

**ОСЕРЕДКИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У ЛЬВОВІ:
ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОВОЄННОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ (1946-1950-ТІ РОКИ)**

Мар'яна Левицька

***Centres of Art Historical Research in Lviv:
Transformations in the Post-War Decade (1946–1950s)***

Mariana Levytska

This article explores the contextual parameters underlying the development of art history as an academic discipline in Soviet Lviv in the mid-twentieth century. One of the key considerations behind the formulation of this problem – «the transformations of the post-war decade (1946–1956)» – is the chronology of the formation and professional activity of many leading Lviv art historians in the second half of the twentieth century, whose publications helped to shape the distinctive canon of Ukrainian art historiography.

***The aim** of this article is to examine the activities of institutions that continued, revived, or initiated research in the field of art history in post-war Lviv during the 1940s–1950s, viewed through the prism of individual life trajectories and the scholarly achievements of their representatives. Beginning with the figures of Ilarion Svientsitsky, Władysław Podłaha, Mieczysław Gębarowicz, Pavlo Zholtovskyyi, Borys Voznytskyi, and Volodymyr Ovsyichuk, and drawing upon documentary sources and historiography, the study seeks to reconstruct the institutional dynamics of change shaped by the ideological imperatives of the post-war Soviet regime.*

***Methods.** The research draws upon historical methods grounded in the concepts of ‘situated knowledges’ and positioning, as well as a network approach, which is particularly suited to studying individual scholars within their professional environments and circles of communication.*

***Results.** Applying the network approach made it possible to trace the dynamics of transformation within both existing and newly established scholarly and museum institutions in Lviv during the post-war period. The study identified the specific features of their «**transformations**» as they adapted to the ideological objectives of Stalin’s programme for the colonisation of the western territories of Ukraine annexed after 1939, a process reflected in the organisational mechanisms of their academic activity. The article also examines the contributions of key figures engaged in art-historical research in Lviv. In particular, it contextualises selected stages in the scholarly careers of Pavlo Zholtovskyyi, Olena Zbronets, and Borys Voznytskyi. The main focus rests on the tension between individual professional choices and the official demands and directives imposed upon art history by the Soviet authorities.*

***Conclusions** outline the nature of ideological transformations in the museum and academic institutions of postwar Lviv under Soviet control and reveal elements of indirect resistance manifested in the activities of several generations of scholars. At the same time, they highlight several aspects that appear especially promising for further research on the historiography of Ukrainian art within an epistemological paradigm.*

***Keywords:** art history, postwar Lviv, transformations, scholarly program.*

Представлений текст з'явився як доповідь до ювілейної наукової конференції пам'яті Володимира Овсійчука (1924-2016), організованої у 2024 р. колективами Інституту народознавства НАН України та Львівської національної академії мистецтв – інституцій, у яких дослідник працював значну частину свого життя. Розглядаючи постать і аналізуючи внесок Володимира Овсійчука в дослідження з історії українського мистецтва, неможливо уникнути міркувань про роль персоналії в долі інституцій та про роль інституцій (як професійних мереж) у дослідницькій траєкторії окремого вченого. Пропонована стаття опирається на певну інтерпретаційну модель умов розвитку української історії мистецтва у повоєнному Львові, як наукової дисципліни у мережі контактів та взаємодій окремих її дієвців.

Актуальність обраної теми визначається «розмитістю» цілісної картини розвитку мистецтвознавчих досліджень у Львові в період 1940-х–1950-х р. через аналіз неперервності чи перерваності певних наукових традицій та дослідницьких стратегій. Тобто фактично існує значна музеєзнавча історіографія, але кожне із досліджень «закривається» у межах одного осередку, одного колективу. Натомість, завдання цієї розвідки – прокласти шлях до подальшого вивчення історико-мистецтвознавчих наукових інституцій та осередків через мережевий підхід, із залученням також інших сучасних підходів та методів історичної науки. У фокусі розгляду – декада між 1946 -1956м роками, як надзвичайно динамічним періодом примусових та добровільних трансформацій інституційної основи для вивчення історії мистецтва у повоєнному Львові.

Історіографія питання трансформацій (ліквідацій) академічних та музейних осередків у Львові з періоду від початку і до завершення Другої світової війни (від вересня 1939 р. до 1946 р.) та наступного сталінського правління і до кінця 1950-х рр. (XX з'їзд компартії 1956 р.) є доволі широкою і тут складно бути першовідкривачем. Однак важливим особистим внеском авторки в цьому випадку є дослідження документів архіву сучасного Музею етнографії та художнього промислу за 1940-1950-ті рр. Щодо інших інституцій, основою для дослідження стали праці українських та польських колег:

- Дослідження М. Батога, Д. Посацької, І. Гах, О. Сидора та ін. про реалії діяльності Національного музею (тоді – ЛМУМ - Львівський музей українського мистецтва) у повоєнний період (Батіг 2000; Посацька 2008; 2010; Гах 2014; Сидор 2004);
- Публікації Н. Філевич, присвячені Львівській картинній галереї (Філевич 2007; 2011);
- Дослідження Р. Дзюбана, М. Матвіюва, Д. Мательського про долю львівських збірок Оссолінеуму та музею Любомирських (Дзюбан 2011; Matwijów 1996; 2013; Matelski 2004);
- Дослідження Ірини Горбань про діяльність львівських музеїв у міжвоєнний та повоєнний періоди (Горбань 2008; 2023);
- Численні публікації польських учасників подій 1940 – 1950-х років (Bochniak 1948; Mańkowski 1934; Piwocki 1967) та сучасних польських дослідників (Bałus 2005; Bryl 2000; Geistor-Milobędzka 2000, Gronek 2016).

Яскраві штрихи до цілісної картини становища науково-культурних інституцій дають спогади очевидців та учасників цих подій (висловлювання Іларіона та Віри Свенціцьких, Бориса Возницького, Павла Жолтовського та ін.).

Однак вказані (та ряд інших джерел) фокусуються більшою мірою на долі музейних колекцій, фондів, їх переміщеннях, втратах, змінах експозиційної політики тощо, тоді як у пропонованій статті здійснено спробу реконструкції програмного характеру наукових досліджень, визначення тематичних пріоритетів та методологічних підходів в

рамках діяльності «реформованих» закладів повоєнного десятиліття, через призму прихованого опору українських і польських істориків мистецтва у повоєнному Львові.

Аналіз існуючих публікацій, дотичних до теми, показує кілька проблемних аспектів, а саме:

- фокусування авторів на фактологічних даних, документуванні та верифікації;
- інституційну відокремленість досліджень, яка не дозволяє синтезувати загальну картину і характер процесів повоєнного десятиліття;
- відсутність артикуляції та осмислення методологічних основ розвитку мистецтвознавства в рамках академічної та музейної сфери;
- некритичне ставлення до історіографії радянського періоду, з її зумисним відокремленням польських та українських наукових середовищ;
- ізольований характер розгляду окремих персоналій, які визначали (прямо чи опосередковано) шляхи розвитку дисципліни у Львові.

Таким чином, наявна історіографія, пропонуючи значний фактологічний внесок, досі не сформувала синтези щодо мережі інтелектуальних контактів, обмінів чи навіть протистоянь поміж кількома генераціями істориків мистецтва у повоєнному Львові, засвідчуючи незавершеність процесу розвитку українського мистецтвознавства як наукової дисципліни. Щодо існуючих досліджень, які могли б потенційно дати методологічну рамку для вивчення інституційної динаміки, варто згадати публікації іноземних дослідників, присвячені подібній проблематиці у Польщі (Bałus 2005, 37- 39; Gieysztor-Miłobędzka 2000, с. 59-60).

Хронологічні рамки статті, хоч і обмежені повоєнним десятиліттям, але контекст вимагає повсякчасного «повернення» у попередній період (як міжвоєнний, так і в час тривання Другої світової війни) та його наслідків для Львова.

Чому це важливо? Концептуальну відповідь на це питання запропонував А. Павлишин, що показав яким було інтелектуальне середовища Львова, брутално змінене внаслідок війни (Павлишин 2021, с. 18-20).

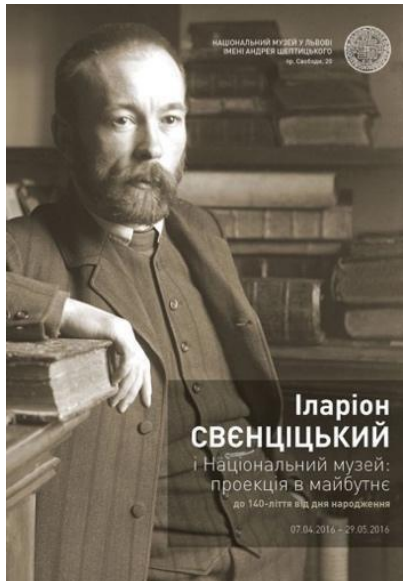
Оскільки цей текст з'явився як частина наукової дискусії навколо постаті та внеску Володимира Овсійчука з нагоди його 100-літнього ювілею, а авторка мала змогу навчатися і зростати в орбіті вченого, то певні положення статті дотичні до постаті В. Овсійчука та його згадок і свідчень про нього, в тому числі усних. Завдання цієї публікації – звести до одного знаменника розрізнені, відокремлені дані, спогади, документи, і навіть припущення, які допоможуть реконструювати події повоєнного десятиліття та їх наслідки для подальшого розвитку українських мистецтвознавчих досліджень у Львові³.

Мета статті – проаналізувати діяльність інституцій та окремих постатей, які продовжували, відновлювали або започатковували вивчення історії мистецтва у Львові, окреслюючи цю інституційну динаміку та програмні зміни, викликані вимогами радянського режиму впродовж 1940-х -1950-х років.

