85 – 87.
3. Калашникова О.Л. Про форми опису культурних цінностей у митній документації. *Митна справа*. Львів, 2000. №1, с.31 – 34.
4. Калашникова О.Л. Удосконалення контролю за переміщенням культурних цінностей та економічна безпека держави . *Вісник АМСУ*. №3, 2004, с. 3 – 9.
5. Ляшенко М.М. Сканування в музейній реставрації. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. V міжнародна науково-практична конференція. Тези доповідей. К., 2005, с. 192 – 194.
6. Радомська В.Р. Розшарування малярства як метод збереження пам'яток. . *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. V міжнародна науково-практична конференція. Тези доповідей. К., 2005, с. 247 – 250.
7. Сичкаренко В.К. Проблемы сохранности и реставрации документов в Государственном архиве Одесской области. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. V міжнародна науково-практична конференція. Тези доповідей. К., 2005, с. 276 – 283.
8. Словник культурних цінностей та їх складових частин: на допомогу митнику. Частина I – III / За ред. О.Л.Калашникової. Дніпропетровськ, 2001 – 2003.

ВАРТІСНА ОЦІНКА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Сучасні методики визначення вартості культурних цінностей

Більша частина існуючих **методик класифікації і визначення прогностичної вартості** не мають об'єктивних критеріїв для здійснення атрибуції, експертизи та для верифікації побудованих висновків. Найбільш об'єктивними сучасними методиками атрибуції, класифікації та визначення прогностичної вартості культурних цінностей є:

- Методика Державного гемологічного центру України;
- Методика В.Д. Соловйова.

Методика Державного гемологічного центру України

Групою дослідників Державного гемологічного центру України на чолі з професором В.В. Індутним розроблено уніфіковану методику проведення

експертизи, укладання уніфікованого опису, з'ясування споживчої цінності, класифікації за рівнем соціокультурної значимості та прогнозування прогнозової вартості культурних цінностей за умови дотримання таких вимог:

- забезпечення повного обґрунтування проміжних і остаточних результатів експертиз;
- уніфікація застосованих методів дослідження;
- гарантія максимального відтворення отриманих експертних висновків.

Основою для укладання загальної класифікації культурних цінностей є інформаційний підхід, згідно з яким споживча цінність пам'ятки культури відповідає кількості позитивної інформації про неї – інформаційного супроводження як фактора, що визначає загальну соціокультурну цінність пам'ятки культури.

За соціокультурною значимістю пам'ятки діляться так:

Табл. 1.

Рівень соціокультурної значимості пам'яток культури	Порядки споживчої якості пам'яток культури	Показник інформаційного забезпечення пам'ятки у бітах
Перший (світового значення)	Перший порядок	Більше 32
	Другий порядок	17 – 32
	Третій порядок	11 – 16
Другий (національного значення)	Перший порядок	5 – 10
	Другий порядок	3 – 4
Третій (регіонального та місцевого значення)	Перший порядок	2

Для визначення вартості пам'яток культури та прогнозування їх споживчої цінності, а також прийняття рішення щодо підтвердження можливості переміщення культурних цінностей через митний кордон України з метою тимчасового експонування чи реставрації або вивезення без зобов'язання їх зворотного ввезення в Україну, використовується універсальний, з точки зору авторів методики, *список критеріїв з 22 пунктів*, які розглядаються саме в тому порядку, що зафіксований у **Протоколі експертної оцінки пам'яток культури**.

Протокол

експертизи пам'ятки культури

від _____ 20 р. № _____ до Експертного висновку № _____ від _____ 20 р.

1. Експерт _____ 2. Замовник _____

3. Назва пам'ятки та її стислий опис _____

4. Мета експертизи _____

5. Супровідні матеріали надані замовником _____

6. В результаті експертизи встановлено:

№ з/п	Назва оціночного критерію	Ранжування оціночного критерію і коефіцієнт N^*	Документи і факти, які підтверджують доречність застосування критерію	Визначене N
1.	2.	3.	4.	5.
1	Наявність історії побутування	Невідома (1) Частково відома (2) Повністю відома (4)		
2	Час створення пам'ятки	Невідомий (1) До 50 років (1) До 100 років (2) До 300 років (4) До 1000 років (8) До 2000 років (16) Більше 2000 років (32)		
3	Тиражованість пам'ятки	Тиражований (типовий) (1) Рідкісний (2) Унікальний (4)		
4	Рівень популярності пам'ятки	Інформація відсутня (1) Місцевого значення (2) Національного значення (4) Світового значення (8)		
5	Причетність до культурних традицій	Місцеві і родові традиції (1) Національні традиції (2) Світові традиції (4)		
6	Рівень визнання автора	Інформація відсутня (1) Місцевого значення (2) Національного значення (4) Світового значення (8)		
7	Дотичність пам'ятки до історичних подій	Інформація відсутня (1) Місцевого значення (2) Національного значення (4) Світового значення (8)		
1	2	3	4	5
8	Дотичність пам'ятки до інших пам'яток історії	Інформація відсутня (1) Місцевого значення (2) Національного значення (4) Світового значення (8)		
9	Дотичність пам'ятки до	Інформація відсутня (1) Місцевого значення (2)		

	видатних особистостей	Національного значення (4)		
		Світового значення (8)		
10	Дотичність до видатних мануфактур і шкіл	Інформація відсутня (1)		
		Місцевого значення (2)		
		Національного значення (4)		
		Світового значення (8)		
11	Соціокультурна функція пам'ятки	Ужиткова або декоративна функція (1)		
		Авторське послання (2)		
		Загальновиховна функція (4)		
12	Масштабність творчої ідеї	Ідея пересічна (1)		
		Ідея висока (2)		
		Ідея світоглядна (4)		
13	Наукова значимість	Пересічна (1)		
		Висока (2)		
		Найвища (4)		
14	Художня цінність	Пересічна (1)		
		Висока (2)		
		Найвища (4)		
15	Виконавська техніка	Пересічна (1)		
		Висока (2)		
16	Особливі якості	Інформація відсутня (1)		
		Інформація є (2)		
17	Цінність матеріалів	Пересічні матеріали (1)		
		Цінні матеріали (2)		
		Особливо цінні матеріали (4)		
18	Розміри	Не мають значення або є звичайними (1)		
		Розміри є причиною помірного збільшення якості (2)		
		Розміри є визначальними для збільшення якості (4)		
19	Наявність знаків і позначок	Знаки і позначки відсутні (1)		
		Знаки та позначки є (2)		
20	Комплектність	Комплектний (1)		
		Некомплектний (0,5)		
1	2	3	4	5
21	Стан збереження	Без пошкоджень (1)		
		Задовільний (0,5)		
		Незадовільний (0,25)		
22	Права розпорядництва	Власність особистості (1)		
		Власність общини (2)		
		Державна власність (4)		

* Примітка: Показник “N” коригується окремим регламентом з урахуванням типології і видової специфіки пам’ятки.

7. Додаткові відомості про пам’ятку _____

8. Класифікаційне визначення пам’ятки _____

9. Розрахунковий коефіцієнт збільшення базової вартості _____

10. Базова вартість _____

11. Джерело інформації про базову вартість _____

12. Прогнозна вартість (прописом) _____

Експерт _____

Підпис експерта засвідчую _____

Зауважень і претензій до протоколу, укладеного експертом, не маю. Експертний висновок отримав

Замовник _____

Спочатку експерт повинен здійснити **операцію атрибуції пам’ятки культури**.

Для цього, використовуючи наявну інформацію про споживчі якості предмета експертизи, експерт послідовно визначає споживчу якість пам’ятки за критеріями, поданими у таблиці **Протоколу експертизи** у пункті 6 відповідно до системи їх ранжування. При цьому кожна відповідь на критерій фіксується за допомогою відповідного показника *збільшення оцінки споживчої вартості якості N*, (поданого у лапках біля назви кожного критерію). У стовпчик 4 таблиці експерт уписує *аргументи і свідчення* або посилання на супровідну документацію, які доводять правильність його рішення щодо застосування відповідного коефіцієнта *N*.

Після виконання операції з атрибуції пам’ятки, згідно з **Протоколом**, експерт *перемножує коефіцієнти споживчої якості*, а результат *записує до графі 9 Протоколу*. У разі виявлення додаткових і підтверджених (у будь-який спосіб) відомостей, що можуть мати вплив на результат експертизи, їх описують у графі 7 **Протоколу**. На основі *розрахункового коефіцієнта збільшення базової вартості* пам’ятки, поданого у графі 9 **Протоколу**, обчислюють *величину кількості позитивної інформації* про пам’ятку у бітах за формулою:

$$I = \lg 2 \times N,$$

де:

- *I* – кількість позитивної інформації про пам’ятку або *споживча цінність*

- *N* – розрахунковий *коефіцієнт збільшення базової вартості* пам’ятки.

Результат цього розрахунку заноситься до графі 9.

Після цього експерт здійснює **операцію класифікаційного визначення пам’ятки**, враховуючи числове значення показника кількості позитивної

інформації про пам'ятку – І, користуючись загальною класифікацією, поданою у таблиці 1. При цьому до графі 8 **Протоколу** експерт вносить *остаточне формулювання* (наприклад, “Пам'ятка світового рівня визнання другого порядку”).

Операція встановлення прогностної вартості пам'ятки

З'ясувати справжню вартість будь-якого товару можна лише, здійснивши його продаж. Ціна при цьому завжди матиме характер компромісу між покупцем, який, зі свого боку, згоден платити, але не більше тієї суми, яку він може собі дозволити, і продавцем, який, зі свого боку, не хоче продати товар дешевше, ніж він це собі уявляє. Акт купівлі-продажу здійснюється за так званою **фактичною** або **міноюю ціною**. В усіх інших випадках, коли йдеться про ціну на товар, але акт купівлі-продажу ще не відбувся, ми маємо справу з **прогностними цінами**, які ще називають:

- *оціночними;*
- *страховими;*
- *заставними;*
- *індикативними;*
- *початковими аукціонними;*
- *довідковими.*

Отже існує лише два різновиди вартісних показників на будь-який товар – прогностні й фактичні.

На вільному ринку питання щодо ціноутворення на товари відбувається за межами регулювання державних органів. Обмеження, які впроваджуються при формуванні вартісних показників на товари і практикуються багатьма країнами світу, як правило, стосуються питань декларування митної вартості культурних цінностей при їх переміщенні через митний кордон, при визначенні страхових вартостей культурних цінностей, які здобули визнання як пам'ятки світового та державного рівня значимості і внесені до спеціальних реєстрів, а також при декларуванні отриманих збитків і прибутків від здійснення обігових операцій з культурними цінностями.

Експерт завжди має справу з прогностними цінами, і його професіоналізм виявляється у здатності дати аргументовані пояснення щодо прогностної вартості й у своїх прогнозах максимально наблизитися до фактичних показників вартості.

Для того, щоб розрахувати прогностну вартість культурних цінностей, експерт має не тільки здійснити **операцію атрибуції пам'ятки культури** та **операцію класифікаційного визначення пам'ятки**, а й, використовуючи результати цих операцій і виходячи з **базової вартості** культурної цінності, обрахувати **прогностну вартість** за формулою:

$$ПВ = Б \times К,$$

де:

- **ПВ** – *прогнозна вартість*
- **Б** – *базова вартість: собівартість виготовлення ідентичного предмета в нинішній час*
- **К** – коефіцієнт збільшення базової вартості.

