

УДК 7.071.3(438.32)

РЕСТАВРАЦІЙНА ПРАКТИКА МАКСА ДВОРЖАКА: ЛЬВІВСЬКІ ЕПІЗОДИ

Мар'яна Левицька

У статті розглянуто маловідомі факти діяльності видатного чеського мистецтвознавця Макса Дворжака. Зокрема, проаналізовано роботу М. Дворжака на посаді головного консерватора Центральної комісії зі збереження мистецьких та історичних пам'яток Австро-Угорщини, методику його реставраційної діяльності стосовно львівських архітектурних об'єктів.

Ключові слова: мистецтвознавство, Віденська школа, охорона пам'яток, реконструкція, реставрація.

The article deals with little-known aspects of the famous Czech art historian Max Dvořák activity. In particular, were analyzed Dvořák's work as Head of the Central Commission of Austrian-Hungarian historical and art monuments preservation. Also this article highlights Dvořák's conservation methods in relation of the Lviv's architectural monuments.

Keywords: art history, Wien School, monuments protection, reconstructing, renovation.

У 90-ті роковини від дня смерті відомого чеського мистецтвознавця Макса Дворжака (24.06.1874–08.02.1921) маємо нагоду не лише знову звернутися до його наукової спадщини, але й висвітлити маловідомі аспекти діяльності вченого. Надто якщо вони безпосередньо стосуються видатних архітектурних пам'яток Львова, збережених, зокрема, і стараннями чеського науковця.

Макса Дворжака зараховують до визначних мистецтвознавців, представників Віденської школи кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.¹ Зокрема, Дворжак суттєво розширив методологію мистецтвознавчих досліджень та вплинув на формування теорії і практики пам'яткоохоронної діяльності. Про вченого існує чимала довідкова література, не бракує й критичних оцінок його мистецтвознавчого доробку². Але причетність М. Дворжака до питань збереження й реставрації давніх пам'яток Львова залишається нерозкритим епізодом біографії вченого. Опираючись на матеріали звітів та повідомлень про реставраційні роботи початку ХХ ст. на відомих львівських пам'ятках архітектури, спробуємо висвітлити діяльність М. Дворжака як головного консерватора Центральної комісії зі збереження мистецьких та історичних пам'яток Австро-Угорщини.

Щоб краще проаналізувати цей пам'яткоохоронний напрям діяльності вченого, варто коротко окреслити його ака-

демичну біографію та наукові пріоритети. Отже, син чеського архівіста й кустоша бібліотеки в Рудніцах (Чехія), Макс Дворжак здобув освіту у Віденському університеті, «під крилом» професора Ф. Вікоффа (співпрацював з професором понад п'ятнадцять років). Саме Ф. Вікофф один із перших почав реабілітацію «занепадницьких» мистецьких епох, таких як пізня античність чи маньєризм. Слідом за наставником, М. Дворжак обстоював думку, що мистецький твір треба інтерпретувати як «носія духовного змісту епохи»³. Як і Вікофф, він не підтримував також тезу про еволюційний розвиток мистецтва, уявляючи цей розвиток швидше як безперервний духовний пошук і оригінальне самовираження кожної епохи.

Поряд із поглядами Ф. Вікоффа, науковий Відень зламу ХІХ–ХХ ст. інтригували праці А. Рігля. Саме цей автор об'єктивізував метод порівняльно-стилістичного аналізу, намагаючись уникати будь-яких оціночних особистісних суджень. Особливо це помітно у здійсненому ним аналізі розвитку орнаментальних форм⁴. Зокрема, А. Рігль, як переконаний позитивіст, зосереджувався винятково на формальних якостях мистецького твору.

Саме на полі дискусії про форму та зміст мистецького твору формувався той осередок становлення й розвитку фундаментальних мистецтвознавчих методів початку

XX ст., що згодом отримав назву Wiener Schule der Kunstgeschichte (Віденська школа історії мистецтва). Власне, це було середовище інтелектуального контакту кількох поколінь учених, з досить відмінними підходами до вивчення історії мистецтва. Це була вагома спроба помістити мистецтво на наукову базу, звільнену від суб'єктивних естетичних уподобань і смаків, та виробити такі критерії аналізу, які б дозволили об'єктивно оцінювати мистецтво будь-якої країни та будь-якої епохи.