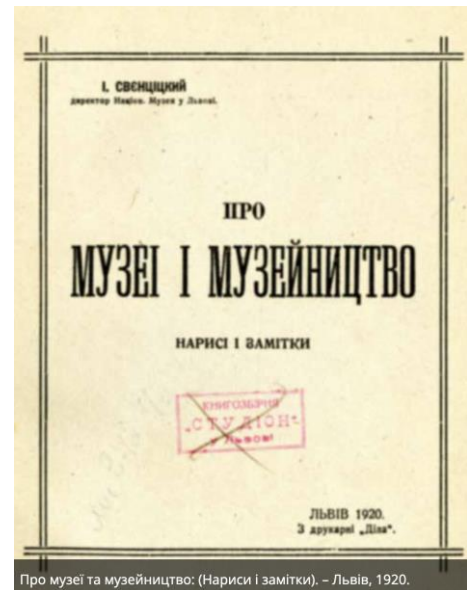
Щоб переосмислити розвиток дисципліни як суму конкретних індивідуальних (відносно незалежних) та колективних (нав'язаних і контрольованих) наукових стратегій, було використано методологічні концепти «розташованого знання» (situated knowledges) та позиційності (positioning), зокрема висвітлені у праці Девіда Н. Левінгстона (Livingstone 2019). Ці підходи допомагають розкрити як усвідомлення соціальної,

¹ Тут необхідно розмежувати поняття «історія мистецтва» (history of art) та «мистецтвознавство» (art studies), і підкреслити, що у повоєнному Львові дисципліна «історія мистецтва» була знівельована зусиллями нової радянської влади та замінена «мистецтвознавством», головним чином задля обмеження вчених у рамках емпіричних пошуків та позитивістських методів дослідження.

культурної та політичної позиції окремих осередків та діячів, формували їхній порядок денний.



Іл. 1а. Іларіон Свенціцький, плакат ювілейної виставки до 140-річчя від дня народження, 2016.



1б. Титульний аркуш науково-методичної праці І.Свенціцького, 1920.

Спираючись на внесок кількох ключових постатей, тісно пов'язаних із розвитком мистецтвознавства у повоєнному Львові можна окреслити умовні «позаінституційні» або частково «інституціоналізовані» структури щодо позиціонування дослідників, реконструюючи мережу їхніх фахових контактів. Серед цих постатей – Іларіон Свенціцький, Мечислав Гембарович, Павло Жолтовський та Борис Возницький. Головною причиною такого вирізнення є їхній внесок до поступу історії мистецтва як наукової дисципліни. Свенціцький був піонером української музейної справи та мистецтвознавства у Львові, автором численних публікацій та фахівцем, відомим у професійних колах Європи (Коць-Григорчук 2008, іл.1 а, б).

М. Гембарович, як представник кафедри історії мистецтва довоєнного університету Яна Казимира у Львові, залишався у місті після війни, здійснюючи дослідження, конфліктує або кооперує (залежно від ситуації) із українським колегами (зокрема, у випадку з Успенським іконостасом (Коць-Григорчук 2008; Gronek 2016; Левицька 2015). У 1960-х роках Гембарович також співпрацював з Б. Возницьким у справі збереження і дослідження творів католицького релігійного мистецтва (Філевич 2011, с. 18). Натомість П. Жолтовський був пов'язаний з відділом мистецтвознавства, який він допоміг створити в Музеї етнографії та художнього промислу в 1952 році і очолював тривалий час (Архів ІН НАНУ: Ф. 1, оп.1, спр. 16, арк. 41-42). Близько 1954 р. Б. Возницький започаткував індивідуальні експедиції із вивчення локальних мистецьких пам'яток, які стали у нагоді вже на початку 1960-х, коли він долучився до науково-дослідної роботи у ДМУМ та у Львівській обласній картинній галереї. Уже невдовзі (у 1962 р.) його призначили виконувати обов'язки директора галереї, де він зібрав групу молодих і перспективних мистецтвознавців свого покоління, до якої долучився і В. Овсійчук (Філевич 2011, 12 ; Архів ІН НАНУ: Особова справа В. Овсійчука).

<u>Витяг з трудової книжки</u>			
Прізвище — Овсійчук			
Ім'я — Володимир			
По батькові — Антонович			
Рік народження — 1924			
Освіта — вища			
Професія — науковий співробітник			
<u>Дані про роботу</u>			
№ п/п	Дата		Дані про зарахування на роботу, переміщення по роботі і звільнення
	Рік	Місяць Число	На підставі чого внесений запис (документ, його дата і номер)
1.	1952	02 01	Зарахований на посаду наукового співробітника Львівської держ. картинної галереї
2.	1953	03 04	Переведений на посаду зав. відділу західноєвропейського мистецтва
3.	1959	12 03	Звільнений із займаної посади згідно наказу директора ЛДКГ № 119 від 1.12.1959 р.
			<u>Львівський державний музей українського мистецтва</u>
4.	1960	03 19	Зарахований на посаду наукового співробітника
5.	1960	10 01	Звільнений у зв'язку з переходом на іншу роботу
			<u>Львівський держуніверситет ім. І. Франка</u>

Іл. 2. Витяг із трудової книжки із записами про працевлаштування В. Овсійчука до Львівської державної картинної галереї у 1952 р. Архів ІН НАНУ: Особова справа В. Овсійчука

Кожен зі згаданих мистецтвознавців був продуктом як «ситуаційного знання», так і позиційності, на яку вплинули їхні унікальні досвіди, кожен із них мав особисті цілі та амбіції, вкорінені в певні наукові традиції. Водночас вони стикалися з офіційними вимогами та завданнями, які ставилися перед науковими та культурними інституціями, спрямованими на «радянізацію» науки (Маньковська 2017, 244-245; Сливка 1995, с. 644, 671).

Що могло виникнути з цього поєднання? Тут важливим, чи навіть визначальним маркером стало примусове реформування довоєнних наукових і музейних інституцій, проведене відповідно до сталінської програми колонізації Західної України протягом 1939–1941 та 1946–1953 рр.⁴

Зокрема, звертаючись до життєвої траєкторії В. Овсійчука, відомо, що після завершення війни, він (уродженець Волині) опинився у Львові (який побачив і полюбив ще в 1945 р. (в зв'язку із пораненням в рамках військової кампанії із визволення територій України та Центрально-Східної Європи від нацистів – зі слів самого Володимира Антоновича – М.Л.). Саме у Львові він здобув фахову освіту, навчаючись між 1946–1952 рр. у Львівському університеті ім. І. Франка, з перервами на студії у Київському театральному інституті (1946 р.) та в Інституті живопису, скульптури й архітектури ім. І.Рєпіна в Ленінграді (Архів ІН НАНУ: Особова справа В. Овсійчука)⁵. Зокрема, у Львівському університеті він ще

² Поштовхом до цього переосмислення стала також доповідь Ірини Склокіної «Remaking “kresy” into “Western Ukraine”: Soviet incorporation, social imagination, and comparative frameworks at the shop floor (1944-1955)» в рамках конференції RUTA 2023 р.

³ Факт навчання у Ленінграді відомий лише із усних розповідей В. Овсійчука, він не зафіксований у особовій справі.

коротко застав студії з історії мистецтва у Владислава Подляхи (що виїхав до Вроцлава 1946 р. і помер там в 1951 р.)⁶. Звісно, навчання у Ленінграді для того, хто мріяв опанувати фах історика мистецтва було дуже бажаним, однак, крайня матеріальна скрута завадила йому завершити це навчання. При цьому (типово для людей його генерації та виховання), він завжди з пієтетом відгукувався про тодішній Ленінград, його наукову школу (Державного Ермітажу), досягнення реставрації тощо. Зрештою, згодом саме в аспірантурі Ермітажу В. Овсійчук виконував своє кандидатське дослідження, присвячене львівському живопису XVI- XVIII ст. (Черепанова 1996, 5); захист відбувся у 1966 р. в Ленінграді. Практично паралельно вийшло дослідження М. Гембаровича про портрет у Львові), що можна трактувати як доказ певної «тяглості» дослідницьких завдань, розпочатих у колі професора Я. Болозь-Антоневича, до яких належало й дослідження місцевих форм Ренесансу в Галичині (Piwocki 1967, 120-121).

Безперечно, і навчання й перебування В. Овсійчука у Львові наприкінці 1940-х у 1950-х, і ленінградські студії та контакти, наклали свій відбиток на його подальші наукові інтереси та підходи, засвідчуючи вказаний принцип позиціонування. Тут не варто ігнорувати значення довоєнної структури львівського університету та вплив представників старшої генерації на формування В. Овсійчука і його колег- істориків мистецтва, музейників, митців Львова 1950-х рр., адже Овсійчук прийшов до Львівської картинної галереї ще студентом, із 1952 р. (іл.2.). (Черепанова 1996, 6). Якою ж була ця академічна і фахова структура перед 1939 роком?

Історія мистецтва як наукова дисципліна була започаткована у Львівському університеті (1893 р.), але й отримала можливості розвитку із формуванням численних львівських збірок і колекцій від середини XIX ст. (у т.ч. й українських). Загалом, на передвоєнному етапі існували дві кафедри історії мистецтва (загальна та східноєвропейська/польська) на філософському факультеті тодішнього Львівського університету Яна Казимира та кафедра історії християнського мистецтва на теологічному факультеті (Redzik 2015, р. 955), забезпеченими переважно польськими фахівцями⁷. Викладання історії християнського мистецтва також велося у стінах греко-католицької Богословської академії⁸.

Серед музеїв, залучених до фахових мистецтвознавчих досліджень перед 1939 р. – міський Художньо-промисловий музей (1874), частково тодішня Міська галерея (1907); не можна оминати значення бібліотеки Осолінських (із колекціями музею Любомирських, та збіркою Баворовських (Іл. 3). Серед українських закладів, що збирали, вивчали та

⁴ Записано зі слів В. Овсійчука, хоча в Бібліографічному покажчику надана дещо інша інформація – Див. Черепанова 1996.

⁵ Зокрема, українці що в 1939-1946 рр. викладали історію мистецтва – Йосип Пеленський (р.ж.) та Володимир Сас-Залозецький (1896-1959). Йосип Пеленський спеціалізувався на археології Стародавнього Галича, входив до консерваторського (реставраційного) відділу при Галицькому намісництві (1917), був дійсним членом НТШ (1917), заступником голови комісії НТШ з історії мистецтва (1930-ті р.), працював на кафедрі Вл.Подляхи. Після війни Пеленський працював на посаді старшого наукового співробітника Львівського інституту археології АН УРСР (з 1945). Автор праць з історії дерев'яної архітектури та пам'яток Галича (давнього), давнього Львова та візантійського мистецтва. Підготував кілька наукових монографій, які не були опубліковані. Проводив археологічні дослідження у Крилосі (давній Галич) у 1909 та 1911 роках. Його основні публікації вийшли ще до війни, а після 1946 р. він мало що зміг опублікувати.