Експерт обґрунтовує і вписує до **Протоколу** базову вартість пам'ятки (графа 10), посилаючись на джерела достовірної інформації, а потім показник базової вартості множить на коефіцієнт збільшення базової вартості, записаний у графі 9 **Протоколу**. Результат цієї операції вноситься до графи 12 і буде виражати прогнозну вартість пам'ятки в одиницях виміру базової вартості. Для визначення прогнозної вартості зразків *коштовних і декоративних каменів, різьблених виробів з природного каміння, пам'яток культури з дорогоцінних металів і дорогоцінного каменя, керамічних пам'яток культури* до множників у наведеній формулі *прогнозної вартості* додається ще *маса (вага) виробу* – **М**

$$(ПВ = Б \times М \times К).$$

Показник базової вартості потребує певного коментарю. По-перше, для обрахування базових показників вартості використовують різні бази: сукупну собівартість відтворення, вартість використаних матеріалів, вартість виконаних робіт, вартість у реалізації аналогів та ін.

Так, при обрахуванні прогнозної вартості керамічних виробів базові ціни на *кераміку* обраховані на основі показників витрат на їх обпалення, які приблизно співпадають з результатами зворотних розрахунків (спосіб, коли спочатку на ринку знаходять аналоги досліджуваного предмета і, знаючи їхню вартість, обраховують базові показники, зменшуючи ринкові показники вартості прямо пропорційно до споживчої цінності цих предметів). В таблиці 1 наведено приклад визначення базових цін на керамічні пам'ятки культури. Оскільки керамічні пам'ятки культури прийнято описувати габаритними розмірами, в таблицях зазначені **брутто-об'єм** та **нетто-об'єм**. **Брутто-об'єм** – це об'єм паралелепіпеда, який описує керамічний предмет. **Нетто-об'єм** – об'єм, який займає сам предмет, виражений у відсотках від брутто-об'єму. Експерт враховує максимальну довжину, максимальну ширину, максимальну висоту, розмір діагоналі паралелепіпеду отримує розрахунково. Нетто-об'єм оцінюють візуально з урахуванням внутрішніх порожнин предмету, або зважують предмет і, знаючи розрахункову вагу кераміки у брутто-об'ємі (питому вагу) обчислюють шуканий показник.

Нетто-об'єм у %	Діагональ брутто-об'єму в міліметрах					
	50	100	200	400	800	1600
10	0,15	0,3	0,6	1,2	2,4	4,8

20	0,3	0,6	1,2	2,4	4,8	9,6
40	0,6	1,2	2,4	4,8	9,6	19,2
60	0,9	1,8	3,6	7,2	14,4	28,8
80	1,2	2,4	4,8	9,6	19,2	38,4
100	1,5	3	6	12	24	48

Таблиця 1. Базові ціни на керамічні пам'ятки культури

За базову вартість *мініатюрних різьблених виробів (гем та ін талій) та скульптури з каменю та інших матеріалів* приймається вартість матеріалу і вартість обробки, враховуючи твердість матеріалу (за шкалою твердості Ф.Мооса). У табл. 2 літерою А позначено м'які різновиди природного каменю (що, за шкалою Мооса, мають показник твердості від 2 до 3); літерою В – середні з твердістю від 4 до 6; літерою С – камені з високою твердістю від 7 до 10.

Твер-дість	Діагональ у міліметрах						
	20	30	40	60	80	100	120
А	10	20	40	80	160	320	640
В	20	40	80	160	320	640	1280
С	40	80	160	320	640	1280	2560

Таблиця 2.

Схожу схему де термінування базової вартості запропоновано для різьблених виробів з дерева, і особливу увагу приділено лакуванню, окремі види якого можуть бути такими дорогими, що матиме сенс як базу враховувати лише витрати на лакування .

Щодо визначення базової ціни на меблі, які користуються великим попитом на антикварному ринку, отже провокують активність контрабандистів, то в розрахунках береться до уваги вартість різьблених виробів з дерева і вартість виготовлення дерев'яних конструкцій.

Сучасні дизайнерські пропозиції часто орієнтують споживача на вироби з кольорових та чорних металів: ужиткові речі, деталі зброї або зброя, ковальські вироби. Для такого виду культурних цінностей за базову вартість приймається лише вартість металів, оскільки оцінка авторської роботи є вкрай суперечною. Водночас під час експертизи окремих речей з недорогоцінних металів, до яких застосовують складні техніки обробки, відповідну базову вартість має сенс збільшувати відповідно до рівня ускладнення предметів.

Найбільш дискусійним, на наш погляд, є визначення базової вартості пам'яток писемності, фотографій і негативів. Тут за базову вартість пропонується приймати лише вартість виготовлення копій або негативів (позитивів), а це означає, що для звичайних друкованих творів за базовий показник приймається

вартість звичайних ксерокопій; для складних текстів, що супроводжуються чорно-білими фотозображеннями, використовується показник вартості друку однієї сторінки на лазерному принтері; для кольорових зображень – вартість сторінки повно кольорового копіювання. Якщо йдеться про виготовлення друкованих копій на тканинах, шкірі або інших досить дорогих матеріалах, як базова приймається лише вартість цих матеріалів.

Детальніше див.: Класифікація і визначення прогностичної вартості культурних цінностей / За ред. В.В. Індутного. К., 2003; Індутний В.В., Чернявська Е.В. та ін. Оцінка культурних цінностей. К., 2004 та ін. роботи В.В. Індутного.

Найскладнішою справою є розрахунки базової вартості авторських робіт – картин, ікон, фресок, вишивки, килимарства, плетіння тощо. Експерт має обґрунтовувати базову вартість вартістю роботи, адже собівартість матеріалів є мінімальною. Але на ринку ці вироби досить дорогі, бо їхня ціна має покривати видатки на утримання виробників, податки і численні накладні витрати. Ліквідність таких товарів хоча й стала, але мала. Отже **обґрунтуванням для базової вартості може бути тільки середня ринкова вартість.** У табл. 3-4 подані деякі базові показники вартості для деяких видів авторського мистецтва.

Техніка виконання	Вартість в у.о. / м ²			
	Графіка	Акварелі	Олія	Лакування
А. Прості сюжети, орнаменти	5	10	20	40
Б. Середні за складністю сюжети	10	20	40	80
С. Складні сюжети	20	40	80	160

Таблиця 3. Базові ціни на твори живопису

Техніка виконання	Вартість в у.о. / м ²			
	Простий орнамент	Складний орнамент	Сюжет	Складний сюжет
Художня вишивка	30	60	120	240
Художнє килимарство	20	40	80	160
Художнє плетіння	10	30	90	270

Таблиця 4. Базові ціни на художню вишивку, килимарство та плетіння

Самі автори цієї методики оцінювання культурних цінностей зазначають, що не існує універсальних способів обґрунтування базової вартості так само, як не існує універсальних порад щодо вибору тієї чи іншої бази оцінки.

Крім того, слід враховувати, що з плином часу матеріальна частина вартості пам'яток культури зменшується, а гуманітарна – збільшується. А після здійснення тих чи інших соціокультурних обрядів обдарування або причастя місцевого, родового, національного або світового рівня значимості предмет набуває статусу культурної пам'ятки і його споживча цінність уже повністю відокремлюється від сукупних витрат на її створення.

Наведемо приклади використання методики Державного гемологічного центру України, визначивши у такий спосіб прогнозу вартість ікони *Втеча до Єгипту*.



Ікона *Втеча до Єгипту*. Перша пол. XVII ст.

Історія побутування цієї ікони відома частково: ікона знаходилась у церкві Св. Миколая (м. Холм, Польща), з кінця XIX ст. вона перебувала у колекції Церковно-археологічного музею при Свято-Богородицькому братстві міста Холм (Польща). Невідомо, як вона потрапила у 1948 р. до колекції Києво-Печерського заповідника. Документи відсутні.

Прогнозна вартість ікони обраховуватиметься таким чином:

$$ПВ = 300 \times 0.81 \times (1 \times 4 \times 2 \times 1 \times 0.5 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 1 \times 1 \times 1 \times 0.5 \times 1 \times 4) = 62300 \text{ у. о.}$$

Відповідно до загальної класифікації пам'яток, цей твір відповідатиме 8 бітам інформації і є *пам'яткою національного значення першого порядку*.

Критерії оцінки пам'ятки

1. Історія побутування пам'ятки	4	12. Масштабність творчої ідеї	1
2. Вік пам'ятки	1	13. Наукова значимість пам'ятки	1
3. Тиражованість пам'ятки	1	14. Художня цінність пам'ятки	2
4. Рівень визнання пам'ятки	2	15. Рівень технічної	1
5. Причетність пам'ятки до культурних	1	16. Особливі якості пам'ятки	1
6. Рівень визнання автора пам'ятки	2	17. Цінність матеріалів	1
7. Причетність пам'ятки до історичних	1	18. Розміри пам'ятки	1
8. Причетність пам'ятки до інших пам'яток історії та культури	2	19. Наявність знаків і позначок	2
9. Причетність пам'ятки до видатних	1	20. Комплектність	1
10. Причетність пам'ятки до видатних мануфактур і шкіл	1	21. Стан збереження пам'ятки	1
11. Соціокультурна функція пам'ятки	2		

Коефіцієнт збільшення N	Загальне класифікаційне визначення пам'ятки	Базова вартість пам'ятки	Експертна оцінка пам'ятки
256	Національного рівня значимості другого порядку	5,60 у.о.	1 433,60 у.о.

Як видно, різниця між базовою вартістю та експертною оцінкою пам'ятки є вражаючою. Зазначимо, що фактична ціна, яку картина може отримати на ринку, буде іншою.

Запропонована методика повинна зацікавити експертів, бо базується на єдиному регламенті проведення експертних робіт і укладання супровідних документів, забезпечує обґрунтування складових і остаточних результатів експертиз, уніфікацію застосованих методів дослідження, а також гарантії відтворення отриманих експертних висновків.

Визначення прогностичної вартості пам'яток культури з дорогоцінних металів і дорогоцінного каміння, як і інші різновиди культурних цінностей, передбачає проведення *ідентифікації* та *атрибуції*.