М. Дворжак захистив докторат у Відні 1897 року. Після габілітації 1901 року (на тему мініатюр старовинних богемських рукописів XIII–XIV ст.) він працював асистентом Вікоффа, згодом (1902) отримав посаду приват-доцента Віденського університету. До слова, дослідник домагався посади приват-доцента в рідній Празі, але місце професора Карлового університету в 1902 році здобув Карл Хитіл⁵.

Як історик мистецтва, М. Дворжак частково сприйняв Ріглеву концепцію розвитку мистецтва. Так, він застосував формальний метод аналізу творів у своїй праці «Таємниця мистецтва братів ван Ейків». У 1905–1906 роках він прочитав лекції з мистецтва нового часу, виводячи корені модерності від Тінторетто, через творчість Веласкеса, Рембрандта до імпресіоністів. Орієнтуючись на напрацювання попередників, учений обстоював концепцію, що опис і критика мистецьких творів мають виходити з властивих мистецьких масштабів, які визначаються і «духом епохи», і змістом самого твору. Дворжак відкидав оцінку твору відповідно до його «наближення до відтворення натуралістичності об'єкта», а зображення, що наслідують природу (реалістичні) вважав за прояв матеріалістичної культури, *vice versa* віддавав перевагу епохам, які не прагнули до достовірного відображення реальності.

Хоча пізніше його концепція розвитку мистецтва «*ідеалізм vice versa натуралізм*» не завжди сприймалася, але Дворжак був одним із перших авторів, що належно оцінив італійський маньєризм, напрям, до того трактований як «дегенеративний». Наступні праці дослідника більше демонструють його

віру в те, що інтелектуальний зміст, визначений темою і формою, є ключем до розуміння твору. Цей *Geistesgeschichte* (історія духа) метод накреслювався у його праці «*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*» (Ідеалізм та натуралізм у готичній скульптурі та живопису) (1917), де, серед іншого, учений стверджував, що ступінь правдоподібності мистецького твору відбиває особисте враження автора, а не боротьбу між абстрактним і натуралістичним. На цьому методі ґрунтувалися праці послідовників Дворжака, зокрібно Отто Бенеша та Ганса Тітце.

Проте замість буквального «прочитання» індивідуальності окремих творів, М. Дворжак згодом обирає ширші історичні принципи. У своїх лекціях (1918–1920), присвячених творчості Ель Греко та маньєристів, з аналізом суб'єктивних та експресіоністичних складових стилю, що виражав духовну кризу, Дворжак, за словами сучасників, був просто блискучим. Одну з останніх своїх публікацій він присвятив творчості експресіоніста Оскара Кокошки (1921).

Зазначимо, що серед основоположників українського мистецтвознавства адептом методики М. Дворжака був львівський учений Володимир Залозецький (1896–1959). В одній зі своїх концептуальних публікацій цей дослідник підтверджував, що він іде «за останніми постулатами новіших течій в історії мистецтва, які поза чисто формальними питаннями стараються заглибити мистецький твір, уважаючи його витвором духа даної доби. Цей новий методичний підхід до історії мистецьких течій, який так успішно ввели у життя представники віденської школи істориків мистецтва, відповідає також і новим духовним напрямам сучасності, які визволяються як з чисто формалістичного, так і механічно-матеріалістичного трактування історичних явищ»⁶.

Варто зазначити, що практично всі представники Віденської школи поєднували академічну кар'єру з кураторською роботою в музеях чи пам'яткоохоронною діяльністю⁷. Коли після смерті А. Рігля в 1905 році звільнилася посада головного консерватора мистецьких пам'яток Австрії, за сприяння групи науковців та особис-

ІСТОРИЯ

то Ю. фон Шлоссера цю посаду отримав М. Дворжак. Дослідник дуже серйозно трактував свої обов'язки головного консерватора Центральної комісії зі збереження мистецьких та історичних пам'яток. Уже 1907 року Дворжак започаткував створення кадастру пам'яток Австро-Угорщини (*Österreichische Kunsttopographie*)⁸.