Володимир Залозецький працював на посаді доцента з історії мистецтва (1935-1939 рр.), вів мистецтвознавчий семінар у Львівській Богословській академії, з 1940 р. – професор Віденського університету, після 1945 р. – директор Віденського інституту, з 1949 р. – професор університету у Ґраці; досліджував східноєвропейську та візантійську історію мистецтва.

⁶ Заснована 1928 р. академія мала богословський і філософський факультети, із семінаром історії мистецтва, та новоствореним музеєм української ікони

експонували твори мистецтва (як-от Ставропігійський Інститут, Наукове Товариство ім. Т.Шевченка) найпотужнішою інституцією де наукові дослідження мали системний характер, став Національний музей у Львові (1913).



Іл. 3. Структура музейних осередків Львова, які здійснювали наукові дослідження з історії мистецтва. Автор: Мар'яна Левицька.

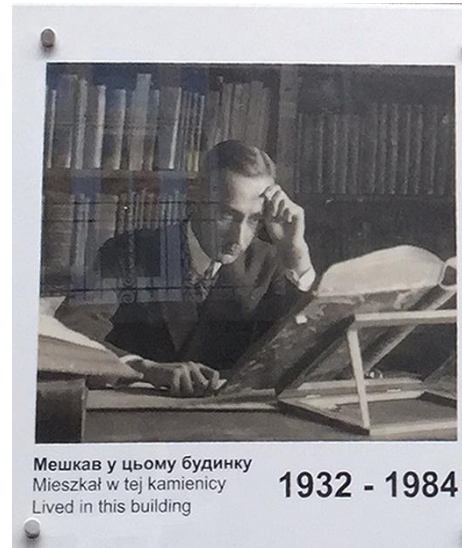
Із 1939 до 1946 р. кафедру історії східноєвропейського і польського мистецтва у Львівському університеті очолював Владислав Подляха (Redzik 2015, 955), який зумів сформувати у Львові особливий осередок вивчення історії та теорії мистецтва. За словами вроцлавської дослідниці Е. Гейстор-Мілобєдзької, львівський міжвоєнний центр (та його вроцлавське продовження) були для польського мистецтвознавства «...невикористаним шансом у широкому просторі мистецтвознавчих досліджень» (Gieysztor-Miłobędzka 2000, 69). Справді, польське коло істориків мистецтва міжвоєнного часу мало потужний потенціал теоретичної думки (завдяки Я. Болозу-Антоневичу), що розвивалася між «автономією» мистецького твору⁹; психологією творчості, та культурологією з перевагою історичних та знавецьких методів. Перевага знавецтва та експертних підходів була домінуючою у середовищі музейних фахівців і це закономірно, тоді як університетські вчені намагалися розширити перспективи дисципліни.

Серед студентів В. Подляхи ще в довоєнну пору була Віра Свенціцька, а Володимир Овсійчук коротко відвідував його лекції у 1946 році. У польській історіографії утвердилося хибне переконання, що після 1939 р. і після закінчення війни українці у Львові отримали вагомі переваги від приходу радянської влади. Але аналіз репресій та вимушеної еміграції серед українських істориків мистецтва та митців легко спростовує це твердження (наприклад, В. Сас-Залозецький емігрував у 1940 р., Св. Гординський у 1944 р.). А ті, хто залишився в радянському Львові, так і не змогли повністю реалізуватися у післявоєнний період (як уже згадуваний Й. Пеленський). Інший приклад – ліквідація греко-католицької Богословської академії, де семінар з історії мистецтва Володимира Сас-Залозецького був перерваний арештами духовенства та мирян 1939 р. Емігрувавши до Австрії, В. Сас-Залозецький був повністю викреслений з української офіційної історіографії мистецтва аж до 1990-х років (іл. 4а)¹⁰. Очевидно, його знання візантійського мистецтва та

⁹ Автономність твору мистецтва – автономія артефакту перед обличчям історичних свідчень, власна візуальна мова мистецтва та її прояви, морфологія мистецтва.

¹⁰ Володимир Сас-Залозецький є єдиним українським істориком мистецтва, включеним до світового енциклопедичного довідника (<https://arthistorians.info/saszaloziecky/>) Однак його ім'я там русифіковане, прізвище – сполонізоване, а рідною країною вказана Австрія.

поствізантійських впливів, його навчання у Відні під керівництвом Й. Стшиговського, були надто незручними для офіційної радянської історіографії, що плекала міфологеми Київської Русі у «прив'язці» до російської історії та культури. Радянська влада мала дещо інші завдання для мистецтвознавців, і ті, хто залишився у Львові після 1946 року, змушені були балансувати між офіційними директивами та власними уявленнями про мистецтво. Іноді їм навіть вдавалося публікувати значні дослідження (як публікації М. Гембаровича в Польщі чи П. Жолтовського в Україні – значно пізніше, у 1980-х роках).



Іл.4а. Володимир Сас-Залозецький у Австрійській національній бібліотеці, 1955.

4б. Мечислав Гембарович, фото з меморіальної дошки у Львові.

Повертаючись до діяльності музеїв як осередків досліджень з історії мистецтва у перші місяці після приходу влади «совєтів». Наприкінці листопада 1939 р. у Львові було проведено засідання «Комісії по охороні пам'ятників при Тимчасовому управлінні культури по Львівській обл.». Головою комісії був призначений письменник Петро Панч, серед українських представників – І. Крип'якевич, М. Драган, І.Свенціцький (долучився на другому засіданні) (Філевич 2007, 35). Комісія запланувала створити у Львові 7 музеїв:

- Етнографічний;
- Доісторичний;
- Мистецького промислу;
- Історичний (в приміщенні музею короля Яна III, та в будинку Товариства «Просвіта»)
- Музею Сходу (з відділами єврейським, вірменським, Далекого Сходу);
- «Галерію образотворчого мистецтва» (з відділами «Мистецтва земель Західної України» і «Західноєвропейського мистецтва, у будівлях Національного музею та Галицької каси ощадності);

Усі музеї (окрім останнього) мали підпорядковуватися Народному комісаріату освіти, а сьомий – Управлінню мистецтва (потім – обласному Відділу у справах мистецтва). Довідку про реорганізацію було підготовлено на ім'я тодішнього секретаря ЦК КП (б)У М. Хрущова (Філевич 2007, с. 37). Як писав І. Свенціцький про 1939-й рік: «Музей пережив важкі часи під час більшовицької окупації. Збіркам загрожувало розпорошення, більшовики розпочали полювання за здобутками іконопису, богородчанський іконостас більшовики наказали заховати в недоступному місці, а найкращий відділ іконопису закрили для

відвідувачів» (Філевич 2007, с. 38). Під тиском цих директив, восени 1939 р. директор міської галереї Єжи Гюттлер та директор Музею художньої промисловості Ксаверій Півоцький навіть запропонували об'єднати всі львівські колекції і розподілити їх тематично (галерея, художній промисел, історичні збірки, тощо), мотивуючи своє рішення тим, що збірки часто дублювали одна одну (Дзюбан 2011, с. 461).

До початку воєнного наступу нацистів на територію Галичини (яка в тому часі територіально була радянською) Національному музею, як дієвій установі, доводилося вести складну та виважену політику для повноцінного продовження свого існування, адже реально стояла загроза закриття *«націоналістичної та релігійно налаштованої»* організації. Працівники робили всі необхідні заходи (зокрема, було розпочато формування нових експозицій, підготовку російськомовних екскурсів, і навіть замовлено у художників М.Федюка та Гр. Смольського портрети «вождів» Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна. У 1940 р. Свенціцький нотував, що до відділу українського мистецтва (тобто колишнього НМЛ) було примусово долучено збірки Наукового Товариства ім.Т.Шевченка., Богословської академії, Народного дому і Ставропігії та менші колекції (Філевич 2007, с. 40). Тоді ж у 1940-му – «непрофільні» твори були передані до інших музеїв, в т.ч. до Історичного музею, Музею мистецького промислу, Інституту мистецтвознавства при Філії Бібліотеки Академії наук УРСР¹¹.

У листі від 6 липня 1940 р. І. Свенціцький жорстко критикує цей радянський проєкт реорганізації: *«Вже сам план розпилення і розпорошення музею української національної культури викликає чимало здивування і глибокий жаль серед громадян...»* (Філевич 2007, 49). На той час у Львівській картинній галереї (далі – ЛКГ) (у тому числі з відділом українського мистецтва – колишнім НМЛ) було створено відділи : західного малярства XV-XVIII ст., польського малярства XIX-XX ст., та українського мистецтва XV-XIX ст. *«Перші два відділи творять ... органічну цілість із мистецтвом Заходу, зате збірки українського відділу стоять від згаданого матеріалу зовсім окремо, як стилєво, так і виразним зв'язком із мистецькою творчістю народних мас одноцілого національного терену»* (Філевич 2007, с. 50).

Також у жовтні 1940 р. розпочала роботу Науково-методична рада галереї, до якої увійшли представники картинної галереї та колишнього НМЛ: І.Свенціцький – Голова ради, Є. Гюттлер – заступник, В.Свенціцька- секретар, члени ради - М.Гембарович, С. Батовський, Р. Сельський, М. Драган, З. Горнунг та ін.). У листопаді 1940 р. окремі працівники галереї навіть були скеровані до Москви, Ленінграда, Києва, Полтави, Харкова для ознайомлення з методами роботи радянських мистецтвознавців, однак бракує даних саме про наукові аспекти подібних стажувань, більше інформації є про вимоги експозиційної політики УРСР. Також в 1940 р. у міській галереї було організовано виставку радянських художників (іл. 5).

⁹ Така назва інституції зустрічається лише один раз, і напевно йдеться про структуру колишнього Осолінеума, а потім – Львівської наукової бібліотеки ім.В.Стефаника.



Іл. 5. Плакат виставки 1940 р. (МЕХП ІН НАНУ, фонд «Плакату і графіки»).

Відомо, що в 1941 р. ЛКГ планувала підготовку нової експозиції українського мистецтва XIV-XX ст. (відповідальні особи – М. Драган, В. Свенціцька, Р. Турин). Науковцями обласної картинної галереї було підготовлено наступні наукові дослідження: монографія про Івана Труша (М. Драган), праця про прикраси рукописів Галицької України (І.Свенціцький), праця про розвиток тла в українському малярстві XV-XVIII ст. (В.Свенціцька); відділ західноєвропейського мистецтва підготував монографії про В. Леопольського (Є. Гюттлер), та про львівську скульптуру XVIII ст. і творчість скульптора Пінзеля (З. Горнунг). Тобто, в планах наукових робіт, закладених довоєнним часом, суттєвих змін не спостерігається, науковці завершували розпочаті раніше дослідження. Однак у березні 1941 р. директором Обласної картинної галереї несподівано був призначений невідомий у львівському середовищі київський архітектор Адольф Ісакович Бахматов, а в червні вже розпочалася німецька окупація Львова.