Ідентифікація таких пам'яток здійснюється на основі уніфікованого **паспорта** на музейні предмети державної частини Музейного фонду України і передбачає збір у єдиному документі всього комплексу наявної історико-культурної інформації про досліджувану пам'ятку:

1. Відомство Міністерство культури і мистецтв України 2. Адміністративне підпорядкування Міністерство культури і мистецтв України - філія 3. Музей Музей історичних коштовностей України 4. Адреса 01025 Київ-15, вул. Січневого повстання 21, корпус 12 5. Відділ Декоративно-прикладне мистецтво України XVI – XX ст. 6. Розділ Художній метал XVI-XX ст. 7. Кн № 6989 8. Інв № ДМ-5971 9. Спец. інв. № СЗМ- 382 10. Старі інв. №№ КПЛ-5758 11. Колекційний опис № Відсутній 12. Запис в інф. систему № 903 13. Дата введ. в інф. систему 20.12.1997р. 14. Негатив №Ф 342 16. Топографічний шифр Експозиція, зал № 6, вітрина № 8, п. № 1.			15. Фото 			
17. Назва Панагія						
18. Автор або виробник Невідомий						
19. Час і місце створення (виготовлення) Перша половина XVIII ст., Україна						
20. Час і місце виявлення У 30-ті роки XX століття перебувала у фондах Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г.Шевченка у Києві.						
21. Час і місце побутування До 1922р. панагія знаходилась у зібранні Києво-Печерської Лаври						
22. Джерело надходження Київський державний історичний музей УРСР-Києво-Печерська Лавра. У 1934 р. із Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г.Шевченка в Києві передано на зберігання до Київської контори Держбанку. У 1946 р. повернуто з Держсховища (м.Москва) до Київського історичного музею. У 1964 р. передано до Музею історичних коштовностей України.						
23. Спосіб надходження Закупка ☐ , замовлення ☐ , дарунок ☐ , передача ☐						
24. Документи приймання на постійне зберігання № 120 від 20.03.1994 Акти експертизи Акт дорогоцінного якості № 6, ч. 89 від 20.04.1994, №24, п.28 1994-95 р. каміння						
25. Класифікація Речовий	26. Типологія Культовий предмет	27. Кількість 1	28. Розміри (мм) d=67; l=55			
29. Матеріал золото, срібло, діаманти старої огранки форми круг, рубіни старої огранки форми круг, скло, емаль -22 шт.		30. Техніка литво, карбування, живописна емаль, гравіювання, пайка				
31. Дорогоцінні метали		32. Дорогоцінне каміння				
Назва	Маса (г)	Проба	Назва і вид огранування	К-ть	Маса (кар)	Розміри (мм)

Золото	Загальна-102.01 Лігатурна-67,51	750	Діаманти Всього зних: КР-48 КР-17 Рубіни, кабошон	37 20 17 8	4,85 кар 3,5 кар 1,35 кар 1,28 кар	d=2.0;h=0.8 d=1.0;h=0.4 l=2.00; a=1.76; h=1.71
Срібло	В чистоті - 8,5 50,63 Лігатурна - 8,5 В чистоті - 7,4	850				
33. Опис предмета Панагія з грецької означає “всесвятая”, нагрудний знак вищого духовного чину (митрополитів, єпископів). Панагія складається з медальйону в оправі, корони та підвіски. У випуклому медальйоні овальної форми зображено на золотавому тлі Богоматір у рожево-блакитному вбранні, яка тримає немовля на колінах. Сюжетна композиція виконана в кращих традиціях живописної емалі. Оправа медальйону зроблена у вигляді 8-пелюсткової розети, декорованої ажурним рослинним орнаментом, кольоровою емаллю та прикрашена 20 діамантами, 8 рубінами, 4 стразами. Корона прорізна, з 17 діамантами і 4 стразами. Підвіска краплеподібної форми з 14 стразами. Зворотний бік панагії: медальйон - гладка пластина, розета і корона - увігнута ажурна поверхня повторює форми орнаменту лицьового боку						
34. Особи чи події, пов’язані з предметом. Зв’язок з іншими пам’ятками Вищі особи духовного чину Києво-Печерської Лаври, і зокрема, митрополити Гермогеній (1920-23р.р.), Антоній (1918-20р.р.) (?)						
35. Додаткові відомості Книга описи церковного та ризничого начиння Києво-Печерського монастиря XVIII ст. Фонди Києво-Печерського заповідника.						
36. Стан збереження На поверхні оправы - потертості, втрати емалевого розпису в одній пелюстці розети - 2,5 x 1 мм. На звороті медальйону пластина потерта, подряпана.						
37. Реставрація і рекомендації щодо реставрації Термінова реставрація ☐ , консервація ☐ , профілактичний огляд ☐		38. Можливість транспортування Так- ☐ ; Ні- ☐		39.Кількість фотографій 1	40. Оцінна вартість 55 у.о.	41.Кількість додатків
42. Експонування З 1969 року знаходиться у постійній експозиції музею “Декоративно-прикладне мистецтво України XVI-XX ст.” Виставки: 1989 р., Югославія, Загреб. “Блиск українських скарбниць”; 1990 р. Угорщина, Будапешт “Скарби музеїв України”.						
43. Звіряння наявності (документ, дата) Акт від 3.06.1995 р.; акт від 05.10.1997р.; акт від 21.08.1999р.						
44. Бібліографія Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник К.,1974,с.95.						
45. Архівні матеріали ЦДІА України в м. Києві. - Ф.128,ОП 2 (загальні), справа 525.-Л. 1.						
46. Відповідальні Склав Посада Підпис Дата Затвердив		Завідувач Підпис Дата		Гол. зберігач Підпис Дата		
Затвердив наукової роботи		Заступник директора музею з				

Пам'ятка має бути атестованою згідно з одним з одинадцяти порядків історико-культурної значимості, наведених у наступній таблиці, на основі всебічного аналізу наявних у нього ознак і максимальним урахуванням інформації, представленої в уніфікованому паспорті на музейні предмети державної частини Музейного фонду України.

Мотивації щодо вибору рівня історико-культурної значимості пам'яток, які містять дорогоцінні метали і дорогоцінне каміння	Рівень історико-культурної значимості	Коефіцієнт збільшення вартості
Сучасні типові пам'ятки широкого ужитку, тиражовані у великій кількості	1	1
Сучасні типові пам'ятки широкого ужитку, виготовлені на відомих виробництвах у великій кількості	2	1 – 2
Унікальні (ексклюзивні) пам'ятки відомих сучасних авторів	3	2 – 4
Унікальні пам'ятки, реліквії, пов'язані з визначними історичними і культурними подіями або особистостями сучасності	4	2 – 4
Типові пам'ятки широкого ужитку, тиражовані у великій кількості (до 100 років)	5	4 – 8
Типові пам'ятки широкого ужитку, виготовлені на відомих виробництвах у великій кількості (до 100 років)	6	4 – 8
Унікальні (ексклюзивні) пам'ятки відомих авторів (до 100 років)	7	8 – 16
Унікальні пам'ятки, реліквії, пов'язані з визначними історичними і культурними подіями або особистостями (до 100 років)	8	8 – 16
Старовинні типові пам'ятки широкого ужитку, тиражовані у великій кількості (до 200 років)	9	16 – 32
Старовинні типові пам'ятки широкого ужитку, виготовлені на відомих виробництвах у великій кількості (до 200 років)	10	16 – 32
Старовинні унікальні (ексклюзивні) пам'ятки відомих авторів (до 200 років)	11	32 – 64
Старовинні унікальні пам'ятки та реліквії, пов'язані з визначними історичними і культурними подіями або особистостями (до 200 років)	12	32 – 64
Старовинні типові пам'ятки широкого ужитку тиражовані у великій кількості (до 300 років)	13	64 – 128
Старовинні типові пам'ятки широкого ужитку, виготовлені на відомих виробництвах у великій кількості (до 300 років)	14	64 – 128
Старовинні унікальні (ексклюзивні) пам'ятки відомих авторів (до 300 років)	15	128 – 256
Старовинні унікальні пам'ятки та реліквії, пов'язані з визначними історичними і культурними подіями або особистостями (до 300 років)	16	128 – 256
Старовинні типові пам'ятки широкого ужитку, тиражовані у великій кількості (від 300 років і більше)	17	256 – 512
Старовинні типові пам'ятки широкого ужитку, виготовлені на відомих виробництвах у великій кількості (від 300 років і більше)	18	256 – 512
Старовинні унікальні (ексклюзивні) пам'ятки відомих	19	512 – 1024

авторів (від 300 - років і більше)		
Старовинні унікальні пам'ятки та реліквії, пов'язані з визначними історичними і культурними подіями або особистостями (від 300 років і більше)	20	512 – 1024
Унікальні пам'ятки, реліквії, які розкривають історію і культуру давніх народів і цивілізацій	21	1024 і більше

Враховуючи те, що прогнозування пам'яток культури вимагає визначення прогнозної вартості з точністю до одного теоретичного обмеження або похибки, у наведеній вище таблиці коефіцієнти збільшення прогнозної вартості описуються в інтервальному вигляді. Такий спосіб можна допускати і в разі використання уніфікованого *Протоколу*.

У дисертаційному дослідженні К.В.Татаринцевої «Товарознавча оцінка різьблених виробів з коштовного каміння, які мають історико-культурну значущість» запропоновано таку схему формування прогнозної вартості виробів з коштовного каміння:

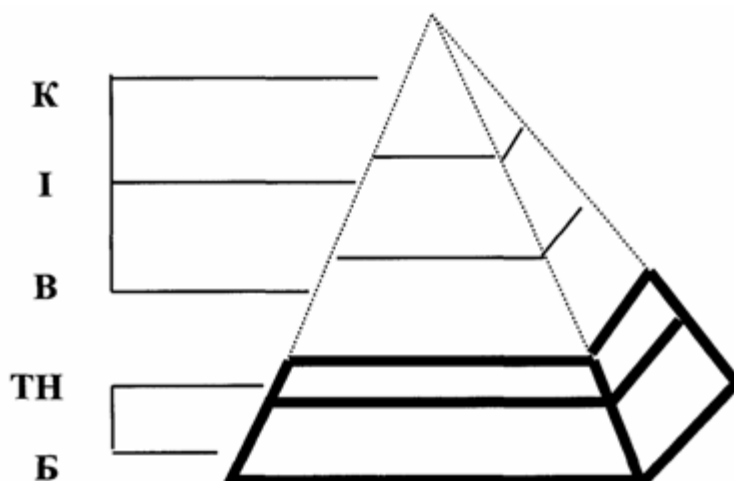


Рис. 1. Схематичне зображення послідовності прогнозування вартості різьблених виробів з коштовного каміння (знизу – вверху).

Як можна побачити на рис. 1, спочатку відбувається базове формування вартості різьбленого виробу (**Б**) - його авторська оцінка.

Далі, під час пропозиції виробу на ринку в якості товару, додається торговельна націнка (**ТН**). Ці перші дві складові формування вартості різьбленого виробу дорівнюють запропонованій ціні на ринку (в нашому випадку – виставочній ціні).

Пунктиром на рис. 1 позначена прогнозна складова вартості різьбленого виробу, представленого для продажу у якості товару. Вона може складатися з декількох самостійних складових.

В процесі зміни власника виробу (**В**), нова вартість може збільшуватись під час здійснення обряду обдаровування людини, яка займає чільне місце у сфері культури, політики, історії тощо. Адже речі, які належать видатним особистостям, набувають значення історичних цінностей. Таким чином, з

плином часу річ може стати більш цінною та набути статусу історичного раритету (І).

Останньою складовою прогнозової вартості є кінцева вартість (К), як результат впливу різноманітних соціальних і ситуативних факторів (наприклад, ажіотажний продаж з аукціону).

Позитивною складовою цієї методики є не тільки увага до соціокультурних факторів, що, врешті решт, є визначальними для вартості того чи іншого виробу, а й об'єктивність висновків, які базуються (і це одна з ключових засад методики) на точних, документованих даних, що їх можна перевірити.