У той час існувало два підходи до реставраційної й пам'яткоохоронної діяльності: а) старіша концепція вимагала усунення з пам'ятки пізніших доповнень/добудов, але без вірогідних історичних джерел для реконструкції первісного стану, нерідко вигадувалися нові неправдиві/фантазійні форми; б) новіша концепція передбачала збереження пам'ятки у поточному стані, забезпечивши її консервацію (включно з пізнішими нашаруваннями). М. Дворжак прийняв новіший погляд – збереження усіх частин пам'ятки, усіх часових нашарувань, які наочно демонстрували естетичні й стилістичні зміни в мистецтві. Завдяки послідовній позиції вченому вдалося запобігти руйнуванню чи спотворенню багатьох пам'яток, сприяти їх фаховій реставрації. Важливо, що на своїй посаді вчений організував систематичну роботу з охорони пам'яток, пропонував законодавчу підтримку своїх ініціатив. За п'ятнадцять років роботи головним консерватором він нагромадив чималий досвід діяльності: видав унікальний посібник «*Katechismus der Denkmalpflege*» (1916), регулярно публікував результати своїх досліджень у щорічнику Центральної комісії зі збереження мистецьких пам'яток (*Jahrbuch der Zentralkommission für die Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*)⁹.

Очевидно, що Львів, як столичне місто найсхіднішого краю імперії, також входив до сфери нагляду М. Дворжака. На зламі XIX–XX ст. місто переживало справжній будівельний бум: влада міста й зацікавлені осередки (етнічні, конфесійні, професійні) спонсорували не лише нове будівництво, але й реконструкцію старих споруд. Для нагляду за процесами реставрації чи реконструкції у Львові існував спеціальний орган: Коло консерваторів і кореспондентів Східної Галичини (*Koło s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej*), яке під-

порядковувалося віденській Центральною комісією. Саме з опублікованих звітів згаданого органу вдалося почерпнути інформацію про візити й рекомендації Дворжака під час реставрації окремих пам'яток архітектури Львова (аналізований період охоплює 1906–1910 рр.). Згадки й повідомлення про інспекції чи рекомендації головного консерватора наводяться у львівській періодиці згідно хронології. Їх доцільно систематизувати за конкретними архітектурними об'єктами, що дозволить краще простежити вплив чеського науковця на стан їхньої збереженості. Також варто наголосити цілковиту фахову об'єктивність М. Дворжака щодо львівських пам'яток різних конфесій і етнічних спільнот: однаково толерантним був нагляд за реставрацією Латинської катедри римо-католиків, собору Святого Юра греко-католиків, Вірменської катедри та православної Успенської церкви.

Вірменська церква. Перша резолюція про план реставрації Вірменської катедри була видана в 1905 році¹⁰. Через півроку, навесні 1906, Центральна комісія розглянула план реставрації Вірменської церкви, доповнений зауваженнями генерального консерватора М. Дворжака. Зокрема, у його звіті зазначено: «Львівська вірменська церква є найважливішою будівлею цього обряду в Австрії, пам'яткою, що має непересячну художню й історичну цінність...»¹¹. На думку вченого, церква потребує розширення внутрішнього простору, також треба поновити опорядження інтер'єру, виконати нові розписи. Оскільки найістотнішою рисою цієї споруди є її архітектонічний стиль (особливо центричний план), то головний консерватор «застерігає від будь-яких перепланувань і змін, що могли б порушити первісний характер плану споруди»¹². Це стосується не лише центрального об'єму, але й поздовжньої нави. Зокрема, науковець не рекомендує перебудовувати наву у псевдосередньовічному, чи псевдовізантійському стилі, бо це б дорівнювало знеціненню центрального об'єму споруди. Водночас і добудови барокового періоду, по можливості, варто зберегти як певний історичний документ. Безперечно, внутрішній простір собору є надто малим для су-

часних потреб, але необхідного збільшення/розширення можна досягти і без пропонуваної перебудови.