Період окупації і його вплив на стан мистецьких колекцій та становище персоналу музеїв і наукових установ Львова має окрему історіографію, і не є предметом нашого прицільного інтересу в даній статті. Можна лише вказати, що музеї намагалися жити звичайним життям: проводили інвентаризацію, фотографування збірок, реставрацію, але були закриті для відвідування у 1941 -1942 рр. Також, з літа 1941 по травень 1944 р. велика кількість творів картинної галереї була взята для оздоблення різних німецьких установ, клубів і приватних помешкань (про що збереглися розписки) (Філевич 2007, с. 63); окремою трагічною сторінкою стало вивезення до Німеччини влітку 1944 р. 225 творів світового мистецтва, у т.ч. графіки А. Дюрера.

Улітку 1944 р., передбачаючи можливе вилучення німецькими «експертами» українських ікон із музейної збірки І.Свенціцький представив українські експонати як такі, що не мали жодних зв'язків із німецькою культурою та скоріше представляли мистецтво

«місцевого значення» (хоча частину речей все-таки було переховано у митрополичих палатах на Святоюрській горі), що практично врятувало фонди Національного музею від грабунку (Посацька 2008, с. 11-12).

У липні 1944 р. німецькі війська вийшли зі Львова. Одразу після «визволення» Львова радянська влада розпочала відновлювати свій тотальний ідеологічний контроль у сфері науки і культури, зокрема щодо музейних установ і закладів освіти (Сливка, Галайчак с. 1995, 19–20, 27–29, 32). Короткий час коли ще тривала війна (протягом 1944 р.) таким фахівцям як І.Свенціцький чи Є.Гюттлер вдавалося зберегти свої посади: перший – директора НМЛ (чи Музею українського мистецтва), другий – директора міської галереї Львова. Однак вже наступного року влада вдалася до адміністративних перестановок. В результаті в 1945 р. було проведено нове бюрократичне переформатування Львівської державної картинної галереї. З 1 червня 1945 р. директором Галереї було призначено Збронець (Збронцеву) Олену Романівну, постать якої (інтригуюча та малодосліджена на даний момент) заслуговує більшої уваги (Філевич 2007, 70-71). Абсолювентка Віденського університету, слухачка лекцій Й.Стшиговського та Ю. фон Шлоссера, із докторатом, підтвердженням Варшавським університетом, Олена Збронець була вочевидь добрим фахівцем, хоч і не мала значного досвіду музейної роботи у міжвоєнний період, лише викладацький. Як побачимо згодом, О.Збронець, після виїзду численних польських фахівців у 1946 р. зуміла налагодити наукову роботу у галереї та зуміла балансувати поміж офіційними вимогами і етикою фахівця. В тому ж 1945 р. колишнього заступника директора з наукової роботи львівської галереї Є. Гюттлера було звільнено, а в вересні 1946 р. він виїхав до Польщі (у Вроцлав). З перед-воєнних часів до внеску Є. Гюттлера належить виставка «Сто років львівського малярства» (1937 р.). та фаховий вичерпний каталог до неї.

Іларіон Свенціцький також черговий раз був звільнений радянськими органами з посади директора Національного музею і переведений на нову роботу – заступником керівника Львівської державної картинної галереї (ЛДКГ) та керівником відділу українського мистецтва (сформованого власне із фондів НМЛ), згодом – знову автономного Львівського державного музею українського мистецтва – ЛДМУМ). Колишній Національний музей (перейменований у відділ українського мистецтва ЛДКГ) в очах комуністичних керівників був «націоналістичним кублом», «дітищем українських буржуазних націоналістів» (Сливка, Галайчак 1996, с. 671-672]. Приміром, постановою Львівського обкому КП(б)У від 22.10.1945 р., заяву професора Свенціцького щодо труднощів роботи наукових працівників міста Львова було названо *«політично-шкідливою і провокаційною, що відбиває настрій політично відсталого і реакційної частини інтелігенції, зв'язаної з рештками українсько-німецьких націоналістів»* (Філевич 2007, 72)

Між тим, в наукових звітах працівників ЛДКГ за 1944-1946 роки вказано про роботу над науковими дослідженнями:

- Збігнев Горнунг (зав. відділу західноєвропейського мистецтва у 1944-1946 рр.) «Львівська різьбярська школа у XVIII ст.»;
- Владислав Терлецький В. (зав. відділу мистецтва XV-XVIII ст.) «Про деякі мистецькі відносини між середньовічним Львовом та Заходом»;
- с. н.с. Л. Граєвський «Гуцульщина у польському малярстві XIX-XX ст.»
- Зігмунт Цеклінський (зав. відділу мистецтва XIX-XX ст.) «Львівська надгробкова скульптура XVI-XVII ст.»
- н.с. Шайновська В. «Психологія мистецької творчості у світлі нових дослідів» (Філевич 2007, 75).



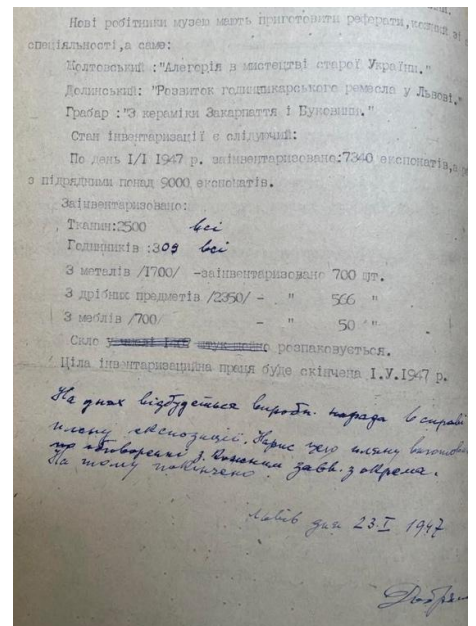
Іл. 6а. Ксаверій Півоцький, директор міського Художньо-промислового музею у Львові до (з 1938 по 1946 р.)

6б. Павло Жолтовський, завідувач відділу народного мистецтва та заступник директора з наукової роботи (з 1952 р.) Музею етнографії (фото 1926 р., Харків © Видавництво Олександра Савчука).

Згідно плану 1946 р. до співробітників було доведено нові вимоги «політично-виховної роботи»: внести зміни в експозицію мистецтва XV-XVII ст. – розвішати «картини которые должны напоминать о классовой борьбе и отражать рабоче-крестьянский класс»; було відправлено до Польщі 208 творів, які «зняті з обліку» в рамках повернення польських експонатів як жесту радянської влади «дружній Польщі» (Філевич 2007, 78-80). Відправлення експонатів у Польщу (серед яких була і «Рацлавицька панорама») проводилося з лютого по липень 1946 р. Загалом, з 1946 по 1949 рр. в УРСР тривала ідеологічна компанія жданівщини (А.Жданов був секретарем ЦК із питань ідеології), виражена у:

- критичному обмеженні свободи творчості і свободи досліджень;
- придушенні будь-яких проявів української національної ідеї;
- ізоляції від надбань західної культури і західної теоретичної думки;
- боротьбі проти космополітизму та «українського буржуазного націоналізму» (Луцький 2009, 591-592).

Відтак, частину української наукової еліти було морально або й фізично нейтралізовано, (наприклад, арешт Віри Свенціцької в 1948 р.). Іншу частину наукової еліти довоєнного Львова – польську, в 1946 р. було примушено до т.зв. «репатріації», яка стала болісною сторінкою в інтелектуальній історії міста. Внаслідок цієї фальшивої «репатріації» або вимушеної еміграції до Польщі виїхала більшість (11



Іл.7. Фрагмент із протоколу виробничої наради 1947 р. про наукову роботу Музею художньої промисловості (© Архів ІН НАНУ, фото: Мар'яна Левицька)

осіб) польських мистецтвознавців та високопрофесійних працівників Галереї мистецтв (багато з них - без бібліотек та всіх матеріалів).

Протягом 1945-1946 рр. повністю змінився також колектив Музею художньої промисловості (включно з директором Ксаверієм Півочьким (Архів ІН НАНУ: Ф.1. Оп. 1, спр. 4, арк. 9 –11, іл. 6 а). Проте, серед працівників Державного музею художньої промисловості у жовтні 1946 р. з'явився Павло Жолтовський, якому невдовзі вдалося сформувати навколо себе нову когорту українських фахівців (Архів ІН НАНУ; Ф.1. Оп.1 б, спр.9, арк.1,4). Репресованого П. Жолтовського, колишнього харківського музейника з великим досвідом, учня С.Таранушенка, прийняли на посаду старшого наукового працівника після його звільнення із башкирського заслання (іл. 6б). Листопадом 1946 р. датований документ під назвою «Державний музей художньої промисловості у Львові. Плани науково-дослідної роботи музею на 1946-1951 р.», який дає перші уявлення про реальний стан справ та перспективи діяльності музею в повоєнних умовах (Архів ІН НАНУ: Ф.1, оп.1б, спр.10, іл. 7). З цих документів, зокрема, дізнаємося, що «... у воєнні роки від 1941 по лютий 1945 пропало безслідно ок. 3000 експонатів, між якими були дуже цінні», що протягом 1945 р. наукові працівники займалися переміщенням всіх експонатів до нового приміщення на вул. 1 Травня №20, звіряли їх за списками та розмістили у «магазинах»- сховищах (Архів ІН НАНУ: Ф.1. Оп. 1 б, спр. 9, арк. 2 -4).

Приводом до загострення ідеологічних вимог став ювілей 30-ти річчя заснування Радянської України в 1948 р., що очевидно перекреслював будь-які згадки про добу національно-визвольних змагань УНР-ЗУНР. До цієї дати у ДМУМ було відкрито виставку, присвячену столиці республіки – Києву, «з особливою увагою до мистецьких пам'яток з часів Київської Русі» (з львівської преси 4.01.1948). Київська Русь і середньовічний період був «успішно» залучений до легітимізації ідеї про спільну російсько-українську історію ще в часи Російської імперії, а радянська влада лише маніпулятивно використовувала певні тези, критично обмежуючи дослідження власної історії самими українцями – чи-то у Києві, чи у Львові.