Є й певні проблеми з поняттям **базова вартість**, яке приймається за основу при визначенні прогнозової вартості виробів з коштовного каміння, якщо йдеться не про сучасні вироби, а про вироби антикварні, про пам'ятки історії. На наш погляд, не можна приймати за базову - вартість аналогічних сучасних виробів, додаючи до неї відповідні коефіцієнти, як запропоновано у роботі. По-перше, матеріал, з якого зроблено виріб, має різну цінність у різні історичні епохи. Скажімо, до 1600 р., коли навчилися огранювати алмаз, він не вважався цінним. По-друге, не можна порівнювати собівартість виготовлення різьблених виробів з коштовного каміння, припустимо, у XVI та у XX століттях.

Експертний висновок державного гемологічного центру України

МІНІСТЕРСТВО ФІНАНСІВ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ГЕМОЛОГІЧНИЙ ЦЕНТР

м. Київ-119, вул. Дестярієвська, 38-44, тел./факс (044) 213-9415, тел. 211-0618

№ 4066 - Ю " 01 " лютого 2002 р.

ВИСНОВОК
ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ЕКСПЕРТИЗИ КОШТОВНИХ КАМЕНІВ В
ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБАХ

ВИДАНИЙ Національному заповіднику "Софія Київська"

ОПИС ВИРОБУ Шиферна плита з рельєфним зображенням св. Георгія і св. Федора. На плиті у невисокому заокругленому до тла рельєфі зображені два вершники зі списами в руках, якими вони протинають драконів-змій, що знаходяться під копитами їхніх коней. Навколо голої вершників зображені німфи. Лівий вершник - юнак з короткою зачіскою, безвусий, правий - з вусами і бородою. Одягнуті вони в панцири і плащі, які розвиває вітер. Композицію облямовує рамка у вигляді звичайного гладкого боттика.

НАЗВА КАМЕНЮ (-ІВ) Пірофіліт

РОЗМІР (mm) 2180 x 1120 x 70-80

МАСА (ct) Не визначалася

ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ Забарвлення каменю - сірувато-рожеве; форма - чотирикутник. Плита розколота на дві частини, за лінійкою розколу вона має втрати рельєфу заввишки від 4 до 20 см. Відбиті голова та передні ноги коня лівого вершника, нижня частина морди та права передня нога коня правого вершника. Рельєф решти зображення має добру збереженість; поверхня була пофарбована олійною фарбою. У правій частині плити відбитий верхній кут, довжина сколу - 46 см, ширина - 24 см. Плита була виготовлена у XI ст. і належала нині неіснуючій церкві св. Апостола Петра.* Автор-виконавець або мистецька школа на момент оцінки є невизначеними.

*При описі характерних ознак виробу використані дані з інвентарної книги Національного заповідника "Софія Київська"

ОЦІНОЧНА ВАРТІСТЬ 1024000 доларів США

ПРЕЙСКУРАНТ Методика ДГЦУ (Наказ від 30.11.2001 № 612)

Примітка: Гемологічна лабораторія візьмає під комерційних інтересів та зобов'язань. Експерт не несе відповідальності за можливу комерційну вартість каменів.

ЕКСПЕРТ-ГЕМОЛОГ К.В. ТАТАРІНЦЕВА

ДИРЕКТОР ДЕРЖАВНОГО ГЕМОЛОГІЧНОГО ЦЕНТРУ В.В. ПІДУТНИЙ

М.П. № 023018

Приклад експертного висновку, зроблено за методикою К.Татарінцевої.

Поради митнику

На жаль, використовувати цю методику у практиці експрес-експертизи, яка характерна для роботи митника на кордоні, навряд чи можливо. По-перше, митник не є фахівцем-мистецтвознавцем, тому він не може дати правильні відповіді на запитання таблиці у графі 6 *Протоколу*, а це означає, що він не зможе провести жодної з трьох операцій, з яких складається дана методика:

1. операцію атрибуції,
2. класифікаційного визначення рівня пам'ятки,
3. встановлення прогностичної вартості культурної цінності.

По-друге, навіть якби він мав необхідні джерела інформації, то не міг би нею скористатися через брак часу, бо для огляду та ідентифікації поданої для контролю культурної цінності посадова особа митного органу, що працює безпосередньо на пунктах пропуску, має, як правило, не більше 15 хвилин.

Однак сучасний освічений митник повинен мати уявлення про цю досить достовірну методику атрибуції та експертизи культурних цінностей, хоча би для того, щоб розуміти, що встановлення оціночної вартості культурної цінності – це складна і тривала процедура, яка вимагає від експерта досконалого вивчення всіх обставин створення мистецького твору, його перетворення на пам'ятку культури, розрахунків вартості матеріалів та робіт по виготовленню твору. Знайомство з методикою оцінювання культурних цінностей, розробленою у Державному гемологічному центрі України, доводить неможливість й навіть недоцільність комплексного врахування усіх складових вартості відтворення у завданнях прогнозування вартості. Отже митник у визначенні вартості культурної цінності має покладатися на фахівців-експертів, і не брати на себе сміливість визначення вартості такого специфічного товару за аналогією з подібним товаром.

Методика В.Д. Соловйова

Запропонована у 1996 році, ця методика була першою спробою комп'ютерного аналізу величезного інформаційного матеріалу в сфері світового комерційного обігу творів живопису.

В основу програми покладено залежність між вартістю одного квадратного сантиметра живопису та розміром полотна. Такий зв'язок чітко простежується для багатьох художників, а також для цілих груп. Зміна середньої вартості картини при зміні площі має однакову залежність для художників однієї групи.

Увесь діапазон вартості умовно розбито на 12 *вартісних рівнів*, кожен наступний відрізняється від попереднього вартістю, що у 1,5 – 2 рази вища за аналогічну картину. *Художників (старих і відомих сучасних) згруповано у 12 груп,*

для кожної з яких визначено *середню залежність вартості від площі* картини. Твори художника порівнюються за *п'ятьма параметрами*:

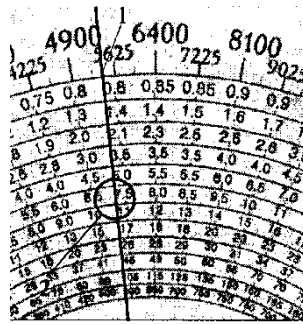
- якість живопису;
- історико-документальне та художнє значення твору, що оцінюється;
- попит на сюжет;
- стан збереження полотна;
- зміна попиту на місцевому ринку відносно до попереднього сезону.

Якщо якість середньої роботи прийняти за 1, 0, будь-яку роботу за кожним з параметрів, можна описати за допомогою числових коефіцієнтів, які завжди будуть константними, змінюватиметься буде лише рейтинг художника у світі та стан збереження полотна.

Для того, щоб оцінити будь-яку картину, досить знати вартість середньої (за всіма параметрами) роботи цього художника такої площі та помножити цю вартість на ряд коефіцієнтів, які необхідно правильно визначити. Перелік цих коефіцієнтів наведено у *книжці “Определитель стоимости живописи”(Quick price 96)*:

1. *Прізвище художника.*
2. *Роки життя.*
3. *Країна.*
4. *Номер кривої та виправний коефіцієнт для олії.*
5. *Номер кривої та виправний коефіцієнт для рисунка і т. п.*

Комплект матеріалів до цієї методики включає цю книгу та *калькулятор*, за допомогою якого розраховується вартість живопису. Калькулятор має два боки.

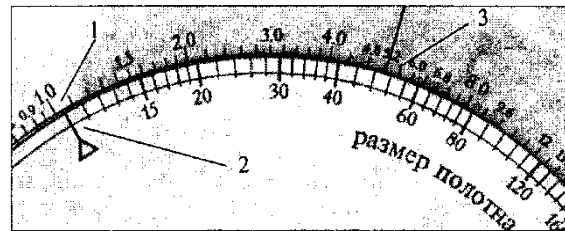


Мал. 2 (1)

На зворотному боці калькулятора знаходяться:

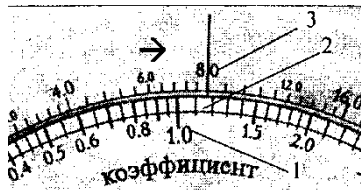
- логарифмічна лінійка для виконання операцій множення
- шкала для розрахування вартості картини (від 125 \$ до 16000000 \$).

Мал. 1 (1)



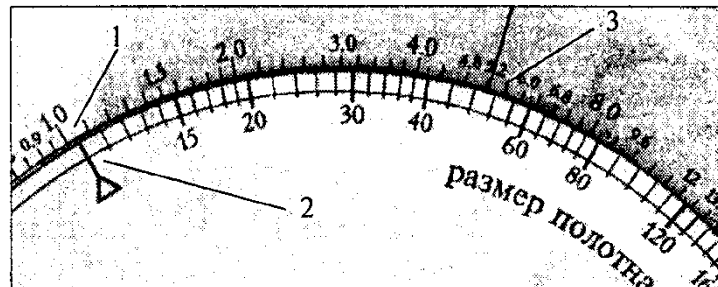
Мал. 1 (1)

- Шкала виправних коефіцієнтів (від 0,125 до 8,0). Мал. 3 (1)



Мал. 3 (1)

- Шкала для визначення площі картини (від 15 до 640 см). Мал. 4 (2)



Мал. 4 (2)

Шкала вартості визначає *середню вартість живопису* для групи художників. Щоб отримати *середню вартість картини даної площі*, треба помножити значення шкали вартості на виправний коефіцієнт. Крім того,

необхідно визначити відхилення якості картини, що оцінюється, від середнього рівня живопису даного художника, за такими параметрами:

1. Якість живопису (К 1).
2. Історико-документальне та художнє значення твору (К 2).
3. Попит на сюжет (К 3).
4. Стан збереження полотна (К 4).
5. Зміна попиту на місцевому ринку по відношенню до попереднього сезону (К 5).

Усі відхилення від середнього рівня за кожним з параметрів визначаються у відсотках. Для середньої якості всі коефіцієнти дорівнюють **1,0**.

Наведемо приклади визначення вартості пам'яток культури, за методикою В.Д. Соловйова:



К 1 = 1,00
К 2 = 1,00
К 3 = 1,20
К 4 = 1,00
К 5 = 2,00

*Іван Айвазовський. (1817 – 1900). Розмір 40 59 см (олія)
Вартість – 55000 – 65000 \$*



*Василь Кандинський. Портрет Ніни Кандинської
Вартість – 1 000 000 – 1 300 000 \$.*

Методика В. Соловйова широко використовується антикварним об'єднанням “Гелос”, яке успішно працює на російському ринку вже понад десять років.

Позитивною особливістю цієї методики є те, що навіть некваліфікована людина може визначити більш-менш точно вартість картини. Але так само, як у випадку з методикою Державного гемологічного центру, митник, перш за все через браку часу і необхідних навичок не зможе скористатися цим методом.

Методи визначення вартості ювелірних виробів

Визначення вартості ювелірних виробів – складна операція, що передбачає наявність у експерта відповідних товарознавчих навичок. Ціна на ювелірні вироби включає оцінювання технологічних та художніх достоїнств об'єкту відповідно до його призначення, цілісності, досконалості технічного та виробничого виконання і можливості його подальшого використання, а також відповідно до приналежності виробу історичним подіям, особам, тощо.