Отже, Центральна комісія, в особі М. Дворжак, застерігає (насамперед архієпископа вірменського обряду Й. Теодоровича) від будь-яких перебудов центрального об'єму і прибудованої в період бароко поздовжньої нави. Водночас внутрішнє опорядження Вірменської катедрі (яке походило переважно з епохи бароко) не має особливої мистецької цінності, є зразком досить провінційної роботи (порівняно з іншими пам'ятками барокової різьби у Львові), а також досить понижене: відповідно, може бути замінено новим. Але комісія пропонує – старе опорядження належно відреставрувати й передати іншому храму. Також ескізний проект нового опорядження храму має бути узгоджений з Комісією. Комісія (в особі М. Дворжак) залишає за собою право художньої оцінки запропонованого проекту, рекомендує доручити проектування відомому художнику, найкраще – авторові майбутньої поліхромії катедрі. Дворжак пропонує дотриматися компромісу в питанні відновлення опорядження інтер'єру: оновити його в центральній частині, а в наві – залишити відреставровані кращі предмети барокової епохи. Таке поєднання дозволило б унаочнити нашарування стилів (один із принципів, послідовно обстоюваний Дворжаком-консерватором).

Розписи в катедрі, на думку Комісії, не підлягають втручанню, хоча існують вони заледве 30 років і мають досить посередню художню вартість. При виконанні нових розписів М. Дворжак рекомендує підсилити (або хоча б не зменшити) враження монументальності центральної частини, а для цього доцільніше застосувати орнаментальні, а не фігуративні розписи. Водночас, *conditio sine* рекомендацій Дворжак: не нав'язувати майстрові строгого візантійського взірця, не обмежувати його творчу свободу, при цьому Центральна комісія має схвалити попередньо представлені ескізи¹³.

Протягом наступних років з'являються спорадичні повідомлення про ті чи інші рекомендації головного консерватора сто-

совно реконструкції вірменської церкви. Наприклад, 1908 року Вірменський архієпископ Й. Теодорович звертається з листом до львівського «Grona s. k. konserwatorów» у справі влаштування входу в катедрі від вул. Краківської¹⁴. Питання про плани подальшої реконструкції церкви: а) усунення аварійної частини склепіння наві XVII ст.; б) відкриття аркади у переході поміж монастирем і костелом; в) вмурування надгробків у стіни зовнішньої галереї дискутуються поміж львівськими фахівцями та віденською Центральною комісією. Так, на обговоренні поточних питань у 1910 році були присутні експерти Центральної комісії Дайнінгер і Дворжак¹⁵. Віденські експерти наполягали на укріпленні склепіння і збереженні його цілісності. Натомість вірменська капітула пропонувала розібрати аварійне склепіння, перемурувати його і заслонити декоративним дерев'яним суфітом. Як нерідко бувало у Львові: доки надійшло письмове розпорядження з Відня – склепіння рухнуло й дискусія вирішилася сама собою ... Фактично був реалізований проект, на якому наполягала капітула.

Собор Святого Юра – одна з кращих споруд Львова як за архітектурною специфікою, так і за мальовничістю образу. На жаль, плин часу залишив свої сліди на майстерних каменярських окрасах собору, які на початку XX ст. вимагали невідкладної реставрації. Питання консервації та часткового поновлення зовнішнього кам'яного різьблення собору Святого Юра обговорювалося на засіданнях Grona s. k. konserwatorów у 1906 році. Не оминув своєю увагою цю пам'ятку й головний консерватор М. Дворжак. У своєму листі до митрополита Андрея (Шептицького) він називає собор «найціннішою бароковою спорудою в Галичині»¹⁶. Загалом він не заперечує проти відновлення і доповнення пошкоджених елементів кам'яного різьблення на фасаді храму. До речі, він пише: «Чудова фігурна декорація фасаду є місцями пошкоджена, але не так значно: де-не-де фігурам бракує фрагментів (руки, пальців). Ці пошкодження можна б сміло залишити без втручання, адже вони не псують загального враження від зовнішньої декорації»¹⁷. Якщо ж буде

ІСТОРИЯ

виконуватись певна реставрація, комісія наполягає на якнайменшому втручанні в оригінальні скульптури, а також вимагає не знімати з них патину. «Відновлена й позбавлена патини катедра втратить значну частину тієї чарівності, що вирізняє її серед інших львівських будівель»¹⁸. Реставрація тривала кілька років, бо в 1910 році натрапляємо на чергову згадку про те, що М. Дворжак пропонував по можливості зберегти цілі частини балюстрад і вазони на фасадах собору¹⁹.