Музейні експозиції поступово зазнавали суттєвих змін, в них відкривали головні зали - зали російського та радянського мистецтва... Зокрема, в 1948 р. було оприлюднено наказ №48 Головного управління образотворчого мистецтва (від 28-03-1948) про доповнення культмасової роботи і основне завдання музеїв із пропаганди образотворчого мистецтва та ідеологічні вимоги їх діяльності (Маньковська 2017, 249). В 1949 р. до 10-ліття воз'єднання українського народу в єдиній Українській радянській державі було знято виставку західноєвропейського мистецтва (457 експонатів) та влаштовано виставку радянських художників- 197 творів (Гах 2014).

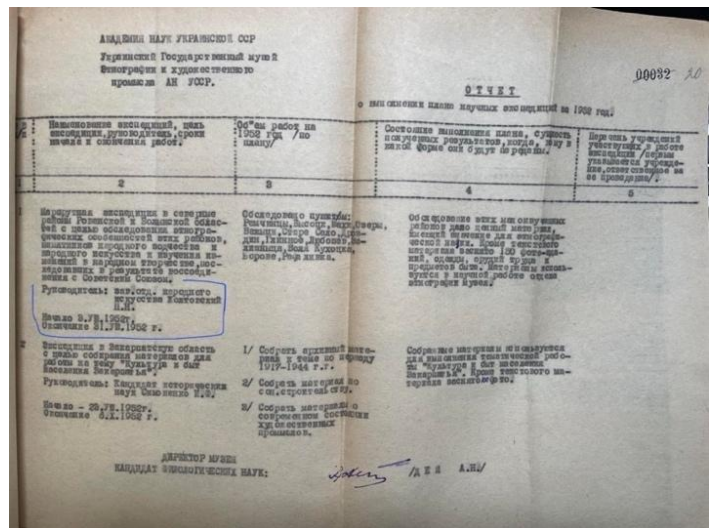
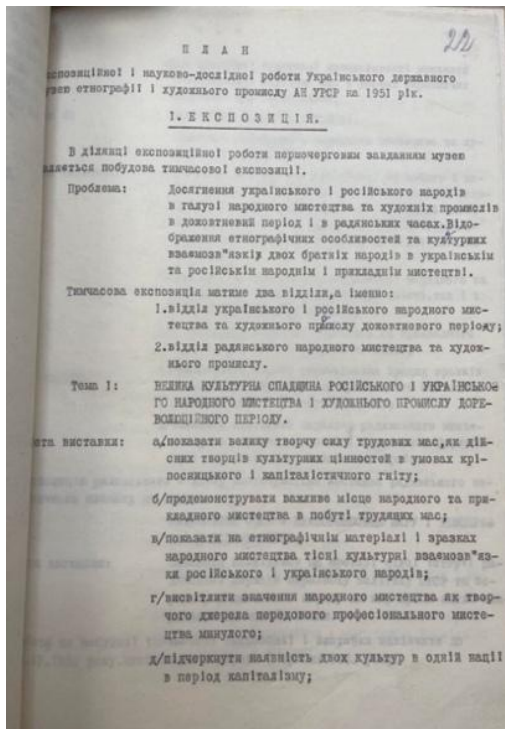
Динаміку утисків інтелектуальної свободи та ідеологічного тиску можна встановити аналізуючи «між рядків» висновки різноманітних комісій тих років. Наприклад, навесні 1949 р. спеціально створена комісія перевіряла у Львові роботу місцевих музеїв і дійшла висновку, що «в результаті недбалості в підборі кадрів наукових співробітників до деяких музеїв м. Львова... проникли... **ворожі елементи**» (тобто працівники, які здобули освіту до 1939 р.), які «цілковито складаються з місцевого населення, вихованців середніх і вищих навчальних закладів довоєнної Польщі» (Сливка і Галайчак 1996, 626). Наприклад, у ДМУМ члени комісії побачили середовище «просякнуте націоналізмом і низькопоклонництвом перед культурою і мистецтвом буржуазного Заходу» (Філевич 2007, 63). Не було здійснено перебудову експозиції в світлі вимог «боротьби з безродним космополітизмом». Крім того, колектив установи «зовсім не розумів принципів науково-дослідної роботи радянських музеїв», які вочевидь, полягали у забезпеченні ідеологічних основ комуністичного ладу. Паралельно з роботою різних комісій органи комуністичної

влади вирішили завезти до регіону лояльних професіоналів із давніх радянських територій. Ці перевірені радянські громадяни зобов'язані були сприяти організаційно-ідеологічному зміцненню мистецько-художніх колективів на користь нової влади. Так до музею українського мистецтва на посаду заступника директора потрапив В. Любчик, головний виконавець «акції вилучення з музейних фондів «творів націоналістичного та ворожо-ідеологічного змісту», коли в 1952 р. було знищено близько 2000 одиниць з колекції Музею українського мистецтва (Сливка і Галайчак 1996, 674; Посацька 2010, 95-97].

В 1953 р. експозиції ЛМУМ було радикально перебудовано, про що свідчить «Каталог-путівник» 1955 р. (автори-упорядники: Катрушенко І., Гургула І., Нановський Я., Батіг М.). У передмові путівника не було жодної згадки про засновника музею - митрополита, ніякої інформації про виставкову та наукову роботу установи до 1946 року. Відтепер вся діяльність музею була спрямована на популяризацію українського радянського мистецтва «у спілці із братніми російським та білоруським народами». Аналогічно, у директивах до колективу Музею художньої промисловості бачимо тиск на наукових працівників: їх зобов'язували *«использовать в научных работах указания партии, правительства и лично тов. Сталина о науке»*, писати про мистецтво *« в духе нерушимой дружбы великого русского и украинского народов»* (Архів ІН НАНУ: Ф.1. Оп.1., спр.11, арк. 2-3). Співробітників музею в 1951 р. відряджали для поповнення фондів – до Палеха, Хотьково, Мстери (Росія), та у Глиняни, Косів, Баранівку (Україна), щоб сформулювати правильну експозицію.

В 1951 р. П. Жолтовський очолив музейний відділ народного мистецтва, серед працівників якого якраз і були «ворожі елементи» - Антін Будзан, Катерина Матейко, Савина Сидорович, науковці які здобули освіту у міжвоєнний час та намагалися зберігати і вивчати пам'ятки українського мистецтва навіть в таких умовах (іл. 8 а, б). У 1952-1954 рр. вказані та інші дослідники працювали на темами:

- Павло Жолтовський, який був заступником директора по науковій роботі готував дослідження «Художній метал західних областей України XV-XIX ст.»;
- Яким Запаско вивчав тему «Народні основи орнаментального оформлення української книги XIV-XVIII ст.»;
- Антін Будзан готував монографію «Народна різьба по дереву західних областей УРСР»;
- Савина Сидорович (працювала також головним зберігачем фондів) досліджувала тему «Народні художні тканини західних областей УРСР XIX-XX ст.».



Іл. 8а. Планування науково-дослідної роботи Музею художньої промисловості (1951 р.

© Архів ІН НАНУ, фото автора.

8б. Звіт про експедиційну роботу Державного музею етнографії та художнього промислу у Львові за 1952 р. (перформатованого Музею художньої промисловості) © Архів ІН НАНУ, фото: Мар'яна Левицька).

- В 1951-1952 рр. тимчасова експозиція музею художньої промисловості мала 3 відділи:
1. українського народного мистецтва дожовтневого періоду;
 2. українського і російського декоративно-ужиткового мистецтва дожовтневого періоду;
 3. радянського народного і декоративного мистецтва.

Всі відділи мали відображати «соціалістичне за змістом і національне за формою мистецтво, та любов народу до вождів Леніна і Сталіна» (Архів ІН НАНУ: Ф.1. Оп.16, спр.10, арк. 11, 22-25). А непримиренність до класових ворогів- імперіалістів було підсилено тематичним відділом радянського плаката.

На підтвердження нових ідеологічних вимог, у 1952 р. П. Жолтовський був змушений подати кандидатську дисертацію на тему «Відображення соціальної та національно-визвольної боротьби українського народу в творах мистецтва XVI-XVII століть» (Архів ІН НАНУ: Ф.1., оп. 1 б, спр. 11, арк. 2-3). Опираючись на пам'ятки українського малярства і графіки, досліднику вдалося показати чимало мистецьких явищ і артефактів. А застосування марксистської класової методології в багатьох випадках було лише «прикриттям» для глибших спостережень та оцінок, вносячи чимало творів у науковий обіг.

Нова експозиція ЛДМУМ початку 1950х рр. (І.Свенціцький на той час вже був офіційно звільнений із посади директора) також мала вповні відповідати вимогам комуністичної ідеології. Головний акцент був на народне мистецтво: килими, тканини, вишивки, прикраси, різьба по дереву, металу, рогу; вироби з кераміки та скла; народні писанки та іграшки займали найбільшу частину експозицій. Від музейників вимагалось

відображення у мистецтві *«історії боротьби проти експлуататорських класів, проти реакційної буржуазно-поміщицької культури»* та орієнтація на *«близьке і зрозуміле народові реалістичне мистецтво»* (Гах 2014). Акцент на народному, замість професійного малярства Нового часу, чи давньої української ікони, мав сформувати у відвідувачів переконання, що українці не мали власної «високої» мистецької традиції в її елітарних формах, у видатних стилістичних зразках тощо. Але працівникам ЛДМУМ частково вдавалося «обходити» партійні заборони.

Щодо інституційних трансформацій повоєнного десятиліття, одним із карколомних завдань для сучасного дослідника є здатність прослідкувати зміни офіційних назв інституцій, які по різному подавалися навіть у офіційних документах кінця 1940-х рр. Наприклад, згідно постанови Ради міністрів УРСР та ЦК КП №2120 (від 11.08.1951 р.) та постанови Президії АН УРСР (від 10.09.1951 р.) відбулося об'єднання Етнографічного музею АН УРСР та Львівського державного музею художньої промисловості АН УРСР (колишній міський Художньо-промисловий музей) та нове переміщення музейних фондів (одяг, тканини, різьба по дереву, кераміка, муз інструменти) до будівлі по вул. 1 Травня №15 (сучасний корпус МЕХП на пр. Свободи, 15). В новоствореному Музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР у 1952 р. працювало 12 молодших наукових працівників (Архів ІН НАНУ: Ф.1, оп.16, спр. 10, арк. 25).