Сучасні методики оцінювання ювелірних виробів з дорогоцінних металів без вставок передбачають введення відповідних коефіцієнтів за наявності на виробі клейма чи клейм. Цей коефіцієнт становить:

- наявність повного набору клейм (міське клеймо, клеймо пробірника, з датою чи без) – **1,15**;
- наявність клейма майстра-виготовлювача (іменника) – **1,10**;
- наявність клейма фірми – **1,15**.

На вартість ювелірних виробів із вставками суттєво впливають якісні характеристики самої вставки:

- приналежність каміння до певного класу (дорогоцінне, напівдорогоцінне);
- тип і форма огранювання каменю (*фацетне* огранювання коштує більше, ніж *кабошон*). Цей загальний принцип уточнюється відповідно до ступеня складності Фацетного огранювання: більш складна фацетна форма (що залежить від кількості граней) цінується вище;
- якість та пропорції огранювання каміння, яка визначається за такими вимогами:
 5. форма каміння та грані повинні мати правильну геометрію, пропорції та симетрію
 6. поверхня граней має бути рівною, без слідів шліфування, сколів, дефектів
 7. ребра та шип мають бути чітко вираженими, без сколів

8. рундист не може бути надто широким чи вузьким, не може мати сколів;

- Вага вставки.

Більш детально принципи формування ціни на ювелірні вироби розглянуто у підручнику „*Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей*”.

Зазначимо, що розповсюдженою є така формула визначення ціни ювелірних виробів із вставками:

$$Ц=(Ц_{м}\times M_{м}+Ц_{к}\times M_{к}+B)\times M,$$

$Ц_{м}$ – ціна за 1 гр металу

$M_{м}$ – маса металу

$Ц_{к}$ – ціна одного карату каміння

$M_{к}$ – маса каміння, в каратах

B – витрати на виготовлення та закріплення

M – націнка виготовлювача

Ціна антикварних ювелірних виробів визначається за формулою:

$$Ц=(Ц_{м}\times M_{м}+Ц_{к}\times M_{к})\times K,$$

K – коефіцієнт на який впливає наявність всіх складових клейма (див. вище), а також наявність документального підтвердження історії походження предмету

Визначення митної вартості культурних цінностей

1. Для посадової особи митного органу, яка не є фахівцем-мистецтвознавцем, базовим способом визначення оціночної вартості культурної цінності буде той, що визначений у Статті 58-59 **Митного Кодексу**, у Постанові Кабінету Міністрів України від 28 серпня 2003 р. № 1375. Про Порядок декларування митної вартості товарів, що переміщуються через митний кордон України: «Митна вартість товарів, які переміщуються громадянами через митний кордон України, для цілей нарахування податків і зборів визначається на підставі заяви власника цих товарів чи уповноваженої ним особи за умови надання підтверджувальних документів (товарних чеків, ярликів тощо) які можна ідентифікувати з наявними товарами...

За відсутності таких підтверджень або у разі наявності обґрунтованих сумнівів щодо достовірності відомостей стосовно заявленої вартості митні органи

визначають митну вартість самостійно, на підставі ціни на ідентичні або подібні (аналогічні) товари та відповідно до вимог цього Кодексу».

Це означає, що у випадку переміщення через митний кордон України культурних цінностей набувають великого значення:

- по-перше – дані про вартість поданої для контролю культурної цінності, наведені у *Свідоцтві*, виданому Центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей;
- по-друге – професійна ідентифікація посадовою особою митного органу культурних цінностей, поданих до контролю, з тими, дозвіл на вивезення яких міститься у *Свідоцтві*.

Щодо визначення вартості за аналогією, то воно потребує формування у посадової особи митного органу необхідних уявлень про прогнозну та аукціонну вартість різних товарів, одним з видів яких є культурні цінності. Наведені вище приклади експертних оцінок різних видів культурних цінностей мають зорієнтувати митника у цьому складному питанні.

Література

1. Артюх Т.М., Григоренко І.В. Теоретичні основи товарознавства: навч.посібник. Київ: НУХТ, 2014. 263 с.
URL:<http://library.nuft.edu.ua/ebook/file/73.24.pdf>
2. Артюх Т.Н. Діагностика та експертиза коштовностей. К., 2003.
3. Індутний В. В. Оцінка пам'яток культури. К. : Моляр С. В., 2009. 537 с.
4. Індутний В. В., Походяща О. Б. Експертиза пам'яток культури. Київ: Літера ЛТД, 2021. 516 с
5. Індутний В.В., Чернявська Е.В. та ін. Оцінка культурних цінностей. К., 2004.
6. Калачов С.Л. Теоретичні основи товарознавства і експертизи: короткий курс лекцій. URL:
https://studme.com.ua/1584072010990/marketing/teoreticheskie_osnovy_tovarov_edeniya_i_ekspertizy.htm
7. Карпов В.В., Денисюк Ж.З. Формування мистецьких колекцій: визначення оціночної вартості музейних предметів : навч. посіб. Київ : НАКККиМ, 2020. 112 с. URI: <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/45299>
8. Класифікація і визначення прогнозної вартості культурних цінностей / За ред. В.В. Індутного. К., 2003.
9. М.М. Назимок, О.К. Шликов, Т.М. Артюх. Пробірний контроль. Експертна оцінка ювелірних виробів з дорогоцінних металів. Навчальний посібник. К. : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2008. 207 с.

- 10.Соловьев В.Д. Определитель стоимости живописи. Quick price. 1998.
- 11.Товарознавство ювелірних товарів та годинників /Уклад. Артюх Т.М. К., 2002.
- 12.Теоретичні основи товарознавства: підручник /Л.І. Байдакова, І.М. Байдакова, Б.М. Губа , В.Я. Плахотін. Луцьк : РВВ ЛНТУ, 2016. 284 с.

Розділ III
Правове регулювання переміщення культурних цінностей через митний
кордон України

Ідея охорони і правового регулювання переміщення пам'яток культури через кордон має прадавню історію. Ще за часів царя Вавілону Хаммурапі (1792 – 1750 рр. до н.е.) зустрічаються відомості про охорону історичних пам'яток, а у “Всесвітній історії” давньогрецького історика, політика і воєначальника *Поліція* (200 – 120 рр. до н.е.) висловлюється сподівання, що у майбутньому народи на будуть прикрашати свої країни за рахунок награбованих скарбів чужої культури й зберігати свої власні.

Протягом багатьох століть людство розробило розвинуту систему охорони та збереження культурних цінностей на національному та міжнародному рівнях.

Особливе місце у міжнародній системі охорони культурних цінностей належить ЮНЕСКО, яка є спеціалізованою установою ООН й покликана допомагати “...збереженню, прогресу й поширенню знань, піклуючись про збереження й охорону спільної спадщини людства – книжок, творів мистецтва й інших пам'яток історичного та наукового значення, а також рекомендуючи заінтересованим народам укладати відповідні міжнародні конвенції” (п.2 Ст.1 *Статуту ЮНЕСКО*). Саме під егідою ЮНЕСКО укладено універсальні акти у сфері охорони культурних цінностей:

- Конвенція та Протокол *Про охорону культурних цінностей у випадку збройного конфлікту* (14.05.1954 р. Гаага);
- Конвенція ЮНЕСКО *Про заходи, спрямовані на заборону і запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передаванню права власності на культурні цінності* (14.11.1970 р. Париж);
- Конвенція ЮНЕСКО *Про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини* (16.11.1972 р. Париж);
- Конвенція ЮНІДРУА *Про міжнародне повернення викрадених чи нелегально вивезених культурних цінностей* (24.06.1995 р. Рим).

Сьогодні міжнародне право охорони культурних цінностей характеризується власною системою взаємопов'язаних принципів і норм, що дозволяє розглядати його як самостійну галузь міжнародного права, яка перебуває у стадії формування й інтенсивно розвивається. Конвенційні норми ЮНЕСКО сприяють подоланню неузгодженостей у цій сфері між різними країнами.

Для України, яка протягом своєї багатовікової непростої історії зазнала значних культурних втрат, міжнародне співробітництво в сфері охорони культурних цінностей має особливе значення. Будучи учасницею всіх Конвенцій ЮНЕСКО, Україна поступово окреслює свою міжнародно-правову позицію стосовно участі у всесвітньому культурному співробітництві, зокрема у сфері повернення незаконно переміщених культурних цінностей. Враховуючи загальноправовий стандарт пріоритету міжнародного права над національним, Україна виходить з міжнародних правил і норм, формуючи власні законодавчі акти.

Визначення культурних цінностей

Визначення поняття **культурні цінності** у різних міжнародних актах та в Законі України *Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей* (21.09.1999 р.) майже співпадає і лише дещо деталізує перший варіант такого визначення у Гаагській Конвенції ЮНЕСКО 1954 р. Так, за Конвенцією ЮНІДРУА *Про міжнародне повернення викрадених чи нелегально вивезених культурних цінностей* : “...культурними цінностями є такі цінності, що з релігійних або світських причин важливі для археології, вивчення доісторичної доби, історії, літератури, мистецтва чи науки та належать до однієї з категорій, перелічених у Додатку до цієї Конвенції.” (Ст. 2)

Порівняння переліку культурних цінностей, наведене у Додатку до Конвенції ЮНІДРУА, із відповідним переліком у Ст. 1 Закону України та в Інструкції № 571/6859 Міністерства культури та мистецтв України *Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контроль за їх переміщенням через державний кордон України* (09.07.2002 р.) свідчить про те, що існують сталі міжнародні стандарти і норми, на які спирається українська система правового регулювання переміщення культурних цінностей через державний кордон України.. Звернемося до цих законодавчих актів, повні тексти яких наведено у *Додатку II* підручника, і спробуємо виділити моменти розходжень між українським та міжнародним законодавством.

Конвенція ЮНІДРУА:

ДОДАТОК

а) Рідкісні колекції та екземпляри фауни, флори, мінералів та анатомії, а також предметів палеонтологічного значення;

б) історичні цінності, в т. ч. історія науки і техніки, воєнна і соціальна історія, життя національних лідерів, мислителів, учених і митців, а також події національної ваги;

с) археологічні знахідки (офіційні та нелегальні) або археологічні відкриття;

д) елементи художніх та історичних пам'яток чи археологічних місцевостей, що були демонтовані;

е) старожитності віком понад 100 років, такі як написи, монети і гравюри;

і) предмети етнологічного значення;

ф) цінності художнього значення, як-от:

1) картини, малюнки та ескізи, повністю виконані вручну на будь-якій основі та будь-якими матеріалами (крім промислових креслень і заводських виробів, прикрашених вручну);

2) оригінальні твори станкового мистецтва і скульптури з будь-якого матеріалу;

3) оригінальні гравюри, естампи та літографії;

4) оригінальні художні колажі та конструкції з будь-якого матеріалу;

5) рідкісні манускрипти та інкунабули, старі книги, документи й публікації особливого значення (історичні, художні, наукові, літературні і т. п.), окремо та в колекціях;

6) поштові марки, погашення та подібні відбитки, окремо чи в колекціях;

- 7) архіви, в т. ч. звукові, фото- й кінематографічні;
- 8) меблі віком понад сто років і старовинні музичні інструменти.

Закон України *Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей* у визначенні поняття *культурні цінності*, безумовно, враховує визначення міжнародної конвенції, але дещо уточнює, а іноді і деталізує сам перелік об'єктів, які вважаються культурними цінностями. У наведеному нижче тексті Закону України такі уточнення і розбіжності у порівнянні з Конвенцією ЮНІДРУА виділено жирним шрифтом.

Закон України

Розд I Ст. I

культурні цінності — об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню та охороні відповідно до законодавства України, а саме:

оригінальні художні твори живопису, графіки та скульптури, художні композиції та монтажі з будь-яких матеріалів, **твори декоративно-прикладного і традиційного народного мистецтва;**

предмети, пов'язані з історичними подіями, розвитком суспільства та держави історією науки і культури, а також такі, що стосуються життя та діяльності видатних діячів держави, політичних партій, громадських і релігійних організацій, науки, культури та мистецтва:

предмети музейного значення, знайдені під час археологічних розкопок;

складові частини та фрагменти архітектурних, історичних, художніх пам'яток і пам'яток монументального мистецтва;

старовинні книги та інші видання, що становлять історичну художню, наукову та літературну цінність, окремо чи в колекції;

манускрипти та інкунабули, стародруки, архівні документи, включаючи кіно-, фото- і фонодокументи. окремо чи в колекції;

унікальні та рідкісні музичні інструменти;

різноманітні види зброї, що має художню, історичну, етнографічну та наукову цінність;

рідкісні поштові марки, інші філателістичні матеріали, окремо чи в колекції;

рідкісні монети, ордени, медалі, печатки та інші предмети колекціонування;

зоологічні колекції, що становлять **наукову, культурно-освітню, навчально-виховну або естетичну цінність;**

рідкісні колекції та зразки флори і фауни, мінералогії. анатомії та палеонтології;

родинні цінності — культурні цінності, що мають характер особистих або родинних предметів;

колекція культурних цінностей — однорідні або підібрані за певними ознаками різнорідні предмети, які, незалежно від культурної цінності кожного з них, зібрані разом становлять художню, історичну, етнографічну чи наукову цінність

З кола об'єктів, віднесених до культурних цінностей, Закон України виключає “сучасні сувенірні вироби, предмети культурного призначення серійного та масового виробництва”.

Це положення Закону деталізовано у п. 1.5 Інструкції *Про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України* (09.07.2002 р.) та у *Додатку I* до цієї Інструкції, де наведено перелік предметів культурного призначення, вивезення яких за межі держави не потребує дозволу Державної служби контролю.

Закон України (Розд. III Ст. 14) та п. 1.4 Інструкції визначають три групи культурних цінностей, які **взагалі не підлягають вивезенню з України**:

- культурні цінності, занесені до Державного реєстру національного культурного надбання;
- культурні цінності, включені до Національного архівного фонду;
- культурні цінності, включені до Музейного фонду України.

Управління та контроль за вивезенням, ввезенням та поверненням культурних цінностей

Спеціально уповноваженим державним органом контролю за вивезенням і поверненням культурних цінностей є *Центральний орган виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей*, який виконує покладені на неї завдання у взаємодії з Головним архівним управлінням України, Національною комісією з питань, повернення в Україну культурних цінностей, Державною митною службою України, правоохоронними органами.

Компетенція *Центрального органу виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей* визначена у Законі України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» (Розділі II. Ст. 8): «Центральний орган виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей:

затверджує:

- порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України;

- перелік державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей;
- перелік культурних цінностей, на вивезення або тимчасове вивезення яких видається свідоцтво;
- складає переліки культурних цінностей, що вивозяться (тимчасово вивозяться), і встановлює режим тимчасового вивезення;
- здійснює інші завдання, визначені законами України та покладені на нього актами Президента України.

Центральний орган виконавчої влади, що реалізує державну політику у сфері вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей:

- веде бази даних на переміщені культурні цінності;
- організовує в межах повноважень роботу, пов'язану з виявленням та обліком на території України культурних цінностей інших держав, сприяє вирішенню питань про їх повернення відповідно до законодавства України;
- забезпечує проведення державної експертизи культурних цінностей, заявлених до вивезення (тимчасового вивезення), та при поверненні після тимчасового вивезення;
- розглядає заяви власників культурних цінностей або уповноважених ними осіб;
- здійснює реєстрацію ввезених (тимчасово ввезених) культурних цінностей;
- здійснює інші повноваження, передбачені законом та покладені на нього актами Президента України».

Оформлення права на вивезення (тимчасове вивезення) культурних цінностей з території України

Стаття 15. Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» чітко визначає порядок оформлення права на вивезення культурних цінностей за межі держави: «Заява про видачу свідоцтва на право вивезення культурних цінностей подається до центрального органу виконавчої влади, що реалізує державну політику у сфері

вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей, у письмовій (електронній або паперовій) формі не менше ніж за 30 календарних днів до дня їх вивезення власником чи уповноваженою ним особою.

До заяви додаються:

- документ, що підтверджує право власності на культурні цінності;
- висновок державної експертизи.

Свідоцтво видається власнику культурних цінностей чи уповноваженій ним особі в електронній формі протягом трьох робочих днів з дня його підписання у спосіб, зазначений у заяві (надсилання на адресу електронної пошти або передача з використанням технічних засобів електронних комунікацій).

Контроль за вивезенням, тимчасовим вивезенням культурних цінностей з території України

Контроль за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України здійснює посадова особа митного органу. Процедура і порядок здійснення контролю за переміщенням культурних цінностей досить повно визначається Наказом Міністерства культури України від 22.04.2002 №258 «Про затвердження Інструкції про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України».

Стаття 22. Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» визначає культурні цінності, ввезення яких забороняється: «Ввезення культурних цінностей, щодо яких оголошено розшук, забороняється. Такі культурні цінності підлягають вилученню митними органами з метою повернення їх у встановленому порядку власнику.

Чинність цієї статті поширюється також на контрафактні примірники художніх творів».

Додаток 1

Ідентифікаційно-реєстраційні форми для опису культурних цінностей

ОПИС ІКОНИ У МИТНІЙ ДОКУМЕНТАЦІЇ		
1. Розмір і форма ікони (висота, ширина, товщина дошки)		
2. Характер основи:	дерево v	
3. Стан дошки:	кількість дощок, їх розміри (висота, ширина, товщина)	
	характер деформацій	
	☐ сліди шашеля ☐ тріщини, розшарування, втрати	
4. Зворотна сторона дошки, її стан:	наявність надписів, етикеток, інвентарного номера	
	наявність декору (обтягнута тканиною, шкірою, папером, інше)	
	характер деформацій	
	☐ сліди шашеля ☐ тріщини, розшарування, втрати	
5. Конструкція трипільних пристроїв. Наявність шпонок, їх вид:	ластівчин хвіст v	
6. Характеристика ковчега:	подвійний v	
	розміри	
7. Наявність паволоки:	наявна v	
8. Стан левкасу:	наявність v	
	пошкодження, втрати	
9. Стан фарбового шару:	☐ потертості, розшарування, осипання ☐ втрати ☐ сліди реставрації	
10. Вид ікони:	хатня (підкладна) v	
11. Характер зображення:	Христос v	
	іконографічний тип	
	надписи на іконі	
12. Наявність окладу:	тип окладу	набірний v
	матеріал, з якого зроблено оклад	
	стан збереження	
13. Характеристика кіота:	наявність v	
	матеріал, з якого зроблено	
	розміри	
	стан збереження	
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник	
	Назва	
	Час виготовлення	
	Матеріал, техніка	
	Орієнтовна вартість	
Примітки		

ОПИС ТВОРУ ГРАФІКИ (РИСУНОК) У МИТНІЙ ДОКУМЕНТАЦІЇ	
1. Розмір основи:	
2. Вид основи:	дерево
3. Колір основи:	білий
4. Наявність філіграней на паперовій основі:	так
5. Характер зображення на філіграні (перенести до протоколу):	сюжетна частина: герб, емблема
	літерна частина: напис
	дата
6. Місце розташування філіграні на аркуші (розміри):	
7. Стан збереження основи:	☐ забруднення, плями
	☐ пошкодження, деформації
	☐ утрати
8. Стан зворотнього боку основи:	☐ забруднення, плями
	☐ наявність надписів, штампів, етикеток, зображень
9. Вид графічного зображення:	рисунок олівцем, кольоровим олівцем
10. Розміри зображення	із рамкою
	без рамки
11. Характер зображення:	пейзаж
12. Кольорова характеристика зображення:	чорно-біле
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник
	Назва
	Час виготовлення
	Матеріал, техніка
	Орієнтовна вартість
Примітки	

ОПИС ТВОРУ ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНІ		
1. Характеристика підрамника:	Наявність підрамника	
	Розміри підрамника	
	Вид підрамника	розсувний ▾
	Стан збереження підрамника	☐ тріщини ☐ розшарування ☐ забруднення ☐ втрати ☐ інше
	Наявність підписів, етикеток, позначок, надписів	
1. Характеристика основи:	Тип полотна:	крупнозернистий ▾
	Наявність швів	
	Стан збереження полотна:	☐ пошкодження ☐ втрати ☐ сліди реставрації ☐ забруднення
	Зворотний бік полотна:	☐ забруднення ☐ маркування ☐ надписи ☐ етикетки ☐ підписи ☐ розриви ☐ інше
	Наявність дублювання полотна	
	Стан збереження кромки	☐ задовільний ☐ пошкодження ☐ втрати
	Розміри кромки (ширина)	
	Характер кріплення кромки за підрамника:	цвяхами ▾
	кракелюр	наявність ▾
2. Стан збереження фарбового шару:	☐ обсіпання (наявність) ☐ втрати ☐ потертості, подряпини ☐ сліди попередніх втручань та реставрацій	
3. Стан збереження покривного шару:	рівномірність, прозорість ▾	
4. Характер зображення:	пейзаж ▾	
5. Кольорова характеристика зображення	чорно-біле ▾	
6. Характеристика рами:	Наявність рами	присутня ▾
	Розмір рами	
	Наявність позолоти	
	Характер декору:	наявність інкрустацій ▾
	Стан збереження рами:	добрий ▾
	☐ пошкодження ☐ тріщини ☐ втрати 	
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник	
	Назва	
	Час виготовлення	
	Матеріал, техніка	
	Орієнтовна вартість	
Примітки		

ОПИС ТВОРІВ СКУЛЬПТУРИ			
1. Вид культурної цінності за функціональним призначенням :	статуя		
2. Розміри:	довжина (діаметр)max(мм)		довжина (діаметр)min(мм)
	ширина max (мм)		ширина min (мм)
	товщина max (мм)		товщина min (мм)
3. Вага(г):			
4. Характер основи:	метал		
5. Колір основи:	лицьовий бік основи	червоний	
	зворотній бік основи	червоний	
6. Наявність надписів в оздобленні предмету:	так		
7. Зміст надписів:			
8. Наявність етикеток і інвентарних номерів :	присутні		
9. Наявність клейм та їх характер:	сюжетне		
10. Наявність декору:	присутній		
11. Матеріал декору:	☐ метал	колір	
	☐ полотно	колір	
	☐ кістка	колір	
	☐ каміння	колір	
		кількість	
	☐ перлини	колір	
		кількість	
	☐ металевий дріт	колір	
	☐ інше		
12. Характер декору:	різьблення		
13. Сюжет декору (описати):			
14. Стан збереженості та наявність всіх конструктивних елементів:	втрати і пошкодження відсутні		
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник		
	Назва		
	Час виготовлення		
	Матеріал, техніка		
	Орієнтовна вартість		
Примітки			