Згідно звітів про наукову діяльність музею в 1954 р. стає зрозуміло, що музей мав 2 відділи: відділ народного мистецтва та відділ художньої промисловості. Наукова робота художньо-промислового відділу велася у двох напрямках: українське декоративно-прикладне мистецтво та українське образотворче мистецтво. Павла Жолтовського було призначено в.о. завідувача відділу, згодом – заступником директора з наукової роботи, а відділ надалі очолив Антін Будзан (абсолювент Львівської Богословської академії 1938 р.) (Станкевич 1998). В тому ж році П. Жолтовський завершував свою кандидатську дисертацію та підготував статтю «Соціальні теми в народному мистецтві XVIII – XIX ст.». Втім, тогочасний методологічний вектор П. Жолтовського відповідав не лише радянським ідеологемам, але й тенденціям європейської школи історії мистецтва у такій ділянці як соціальна історія мистецтва (до прикладу, 2-томна праця А. Гаузера «Соціальна історія мистецтва» видана в 1951 р.) (Levytska 2025, 192-195). Тобто повоєнні тенденції мистецтвознавчих досліджень у вільних країнах мали широкий обсяг – від формалістичних тверджень К. Грінберга про автономність мистецького твору, його незалежність від літератури та ідеології, до методів соціальної історії мистецтва (А. Гаузер) із увагою до соціально-економічного, ідеологічного контексту творів, розвитку стилів як відображення суспільних змін тощо. А от радянська система дозволяла залучати висновки західної критичної думки дуже вибірково, інструменталізуючи їх для своїх ідеологічних цілей.

В 1955 р. до відділу Жолтовського був прийнятий М. Гембарович, якому доручили роботу над темою «Народне мистецтво західних областей УРСР до середини XIX ст.», що лише підтверджує тезу про директиви щодо зведення українського мистецтва виключно до народного (Архів ІН НАНУ; Ф.1. Оп. 1, спр. 12, арк. 3, іл. 4 б). Символічна «зустріч» в одній установі таких фігур як П. Жолтовський (з-поза львівського контексту) та М. Гембарович (зі львівського-польського кола) поряд із гроном місцевих українських дослідників, засвідчила факт особистісної трансформації наукового осередку та його імовірного дослідницького потенціалу.

Досліджуючи перспективи та потенціал розвитку української історії мистецтва у Львові на наступні радянські десятиліття, та у прямому зв'язку з постаттю Володимира Овсійчука (з якого починався цей текст), варто долучити короткий огляд внеску Бориса

Возницького. Початок діяльності Б. Возницького як музейника та дослідника також визначили повоєнні 1950-ті рр. Повертаючись до структури та наукового кадрового складу львівської картинної галереї, відомо що з 1945 по 1951 р. галерею очолювала вже згадувана Олена Збронець. Після еміграції польських працівників, заступником директора в 1947 р. став Микола Шах (навчався у Краківській АМ та Львівському університеті), Владислав Терлецький очолив відділ мистецтва XV-XIX ст. (докторат з історії мистецтва захистив у ЛУ), Людвік Граєвський очолив відділ мистецтва XIX-XX ст. (докторат з історії мистецтва здобув у Ягеллонському університеті Кракова). Інші працівники: с.н.с. Ірин Горська (Краків), у галереї працювали також с.н.с. Дмитро Ліськевич (проф. філософії ЛУ), Богдан Рожанський (магістр права ЛУ), завідувачем фондами ЛДКГ став Петро Лінинський (який закінчив Курси реставраторів в Науково-дослідних консерваційно-реставраційних майстернях у Києві).

Тобто, перед появою в галереї зовсім молодих Бориса Возницького (1952 р.) та Володимира Овсійчука (1952 р.) науково-дослідна політика установи була закладена зусиллями попередників та підтримана діями О. Збронець (яку перевели на посаду заступника директора в 1951 р.). З 1951 по 1958 р. Олена Збронець працювала як н.с. відділу західноєвропейського мистецтва, з 1958 по 1959 р. завідувала відділом дореволюційного російського і радянського мистецтва. Сфера її дослідницьких інтересів виглядає несподівано широкою: від вивчення гобеленів з колекції Ставропігії, виробів з художнього металу у збірках львівських музеїв, живопису австрійських і німецьких художників XVIII ст., до мистецької української історіографії з другої половини XIX ст.

Виходячи із нових вимушених обставин і шансу на вимріяну мистецтвознавчу кар'єру, користуючись власним професіоналізмом та знаннями, Олені Збронець вдалося зробити львівську галерею помітною на загально-союзному рівні, і саме у сфері атрибуції та досліджень творів західноєвропейського малярства. Маємо на увазі такі факти і публікації:

- в 1955 р. Збронець проходила стажування і ознайомлення із Дрезденською колекцією в Пушкінському музеї Москви;
- 1956 р. – ознайомлення з виставкою французького малярства в Ермітажі;
- надавала консультації російським історикам мистецтва щодо укладання академічного каталогу польського живопису;
- готувала наукові матеріали для дослідження про Ф.А.Маульберча.

Загалом, О. Збронець добре орієнтувалася у контексті австрійського живопису XVIII ст., знала твори М. Унтербергера, Ф.А. Маульберча, П. Трогера, Й. Кремзера-Шміта та ін., здійснювала атрибуції (публікації «Твори Унтербергера і Маульберча в ЛДКГ» 1957 р., Ескізи австрійських художників XVIII ст. в збірці ЛДКГ, 1958 р.) (Філевич 2007, 120-123). Безперечно, інтерес до західноєвропейського малярства і у Возницького, і у Овсійчука в 1950-ті виник не без участі досліджень О. Збронець.

Період поміж 1952 р. Овсійчука як молодого випускника історичного факультету та Б.Возницького як студента-стажера та 1962 р. коли Б. Возницький очолив галерею можна назвати періодом набуття досвіду та усвідомлення головних наукових перспектив. Зокрема, вивчення експозиційних можливостей культових та оборонних споруд (1959), порятунок творів релігійного мистецтва (експедиції 1960-х-1970-х рр, відкриття спадщини Пінзеля), відкриття виставки львівського портрета XVI-XVIII ст. (1965 р.), відновлення каплиці Боїмів (1967 р.), відкриття Олеського замку (1975 р.) сприймаються тепер як послідовні кроки програми відродження культурної цілісності регіону, репрезентації місцевих мистецьких здобутків у ширшому контексті, що цілком не схвалювалося

партійною владою. Так Львівська картинна галерея послідовно намагалася поміж радянських виставок представляти розмаїття місцевих мистецьких явищ, «вписуючи» українське мистецтво у об'єктивний історичний процес.

Підсумовуючи динамічні події складного повоєнного десятиліття варто виділити головні наслідки цих процесів для розвитку історії мистецтва як наукової дисципліни, діяльності інституцій та персоналій.

1. Повоєнне десятиліття ознаменувало кінець примусової реорганізації - чи, радше, дезорганізації - в межах попередньої налагодженої системи. У нових умовах комуністичної ідеології така дезорієнтація і деморалізація дослідників стали ключем до швидкого і неухильного впровадження нових ідеологічних вимог. Під фальшивим гаслом «українізації науки» відбувалася фактична примітивізація дисципліни.
2. Ліквідація історії мистецтва у Львівському університеті та зосередження на прикладних дослідженнях у музеях або мистецьких навчальних закладах (таких як Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва (ЛДІПДМ з 1946 р.) було найбільш значущим наслідком. Це можна розглядати як знищення теоретичного фундаменту, необхідного для наукового розвитку історії мистецтва, який намагалися «перенести» у середовище музеїв. Історія мистецтва у ЛДІПДМ в цей період не могла претендувати на вихід поза дуже вузькі дидактичні завдання підготовки радянських митців. Не можна ігнорувати персональний внесок таких митців як Р. Сельський чи К. Звіринський із його «підпільною академією», але ця діяльність була цілком поза офіційним руслом.
3. Відбувалося утвердження анти-рефлексивності у вивченні мистецьких явищ і творів мистецтва, що перешкоджало глибшому теоретичному осмисленню предмета, сутності та методів дисципліни.
4. Заохочувалася «позитивістсько-археологічна» історія мистецтва, де пріоритетними були описовість та джерельна історія проти аналітичних матеріалів, що досі відчувається в українській історіографії.
5. Ідеологічна конструкція «історичних та суспільних наук» в УРСР, до яких належало й мистецтвознавство, накладала на дослідників низку обмежень:
 - використання суворо визначеної періодизації («феодально-кріпосницька - капіталістично-імперіалістична - соціалістична»);
 - зосередження на національно-народній тематиці (у випадку України це часто передбачало певну колоніальну екзотизацію національного мистецтва, особливо етнографічних груп та регіонів) та прогресивно-реалістичній традиції, з акцентом на стилях, узгоджених з міметичними концепціями (наприклад, сприяння дослідженню Ренесансу в мистецтві як прогресивного стилю, спрямованого до реалізму).
6. Концепція «національного за формою, прогресивного за змістом» підштовхувала мистецтво до реалізму, тобто вся історія мистецтва аналізувалася як така, що прогресивно розвивається.
7. Усунення згадок про давні історичні, політичні та культурні формації (наприклад Річ Посполита, Велике князівство Литовське), до складу яких входили українські землі, що призвело до маніпуляцій із періодами та дослідницькими напрямками, надання переваги одним і заперечення інших.

8. Маніпуляції щодо спільності культури і мистецтва слов'янських народів, у тому числі свідоме і штучне конструювання «українсько-російських братерських зв'язків» у сфері культури і мистецтва.

Чи не єдиними позитивним фактором для українського мистецтвознавства у Львові можна вважати перенесення наукової бази мистецтвознавчих досліджень в систему Академії наук УРСР, зокрема Інститут мистецтвознавства та художнього промислу АН УРСР з 1942 р., із 1944 р. перейменований на ІМФЕ ім. М. Рильського у Києві, та у його львівській філії на базі відділів Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР (із 1982 р. Львівське відділення ІМФЕ ім. М. Рильського), де зустрілися шляхи львівських мистецтвознавців довоєнної та повоєнної генерації. Поступово, завдяки видатним дослідникам (як П. Жолтовський, В. Овсійчук, Ф. Петрякова, В. Вуйцик, А. Будзан, К. Матейко, М. Моздир, М. Станкевич та ін.) відділи мистецтвознавства та народного мистецтва почали заповнювати дослідницькі прогалини в історіографії українського мистецтва, хоча це сталося значно пізніше, у 1980-1990-х роках.