ОПИС МОНЕТИ		
1. Вид культурної цінності - монета		
2. Розмір монети:	довжина (діаметр):	1) max (мм)
		2) min (мм)
	ширина:	1) max (мм)
		2) min (мм)
3. Вага монети (г)		
4. Форма монети:	кругла	
5. Характер основи:	метал білого кольору	
6. Характер зображення:	аверс:	профільний портрет чоловічий
	реверс:	герб
	гурт:	гладкий
7. Стан збереженості:	☐ забруднень ☐ втрат ☐ деформацій	
8. Місце, де була знайдена		
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник	
	Назва	
	Час виготовлення	
	Матеріал, техніка	
	Орієнтовна вартість	
Примітки		

ОПИС ХОЛОДНОЇ ЗБРОЇ, ЩО МАЄ ІСТОРИЧНУ ЦІННІСТЬ			
1. Вид культурної цінності :	клинкова зброя		
2. Розміри:	довжина (діаметр) загальна(мм)	довжина (діаметр) робочої частини(мм)	довжина (діаметр) піхви (мм)
	ширина max (мм)	ширина min (мм)	ширина піхви (мм)
	товщина max (мм)	товщина min (мм)	товщина піхви (мм)
3. Вага(г):			
4. Характер основи:	метал		
5. Колір основи:	лицьовий бік основи	червоний	
	зворотній бік основи	червоний	
6. Наявність надписів в оздобленні предмету:	так		
7. Зміст надписів:			
8. Наявність клейм та їх характер:	сюжетне		
9. Наявність етикеток і інвентарних номерів :			
10. Наявність вістря:	так		
11. Наявність леза:	так		
12. Характер заточки леза:	одностороння		
13. Наявність декору:	присутній		
14. Матеріал декору:	☐ метал	колір	
	☐ полотно	колір	
	☐ кістка	колір	
	☐ каміння	колір	
		кількість	
	☐ перлини	колір	
		кількість	
	☐ металевий дріт	колір	
	☐ інше		
15. Характер декору:	різьблення		
16. Сюжет декору (описати):			
17. Стан збереженості та наявність всіх конструктивних елементів:	втрати і пошкодження відсутні		
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник		
	Назва		
	Час виготовлення		
	Матеріал, техніка		
	Орієнтовна вартість		
Примітки			

ОПИС ВОГНЕПАЛЬНОЇ ЗБРОЇ, ЩО МАЄ ІСТОРИЧНУ ЦІННІСТЬ			
1. Вид вогнепальної зброї за способом заряджання:	заряджається з дула		
2. Вид вогнепальної зброї за довжиною ствола:	довгоствольна		
3. Вид вогнепальної зброї за характером ствола:	нарізна		
4. Кількість стволів (зафіксувати):			
5. Розміри:	довжина загальна (мм)		довжина з багнетом (мм)
	ширина max (мм)		ширина min (мм)
	товщина max (мм)		товщина min (мм)
	калібр (мм)		
6. Вага(г):			
7. Матеріал, з якого виготовлено ствол та його колір:	матеріал	метал	
	колір		
8. Матеріал, з якого виготовлено рукоять (короткоствольної зброї) та його колір:	матеріал	метал	
	колір		
9. Матеріал, з якого виготовлено приклад та його колір:	матеріал	дерево	
	колір		
10. Матеріал, з якого виготовлено ложе (довгоствольної зброї) та його колір:	матеріал	дерево	
	колір		
11. Наявність надписів в оздобленні предмету:	так		
12. Зміст надписів (зафіксувати):			
13. Наявність клейм:	присутні		
14. Характеристика клейма:	літерне		
15. Наявність етикеток і інвентарних номерів :	присутні		
16. Зміст етикеток та інвентарних номерів (зафіксувати):			
17. Наявність серійного номеру:	так		
18. Серійний номер (зафіксувати):			
19. Наявність декору:	присутні		
20. Матеріал декору:	☐ метал	колір	
	☐ полотно	колір	
	☐ кістка	колір	
	☐ каміння	колір	
		кількість	
	☐ перлини	колір	
		кількість	
	☐ металевий дріт	колір	
	☐ інше		
21. Сюжет декору (описати):			
22. Характер декору:	різьблення		
23. Стан збереженості та наявність всіх конструктивних елементів:	втрати і пошкодження відсутні		
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник		
	Назва		
	Час виготовлення		
	Матеріал, техніка		
Примітки			

ОПИС МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТА		
1. Вид інструмента:	духовий	
2. Форма інструмента:	віолина	
3. Матеріал, з якого зроблено інструмент:	дерево	
4. Розмір складових частин інструмента (висота, довжина, товщина):	корпус	
	гриф	
	деки (верхня та нижня)	
	резонаторний отвір (форма та місце розташування)	
	кількість струн	
	кількість приструнків	
	кількість кілків	
5. Стан збереження інструмента та його складових частин:	подряпини, забруднення (місце розташування, розміри)	
	стан лакового покриття	
	розсохлості	
	втрати	
	стан, в якому знаходяться струни	
6. Наявність позначень: клейм, етикеток, надписів, підписів (перенести до протоколу)		
7. Наявність декору:	розпис	
8. Ознаки реставрації (якщо можна визначити)		
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник	
	Назва	
	Час виготовлення	
	Матеріал, техніка	
	Орієнтовна вартість	
Примітки		

ОПИС ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ		
1. Тип ювелірного виробу за матеріалом, з якого він зроблений:	із металів без вставки	
2. Тип ювелірного виробу за його функцією:	особисті прикраси (обручки, персні, завушники, ланцюжки тощо)	
3. Матеріал, з якого зроблено виріб:	метал жовтого кольору	
4. Клеймо та його вид (зафіксувати в описі):	форма щитка	лопатка
	проба	
	міське клеймо	
	іменник пробірника	
	іменник майстра-виготовлювача	
	альдерман	
5. Колір ювелірного каміння:	метал жовтого кольору	
6. Прозорість каміння:	прозоре	
7. Тип огранювання каміння:	кабошон	
8. Вага виробу:		
9. Вага вставки (за можливості):		
10. Стан збереження виробу:	наявність усіх конструкційних елементів	
	стан складових частин вставки (таблички, колети, рунисту, корони, шипа)	
	пошкодження втрати	
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник	
	Назва	
	Час виготовлення	
	Матеріал, техніка	
	Орієнтовна вартість	
Примітки		

ОПИС ДРУКОВАНИХ ВИДАНЬ (СТАРОДРУКІВ)			
1. Розміри книжкового блока:			
2. Характер оправи:	наявність		
	матеріал, з якого зроблено:	шкіра	
	характер декору:	наявність тиснення	
3. Наявність капталу			
4. Характер абрису:	позолота		
5. Характер паперу:	Вид паперу:	верже	
	Колір паперу:	білий	
6. Наявність філіграней на паперовій основі та характер зображення на філіграні (перенести до протоколу):	Сюжетна частина:	герб, емблема	
	Літерна частина:	надпис	
		дата	
	Місце розташування філіграні на аркуші (розміри)		
7. Стан збереження паперу:	☐ забруднення, плями ☐ пошкодження, деформації ☐ втрати		
8. Кількість сторінок книги (чи всі сторінки наявні):			
9. Кількість томів:			
10. Колір друку або чорнил (у рукописній книжці):	чорна фарба		
11. Характер титульного аркуша:	наявність		
	місцезнаходження	на початку книги	
	вихідні дані на титульному аркуші:		
	1) назва		
	2) автор (прізвище та ініціали)		
	3) місце видання		
	4) видавництво (ім'я видавця)		
	5) рік видання		
	6) ім'я замовника		
	7) інше		
	наявність декору		
	особливі прикмети		
	стан збереження	☐ пошкодження ☐ розриви ☐ втрати ☐ забруднення	
12. Наявність ілюстрацій, вид графічного зображення:	Рисунок:	олівцем, кольоровим олівцем	
	Друкована графіка:	випукла гравюра	
	Характер зображення:	пейзаж	
	Кольорова характеристика зображення:	чорно-біле	
	Автор або країна виробник		
Відомості зі свідчення на право вивезення (тимчасового вивезення):	Назва		
	Час виготовлення		
	Матеріал, техніка		
	Орієнтовна вартість		
Примітки			

ОПИС БАНКНОТИ		
1. Вид культурної цінності: банкнота номіналом_		
2. Розміри банкноти:	довжина	
	ширина	
3. Характер основи:	папір	
	інше	
4. Колір основи:	білий	
5. Наявність філіграней:	присутні	
6. Вид філіграней:	сюжетна	
7. Місце розташування філіграней на основі	1/4	
8. Характер зображення з лицевого боку банкноти:	номінал	рукописний текст
	серійний номер:	рукописний текст
	назва країни національною валютою, якої вона виступає (виступала)	
	основний сюжет зображення	
	зміст літерної складової	
	наявність банківських надпечаток:	
	1) марок	
	2) типографських виправлень тексту або номіналу	
	3) діагональних кольорових смуг з текстом	
	5) тексту	ОБРАЗЕЦ
	6) інше	
	Основні кольори, які використовувались під час друку:	білий
9. Характер зображення зі зворотного боку банкноти:	основний сюжет зображення (Перенести до протоколу)	
	зміст літерної складової (Перенести до протоколу)	
	основні кольори, які використовувались під час друку:	білий
10. Стан збереженості банкноти. Наявність:	☐ забруднень ☐ втрат ☐ деформацій 	
11. Місце, де була знайдена банкнота		
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник	
	Назва	
	Час виготовлення	
	Матеріал, техніка	
	Орієнтовна вартість	
Примітки		

ОПИС ПРЕДМЕТУ ФАЛЕРИСТИКИ			
1. Вид культурної цінності	орден		
2. Розмір монети:	довжина (діаметр):	max (мм)	min (мм)
	ширина:	max (мм)	min (мм)
3. Вага монети (г)			
4. Форма монети:	кругла		
5. Характер основи (визначається по зворотному боку основи):			
6. Наявність колодки:	присутня		
	чотириохкутна		
7. Розмір колодки:	довжина (мм)	max ширина (мм)	min ширина (мм)
8. Матеріал колодки:	метал		
9. Колір колодки:	метал	полотно	інше
	білий	білий	білий
10. Елементи декору колодки:	бант		
11. Наявність та конструкція пристрою для носіння знака:	☐ гвинт		
	☐ булавка		
	☐ вушка для пришивання знака до одягу. Кількість вушок		
	☐ інше		
	☐ пристрій відсутній		
12. Характер зображення на аверсі:	портрет чоловічий		
	літерна частина		
	наявність інкрустації аверса камінням, емалю або іншими матеріалами:	1) каміння: присутнє	
		колір:	
		кількість:	
2) емаль: колір:			
13. Зображення на реверсі:	номер нагороди		
	назва закладу де був виготовлений предмет		
	вартість		
	інше		
14. Зображення на гурті:			
15. Стан збереженості.			
16. Місце, де була знайдена			
Відомості зі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення):	Автор або країна виробник		
	Назва		
	Час виготовлення		
	Матеріал, техніка		
	Орієнтовна вартість		
Примітки			