Список джерел та літератури

- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 9, арк. 2–4. Записка про повоєнний стан експонатів та інвентарів, 25 листопада 1946 р.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1а, спр. 8, арк. 2–4. Протоколи нарад наукових працівників музею, 1944–1947 рр.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 9, арк. 1, 4, 14–16. Протоколи виробничих нарад наукових працівників музею, 1945–1947 рр.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1, спр. 4, арк. 9–11. Список працівників музею, 1944–1951 рр.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 1, арк. 41–42. Про заснування відділу народного мистецтва.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 10, арк. 1–25, 11, 22–25. Плани наукової роботи музею, 1946–1951 рр.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 11, арк. 2–3. Звіт про науково-дослідницьку роботу музею, 1952 р.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1, спр. 9, арк. 3. Про затвердження наукових тем працівників музею на 1955 р.
- БАТИГ, М., 2000, Білі сторінки в історії Національного музею у Львові. У: *Літопис Національного музею у Львові*, 1 (6), 5–29.
- ГАХ, І. 2014, Національний музей у Львові: часи радянські. *Збруч*. Available from: <https://zbruc.eu/node/24093> [Accessed: 18th March, 2024]
- ГОРБАНЬ, І., 2008, Багатокультурність музейного ландшафту Львова та музейне життя у тоталітарній державі. У: *Сучасний музей: між скарбницею та підприємством. Матеріали міжнар. конф. 8–10 жовтня 2006 р. в м. Чернівці*. Львів, 90–96.
- ГОРБАНЬ, І., 2023, Музейні збірки української громади Львова у період між двома світовими війнами. У: *Народознавчі зошити*, 4(172), 858–868.
- ДЗЮБАН, Р., 2011, Втрати культурних цінностей Львова (1939 – 1953): історіографія і джерельна база. У: *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАНУ*, 3(19), 442–464.

- КОСТЬ-ГРИГОРЧУК, Л., 2008. Передмова. У: Іларіон Свенціцький: бібліографічний покажчик, уклад. Л. Панів; наук. ред. та авт. передм. Л. Коць-Григорчук; ред. В. Кметь та ін. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008.
- ЛУЦЬКИЙ, О., 2009, Приборкання інтелігенції (1939–1953 рр.) Серія: Реабілітовані історією. У 27 тт., ред. В. М. Литвин. Кн. 1. Львів: Видавництво «Астролябія» – Видавничий центр «Пам'ять».
- МАНЬКОВСЬКА, Р., 2017, Деформаційні процеси в музейництві: західноукраїнські області в 1939-1950-х рр. У: *Краєзнавство*, 3 – 4, 239 –255
Available from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/168911/26-Mankovska.pdf?sequence=1> [Accessed: 20th April 2024].
- ПАВЛИШИН, А., 2021, Народжені у Львові. У: «*Нам і далі загрожує вічність*». Вид. 2-ге. Київ: Дух і Літера, 17–22.
- ПОСАЦЬКА, Д., 2008, Національний музей у Львові під час німецької окупації (1941-1944): хроніка подій. У: *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, 6(11), 9–26.
- ПОСАЦЬКА, Д., 2010, Втрачене: 1941, 1947–1953 роки. У: *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, 7 (12), 95–97.
- РІЗУН, І., 2010, Висвітлення діяльності Національного музею у Львові на сторінках газети «Мета» (1931–1939 рр.) У: *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, 7 (12), 112–113.
- РЯБЧИКОВА, Ф., 2012, Музейництво на західноукраїнських етнічних землях у 1939–1941 рр. У: *Волинський музейний вісник: музеї, дослідження та збереження пам'яток культурної спадщини західноукраїнських етнічних земель: наук. зб.* Вип. 4, 12–20.
- СИДОР, О., 2004, Національний музей у Львові в історії музейництва Галичини кінця XIX – початку XX ст. У: *Літопис Національного музею у Львові*, 3 (8), 5 –33.
- СЛИВКА, Ю. ред., ГАЛАЙЧАК, Т., та ін., 1996, Культурне життя в Україні. Західні землі : документи і матеріали. Т. 2: 1953–1966. Київ: Наукова думка, 297–302.
- СТАНКЕВИЧ, М., 1998, Антін Будзан: Широчінь інтересів дослідника. У: *Народознавчі зошити* 4.
- ФІЛЕВИЧ, Н., 2007, Львівська галерея мистецтв. Хроніка 1907–1947 (Авт.-упорядник Н. Філевич). Львів.
- ФІЛЕВИЧ, Н., 2011, До століття від дня заснування; Львівська галерея мистецтв. Колектив та його директор. (Автор ідеї, вст. статті та упорядник Н. Філевич). Львів: Центр Європи.
- ЧЕРЕПАНОВА, С. ред., 1996, Володимир Овсійчук: Бібліогр. покажчик. Львів: Каменяр.
- BAŁUS, W., 2005, Historia sztuki wobec nauk historycznych. W: *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne czy coś więcej?* (Red. M.Fabiański, Warszawa, 37–44.
- BOCHNIAK, A., 1948, Zarys dziejów polskiej historii sztuki. Kraków.
- BRYL, M., 2000, Jan Bołoz-Antoniewicz /1858-1922/. W: *Rocznik Historii Sztuki*. T. XXXVI, Wydawnictwo PAN WDN, 7–20.
- GIEYSTOR-MIŁOBĘDZKA, E., 2000, Polska historia sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przewyciężenia, W: *Kultura Współczesna*, Vol. 4 (26), 58–76.
- GRONEK, A., 2016, Mieczysława Gębarowicza badania nad ukraińskim ikonostasem. W: *Mieczysław Gębarowicz. Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie. Dzieje zabytku oraz jego znaczenie w przemianach malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej*. Wrocław, 72 –78.
- LEVYTSKA, M., 2025. Bypassing Ideological Traps: Spviet non-Marxist art history in Lviv. In: *Entangled Art Histories in Ukraine*. Demchuk S. & Levchenko I. eds. Routledge: Taylor&Francis Group, 190 – 200.

- LIVINGSTONE, D. N., 2019, Putting Science in Its Place: Geographies of Scientific Knowledge. University of Chicago Press.
- MAŃKOWSKI, T., 1934, Życie naukowe współczesnego Lwowa, W: *Nauka Polska*, T.XIX.
- MATELSKI, D., 2004, Polityka okupantów wobec polskich dóbr kultury na Kresach Wschodnich Drugiej Rzeczypospolitej w latach II Wojny Światowej. W: *Archiwa, Biblioteki i Muzea kościelne*, 82, 143–176.
- MATWIJÓW, M., 2013, Mieczysław Gębarowicz (1893-1984). Uczony i opiekun narodowych dóbr kultury. Warszawa: DiG.
- MATWIJÓW, M., 1996, Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945-1948. Wrocław: Ossolineum.
- NICIEJA, S., 1994. Pośmiertne życie polskiego Lwowa. *Zeszyty Historyczne*. Z.109, 1994; Lwowskie środowisko naukowe w latach 1939-1945, Warszawa, 1991.
- PIWOCKI, Ks., 1967, Lwowskie środowisko historyków sztuki. W: *Folia Historiae Artium*. 4. 117-125 DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.20353#0131>
- REDZIK, A. ed., 2015, *Academia Militans. Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie*. Kraków: Wydawnictwo Wysoki Zamek.
- Sas-Zaloziecky, Wladimir. *Dictionary of Art Historians*. Available from: : <https://arthistorians.info/saszalozieckyy/> [Accessed: 18th April, 2024].

References

- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F.1, reg. 1b, file 9, pp. 2–4, Zamitky pro povojennyi stan eksponativ na inventariv, vid 25. 11. 1946 [Note on the post-war state of exhibits and inventories, dated November 25, 1946].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1 a, file. 8, pp. 2-4: Protokoly zasidan' naukovykh pratsivnykiv muzeju za 1944 -1947 roky [Minutes of meetings of the museum's scientific workers for 1944 -1947].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1 b, file 9, pp. 1,4, 14–16: Protokoly vyrobnychkykh narad naukovykh pratsivnykiv muzeju za 1945 – 1947 [Minutes of production meetings of the museum's scientific workers for 1945-1947].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1, file 4, pp. 9 –11: Spysky pratsivnykiv muzeju v 1944 -1951 rr.[Lists of museum employees in 1944 -1951].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1, file 1b, pp. 41-42: Pro zasnuvannia viddilu narodnoho mystetstva [On the establishment of the department of folk art].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1b, file 10, pp. 1 -25, 11, 22–25: Plany naukovoji roboty museju v 1946 – 1951 [Plans for the scientific work of the museum in 1946 -1951].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1 b, file 11, pp. 2–3: Zvit pro nakovo-doslidnu roboty v muzeji za 1952 [Report on the scientific and research work of the museum in 1952].
- BATIG, M., 2000, Bili storinky v istorii Natsionalnoho muzeiu u Lvovi [White pages in the history of the National Museum in Lviv] In: *Litopys Natsionalnogo Museiu u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*. 1 (6). 5 – 29.

- BAŁUS, W., 2005, Historia sztuki wobec nauk historycznych [History of art within of historical sciences]. W: *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne czy coś więcej?* (Red. M.Fabiański), Warszawa, 37–44.
- BOCHNIAK, A., 1948, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki* [An outline of the history of Polish art history]. Kraków.
- BRYL, M., 2000, Jan Bołoz-Antoniewicz /1858-1922/. W: *Rocznik Historii Sztuki*. T. XXXVI, Wydawnictwo PAN WDN, 7 –20.
- CHEREPANOVA, S. ed., 1996, Volodymyr Ovsiiichuk: Bibliografichnyi pokazhchyk [Volodymyr Ovsiiichuk: Bibliographic index], Lviv: Kameniar.
- DZIUBAN, R., 2011, Vtraty kulturnykh tsinnosti Lvova (1939 – 1953): istoriohrafii i dzherelna baza [Loss of cultural values of Lviv (1939 – 1953): historiography and sources]. In: *Zapysky Lvivskoi Naukovoi Biblioteki im. V. Stefanyka*. 3(19). 442 – 464.
- FILEVYCH, N., 2011, *Do stolittia vid dnia zasnuvannia: Lvivska Galereia mystetstv. Kolektyv ta yoho dyrektor* [Up to the Centenary since its Founding: Lviv Art Gallery. The Team and its Director]. Lviv: Centr Europy.
- FILEVYCH, N., 2007, Lvivska Galereia mystetstv. Khronika 1907–1947 [Lviv Art Gallery. Chronicle of the 1907–1947]. Lviv.
- GIEYSTOR-MIŁOBĘDZKA, E., 2000, Polska historia sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przewyciężenia [Polish art history – its conservatism and attempts to overcome it]. W: *Kultura Współczesna*. Vol. 4 (26), 58–76.
- GRONEK, A., 2016, Mieczysława Gębarowicza badania nad ukraińskim ikonostasem. [Mieczysław Gębarowicz's research on the Ukrainian iconostasis]. W: *Mieczysław Gębarowicz. Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie. Dzieje zabytku oraz jego znaczenie w przemianach malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej*. Wrocław, 72 –78.
- HAKH I., 2014, Natsionalnyi Muzei u Lvovi: Chasy radianski [National Museum in Lviv: Soviet Times] *Zbruch*. Available from: :<https://zbruc.eu/node/24093> [Accessed: 18th March 2024].
- HORBAN', I., 2008, Bahatokulturnist muzeinoho landshaftu Lvova ta muzeine zhyttia u totalitarnii derzhavi [Multiculturalism of Lviv's Museum Landscape and Museum Life in a Totalitarian State] In: *Suchasnyi muzei: mizh skarbnytseiu ta pidpriemstvom. Materialy mizhnar. konf. 8–10 zhovtnia 2006 r. v m. Chernivtsi*. Lviv. 90–96.
- HORBAN', I., 2023, Muzeini zbirky ukraïnskoi hromady Lvova u period mizh dvoma svitovymi viinamy [Museum collections of the Ukrainian community of Lviv in the period between the two World Wars]. In: *Narodoznavchi zoshyty*. 4(172). 858 –868.
- KOST'-HRYHORCHUK, L., 2008. Peredmova. *Ilarion Svetsitskyi. Bibliografichnyi pokazhchyk*. [Preface. Ilarion Svetsitsky. Bibliographic index]. Series: Ukrainian bibliography. Lviv: Vydavnytstvo LNU im. I. Franka.
- LEVYTSKA. M., 2025. Bypassing Ideological Traps: Spviet non-Marxist art history in Lviv. In: *Entangled Art Histories in Ukraine*. Demchuk S. & Levchenko I. eds. Routledge: Taylor&Francis Group, 190 – 200.
- LIVINGSTONE, D. N., 2019, Putting Science in Its Place: Geographies of Scientific Knowledge. University of Chicago Press.
- LUTSKYI, O., 2009, Pryborkannia inteligentsiji (1939-1953). [Taming the intelligentsia (1939–1953)] In: *Reabilitovani istoriyeiu, in 27 Vol. :Lvivska oblast* (Lytvyn M. ed.). Lviv: Vydavnytstvo Astroliabia. Vol.1. 581 –595.
- MAN'KOVSKA, R., 2017, Deformatsiini protsesy v muzeinytstvi: zakhidnoukraïnski oblasti v 1939-1950-kh r. [Deformational processes in museum studies: Western Ukrainian regions in 1939-1950s] In: *Kraieznavstvo*. 3-4. 239 –255.

- Available from: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/168911/26-Mankovska.pdf?sequence=1> [Accessed: 18th April, 2024]
- MAŃKOWSKI, T., 1934, *Życie naukowe współczesnego Lwowa* [The scientific life of contemporary Lviv], In: *Nauka Polska*, T.XIX.
- MATELSKI, D., 2004, Polityka okupantów wobec polskich dóbr kultury na Kresach Wschodnich Drugiej Rzeczypospolitej w latach II Wojny Światowej [The policy of the occupiers towards Polish cultural property in the Eastern Borderlands of the Second Polish Republic during World War II]. In: *Archiwa, Biblioteki i Muzea kościelne*. 82. 143 –176.
- MATWIJÓW, M., 2013, Mieczysław Gębarowicz (1893-1984). Uczony i opiekun narodowych dóbr kultury. [Mieczysław Gębarowicz (1893-1984). Scholar and guardian of national cultural treasures] Warszawa: DiG.
- MATWIJÓW, M., 1996, Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945-1948 [The fight for Lviv's cultural assets in 1945-1948] Wrocław: Ossolineum.
- NICIEJA, S., 1994. Pośmiertne życie polskiego Lwowa [The Posthumous Life of Polish Lviv]. In: *Zeszyty Historyczne*. Z.109, 1994;
- PAVLYSHYN, A., 2021, Narodzeni u Lvovi. [Born in Lviv] In: „Nam i dali zahrozhue vichnist”, 2d ed., Kyiv: Dukh i Litera, 2021. 17 –22.
- PIWOCKI, K. 1967, Lwowskie środowisko historyków sztuki [Lviv art historians' milieu] In: *Folia Historiae Artium*. Vol.4. 117 –125. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.20353#0131>
- POSATSKA, D., 2008, Natsionalnyi muzei u Lvovi pid chas nimetskoj okupatsii (1941-1944): khronika podii [The National Museum in Lviv during the German occupation (1941-1944): a chronicle of events] In: *Litopys Natsionalnogo Museiu u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*, 6, 9-26.
- POSATSKA, D., 2010, Vtrachene: 1941, 1947 –1953 roky [Lost: 1941, 1947 –1953 years]. In: *Litopys Natsionalnogo Museiu u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*. 7 (12). 95–97.
- REDZIK, A. ed., 2015, *Academia Militans. Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie*. [Academia Militans. Jan Kazimierz University in Lviv]. Kraków: Wydawnictwo Wysoki Zamek.
- RIABCHUKOVA, F., 2012. Muzeinytstvo na zakhidnoukrainskykh etnichnykh zemliakh u 1939–1941 rr. [Museum work in Western Ukrainian ethnic lands in 1939–1941]. In: *Volynskiy muzeinyi visnyk: muzei, doslidzhennia ta zberezhennia pamiatok kulturnoi spadshchyny zakhidnoukrainskykh etnichnykh zemel*. 4. 12–20.
- RIZUN, I., 2010. Vysvitlennia diialnosti Natsionalnogo muzeju u Lvovi na storinkakh gazety "Meta" (1931-1939) [Coverage of the activities of the National Museum in Lviv in the pages of the newspaper "Meta" (1931–1939)] In: *Litopys Natsionalnogo Muzeju u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*. 7 (12). 112–113.
- SAS-ZALOZIECKY, Wladimir. *Dictionary of Art Historians*. Available from: URL: <https://arthistorians.info/saszalozieckyy/> [Accessed: 18th April, 2024].
- SLIVKA, Y., HALAICHAK, T., 1996, *Kulturne zhyttia v Ukraini. Zakhidni zemli. Dokumenty i materialy. T.2: 1953- 1966*. [Cultural life in Ukraine. Western territories. Documents and materials. V. II: 1953 – 1966]. Kyiv: Naukova Dumka.
- STANKEVYCH, M., 1998, Antin Budzan: shyrota doslidnytskykh interesiv [Antin Budzan: The breadth of researches interests] In: *Narodoznawchi zoshyty*, 6 (24).
- SYDOR, O., 2004, Natsionalnyi muzei u Lvovi v istorii muzeinytstva Halychyny kintsia XIX –pochatku XX st. [The National Museum in Lviv in the history of museum work in Galicia in the late 19th and early 20th centuries], In: *Litopys Natsionalnogo Muzeju u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*, 3 (8), 5–33.

**Осередки мистецтвознавчих досліджень у Львові:
трансформації повоєнного десятиліття (1946-1950-ті рр.)**

Представлена стаття є результатом вивчення контекстуальних параметрів розвитку історії мистецтва як наукової дисципліни у Львові в радянський період середини ХХ ст. Одним із чинників саме такої постановки питання про «трансформації повоєнного десятиліття (1946-1956 рр.)» є хронологія становлення і діяльності багатьох провідних істориків мистецтва Львова другої половини ХХ ст., чії публікації сформували своєрідний канон українського мистецтвознавства.

Метою статті є дослідження діяльності інституцій, які продовжували, відновлювали чи розпочинали дослідження історії мистецтва в реаліях повоєнного Львова 1940-1950-х років, через призму індивідуальних життєвих траєкторій та досягнень їх окремих представників. Відштовхуючись від постатей І.Свенціцького, Вл.Подляхи, М.Гембаровича, П.Жолтовського, Б.Возницького, В. Овсійчука, та опираючись на документальні джерела та історіографію, здійснено спробу реконструювати інституційну динаміку змін, зумовлених ідеологічними вимогами повоєнного радянського режиму.

Методологія дослідження орієнтована на історичні методи «ситуаційного знання» та позиціонування, а також – на мережевий підхід, притаманний вивченню персоналій у системі середовища і професійних контактів.

Результати. Важливим внеском мережевого підходу стало окреслення динаміки перетворень в існуючих та нових наукових та музейних установах Львова міжвоєнного періоду. Було визначено особливості «переформатування» їх під ідеологічні завдання сталінської програми колонізації західних територій України, захоплених після 1939 р., показані через організаційні механізми їхньої наукової діяльності. Також було проаналізовано внесок головних постатей, залучених до мистецтвознавчих досліджень у Львові. Зокрема, у статті контекстуалізовано окремі етапи наукової діяльності П. Жолтовського, О. Збронець, Б. Возницького. Головну увагу було зосереджено на балансі індивідуального професійного вибору та офіційних вимог і директив, які висувалися до мистецтвознавства радянськими функціонерами.

Висновки розкривають суть ідеологічних трансформацій музейних та наукових установ Львова повоєнної декади, нав'язаних радянською владою, та демонструють елементи непрямого спротиву, який науковці кількох поколінь чинили тоталітарній системі. Водночас у статті актуалізовано низку позицій, перспективних для подальшого вивчення історіографії українського мистецтва в епістемологічній парадигмі.

Ключові слова: історія мистецтва, повоєнний Львів, трансформації, наукова програма.

Мар'яна Левицька, доктор історичних наук, кандидат мистецтвознавства, Інститут народознавства НАН України, старший науковий співробітник відділу мистецтвознавства (Україна).

Mariana Levytska, Dr Hab in History, PhD in Art History, The Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine, Senior Researcher of the Department of Art Studies (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0977-4470>

Received: 12.10.2025

Advance Access Published: October, 20