Додаток 2

*Нормативно-правові акти щодо охорони та збереження культурних
цінностей*

1. Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention (1954) . URL: [https:// www.unesco.org/en/heritage-armed-conflicts/convention-and-protocols/1954-convention](https://www.unesco.org/en/heritage-armed-conflicts/convention-and-protocols/1954-convention)
2. Second Protocol to the Hague Convention of 1954 for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict, The Hague, 26 March 1999. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000130696>; https://ips.ligazakon.net/document/MU99311?an=77&ed=1999_03_26.
3. UNESCO (1970) convention on the means of prohibiting and preventing the illicit import, export and transfer of ownership of cultural property. URL: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and-transfer-ownership-cultural>; https://zakon.cc/law/document/read/995_186.
4. UNESCO (1972) convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage. URL: <https://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf> ; https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_089#Text.
5. UNIDROIT (1995) convention on stolen and illegally exported cultural objects. URL: <https://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/X2H-Xref->; [https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_590#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_590#Text)
6. Конвенція ЮНІДРУА «Про викрадені або незаконно вивезені культурні цінності» URL: <https://www.unidroit.org/english/conventions/1995culturalproperty/translations/ukrainian.pdf>
7. UNESCO (2003) Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. URL: <https://ich.unesco.org/en/convention>; [https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text).
8. UNESCO (2005) Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. URL: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-and-promotion-diversity-cultural-expressions>; https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/952_008#Text.

9. Council Regulation (EEC) No 3911/92 of 9 December 1992 on the export of cultural goods. URL: <https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/1992/3911/oj/eng>

10. Регламент Ради ЄС 116/2009. URL: <https://regulation.gov.ua/documents/id68173>

11. Council Regulation (EEC) No 116/2009. URL: <https://www.legislation.gov.uk/eur/2009/116/contents>

12. Document 32019R0880. Règlement (UE) 2019/880 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 concernant l'introduction et l'importation de biens culturels. URL: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/ALL/?uri=uriserv%3AOJ.L_.2019.151.01.0001.01.FRA

13. 18th Meeting of the Committee for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict. URL: <https://akmh.uneca.org/node/1233>

14. Про Національний архівний фонд та архівні установи: Закон України від 24.12.1993 р. № 3814-XII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3814-12#Text>.

15. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» 1068-14. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14>

16. Про музеї та музейну справу: Закон України від 29.06.1995 р. № 249/95-ВР. Дата оновлення: 25.09.2020 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text>

17. Митний кодекс України: Закон України від 13.03.2012 р. № 4495-VI. Дата оновлення: 19.06.2020 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4495-17#Text>.

18. Закон України «Про електронну ідентифікацію та електронні довірчі послуги» від 01.12.2022. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2155-19#Text>

19. Про затвердження Положення про Державний реєстр національного культурного надбання: Постанова Кабінету Міністрів України від 12 серпня 1992 р. № 466. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/466-92-%D0%BF#Text>

20. Про затвердження зразка свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України : Постанова Кабінету Міністрів України від 26.06.2000 р. № 984. { Із змінами, внесеними згідно з

Постановами КМ N 1293 (1293-2011-п) від 14.12.2011; N 642 (642-2012-п) від 18.07.2012 ; N 1367 (1367-2024-п) від 03.12.2024 }URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/984-2000-%D0%BF#Text>

21. Про затвердження Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення: Постанова Кабінету Міністрів України від 26.08.2003 р. № 1343. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1343-2003-%D0%BF#Text>.

22. Порядок видачі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей або відмови в його видачі, переоформлення, анулювання: Постанова Кабінету Міністрів України від 25.11.2015 р. № 963. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/963-2015-%D0%BF#Text>.

23. Наказ Міністерства культури України від 25.10.2001 № 653 «Про затвердження Порядку занесення унікальних пам'яток Музейного фонду України до Державного реєстру національного культурного надбання», зареєстрованого у Міністерстві юстиції України 14 лютого 2002 р. за N 144/6432. URL: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/z0144-02/page>

24. Наказ Міністерства культури України від 22.04.2002 №258 «Про затвердження Інструкції про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України» URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0571-02#Text>

25. Наказ Міністерства культури України від 10.08.2004 N 517/885 «Про оперативний обмін інформацією щодо культурних цінностей, оголошених у національний та міжнародний розшук». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1484-04#Text>

26. Наказ Міністерства культури і туризму України від 20.08.2008 р. № 37 «Про затвердження Переліку товарів із зазначенням їх кодів згідно з УКТЗЕД, на які Міністерством культури України видається свідоцтво на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0835-08#Text>

27. Наказ Міністерства культури України від 03.09.2013 № 819 «Про затвердження форм та порядків ведення реєстрів культурних цінностей». » URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1879-13#Text>

28. Наказ Міністерства культури України від 27.07.2016 № 580 «Про затвердження Інструкції з організації обліку музейних предметів» » URL: http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/RE29259.html

29. Наказ Міністерства культури України від 25.07.2023 № 400 «Про затвердження переліку державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей» . URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1347-23#Text>

30. Порядок декларування митної вартості товарів, що переміщуються через митний кордон України: Постанова Кабінету Міністрів України від 28 серпня 2003 р. № 1375. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/2617408>

31. Лист ДМСУ від від 26.03.2008 р. N 11/5-18/3388-ЕП «Про переміщення культурних цінностей». URL: <https://www.qdpro.com.ua/ru/document/27923>

32. Commission Regulation (EC) No 752/93
URL: http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/gb/gb_eec75293_engorof.pdf

33. Object ID: an international standard for describing art. URL: <http://archives.icom.museum/object-id/>

34. UNESCO - WCO Model export certificate for cultural objects [Електронний ресурс]. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001396/139620E.pdf> (с/7)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I	
ВИРОБИ МИСТЕЦТВА ЯК КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ: ТИПОЛОГІЧНІ ОЗНАКИ ТА ТЕХНОЛОГІЯ ВИРОБНИЦТВА.....	6
Визначення культурних цінностей.....	7
Загальна класифікація мистецтв.....	7
Види образотворчого мистецтва.....	8
ГРАФІКА	
Види та жанри графіки.....	9
Рисунок.....	12
Види основи у графічних творах.....	12
Деякі особливості українських філіграней.....	15
Інструменти для малювання.....	19
Друкована графіка.....	28
Випукла гравюра.....	29
Заглиблена гравюра.....	34
Плоска гравюра – літографія	37
Філателія.....	39
Література.....	40
ЖИВОПИС.....	41
Основа та ґрунт у живописі.....	43
Техніки живопису.....	47
Засоби виразності у живописі.....	56
Жанри живопису.....	65
Література.....	71
ІКОНОПИС ЯК РІЗНОВИД ЖИВОПИСУ.....	72
Засоби виразності в іконопису.....	74

Технологія виготовлення та складові частини ікони.....	79
Іконографічні типи зображення.....	90
Види ікон.....	104
Література.....	106
СКУЛЬПТУРА.....	106
Види скульптури.....	106
Скульптурні матеріали.....	109
Скульптурні техніки.....	119
Різновиди скульптурних виробів.....	123
Система клеймування порцелянових виробів.....	132
Гліптика.....	140
Медалі, монети.....	141
Характерні ознаки монет (медалей) як виду культурних цінностей.....	152
Література.....	158
ЮВЕЛІРНІ ВИРОБИ.....	158
Функції ювелірних виробів	159
Класифікація ювелірних виробів.....	160
Клеймування виробів з дорогоцінних металів.....	160
Система клеймування виробів з дорогоцінних металів.....	163
Класифікація каміння.....	180
Конструкція ювелірних виробів із вставками.....	195
Основи оцінки ювелірних виробів з каміння.....	200
Література.....	205

РОЗДІЛ II

СУЧАСНІ МЕТОДИ МИТНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ, ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА ВАРТІСНОЇ ОЦІНКИ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ.....206

ПОНЯТТЯ ЕКСПЕРТИЗИ.....207

ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА АТРИБУЦІ Ї КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ.....208

Поняття ідентифікації.....208

Оригінал, копія, підробка.....209

Встановлення автора художнього твору.....213

Встановлення дати виготовлення215

ФОРМИ ТА МЕТОДИ ЕКСПЕРТИЗИ.....217

Мистецтвознавча експертиза («знавецька»).....217

Архівно-документальна експертиза.....217

Техніко-технологічна експертиза.....219

Неруйнівні методи експертизи.....219

Сучасні технічні засоби експертизи дорогоцінних сплавів та ювелірного каміння.....233

Апаратно-програмні засоби.....238

Візуальна діагностика культурної цінності.....239

Комплексна експертиза.....243

Інші види експертизи.....243

Митна експертиза культурних цінностей.....244

Ідентифікатор культурних цінностей.....248

Література.....258

ВАРТІСНА ОЦІНКА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ.....259

Сучасні методики визначення вартості культурних цінностей.....259

Методика Державного гемологічного центру України.....259

Методика В.Д. Соловйова.....275

Методи визначення вартості ювелірних виробів.....280

Визначення митної вартості культурних цінностей.....	281
Література.....	282
Розділ III	
ПРАВОВЕ РЕГУЛЮВАННЯ ПЕРЕМІЩЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ЧЕРЕЗ МИТНИЙ КОРДОН УКРАЇНИ.....	284
ДОДАТКИ	
<i>Додаток 1</i>	
Ідентифікаційно-реєстраційні форми для опису культурних цінностей.....	291
<i>Додаток 2</i>	
Нормативно-правові акти щодо охорони та збереження культурних цінностей.....	304

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

ОЛЬГА ЛЕОНІДІВНА КАЛАШНІКОВА

**ОСНОВИ
МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ
ТА ВАРТІСНОЇ ОЦІНКИ
КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ**

Підручник

Підписано до друку 15.07.2025.

Ум. друк. арк. 19,57.

Замовлення № 41.

Дніпро: Університет митної справи та фінансів

(свідоцтво про видавничу діяльність ДК № 6198 від 24.05.2018 р.)

49000, м. Дніпро, вул. Володимира Вернадського, 2/4

Формат 60×84 1/16.

Облік.-вид. арк. 17,39.

Папір офсетний.

Тираж 100 прим.



КАЛАШНІКОВА ОЛЬГА ЛЕОНІДІВНА. Доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри експертизи культурних цінностей та дизайну Університету митної справи та фінансів. Автор 7 монографій, 4 підручників, більше 200 наукових робіт, надрукованих в Україні, Німеччині, Нідерландах, Польщі, на Кіпрі та в інших країнах. Автор методики ідентифікації та реєстрації культурних цінностей, яку використовують Державна митна служба України, Міністерство внутрішніх справ, Служба безпеки України для розшуку викрадених чи незаконно вивезених культурних цінностей.