Латинська катедра. Перші повідомлення про ремонтно-реставраційні роботи в катедрі припадають на друге півріччя 1906 року. Згідно реляції головного консерватора проф. М. Дворжака, комісія позитивно оцінює розпочату реставрацію катедри (у тому числі – нове накриття даху мідною бляхою)²⁰. Водночас комісія виступає проти додавання масверків до вікон нави і вежі. «Як відомо, головний об'єм катедри збудований в стилі пізньої готики, у 18 ст. дещо збарокізований, але без затирання первісного архітектонічного характеру», – зазначає головний консерватор. «Пропоновані масверки – засоби з арсеналу неоготики, а неоготика не надто бере до уваги регіональні й часові відмінності правдивої готики, і нищить (уніфікує) шаблонними, фальшивими, неісторичними, непідтвердженими формами справжній готичний стиль»²¹. Крім того, нава катедри розрахована на значний приплив світла з вікон, а проєктовані масверки неодмінно звузять вікна і зменшать інсоляцію. Загалом, вони не лише суперечитимуть актуальному характеру костелу, але й художнім інтенціям первісного проєкту будівлі. Замість подібних беззмислових додатків чеський учений радить насамперед виконати консервацію барокової скульптури в наві, яка перебуває в досить поганому стані (скульптури в півкруглих вікнах над входами до бічних каплиць)²².

Також на 1909 рік припадає розгляд справи про реставрацію вежі катедри. Римо-католицька курія чинила спротив вимогам львівського Грона консерваторів, так що мусила втрутитись Центральна комісія з Відня. У пресі є повідомлення, що для вирішення справи до Львова восени 1909 ро-

ку прибуде генеральний консерватор проф. М. Дворжак²³. На жаль, подальші відомості про плановану інспекцію Дворжака у звітах львівського Грона консерваторів відсутні.

Успенська церква. Сеньйорат львівської Ставропігії в 1906 році висловив намір ґрунтовної реставрації церкви²⁴, що передбачала:

- перекриття центрального купола мідною бляхою;
- відновлення первісної довжини бічних емпорів (які були вкороченими);
- реконструкцію балюстрад і відкриття консолей;
- усунення дерев'яної прибудови при сходах, що ведуть на емпори;
- зниження рівня підлоги на 50 см.

Також пропонувалося:

- замінити бароковий головний вівтар і бічні вівтарі на ренесансний іконостас (зроблений на взірець первісного);
- замінити орнаментальні розписи 1850 року (авторства львівського художника М. Яблонського) на нову поліхромію (автором якої мав бути львівський художник Макаревич);
- перенести образи Богородиці і св. Миколая в іконостас з бічних вівтарів та усунути всі образи авторства М. Яблонського (передати їх в іншу церкву).

Гроно консерваторів одним із суперечливих пунктів визнало заміну цінного барокового вівтаря та нову проєктовану поліхромію. Було висловлено міркування, що в такому разі декор церкви наблизиться до стилізованих «візантійсько-православних схем, що буде суперечити ренесансному характеру архітектури храму»²⁵. Через численні ускладнення (у тому числі міжконфесійні протиріччя між Ставропігією та Гроном консерваторів) справу з реставрації Успенської церкви було передано до розгляду Центральній комісії у Відні. Відповідь генерального консерватора М. Дворжака містила, зокрема, такі міркування: «Успенська церква у Львові є, як відомо, надзвичайно імпонуючою будівлею з 16 ст., із бароковим характером оздоблення інтер'єру. Особливо вівтар є чудовим твором барокової пластики. Та й загалом, як ззовні, так і всередині, церква є

пам'яткою великого історичного значення і високої мистецької вартості. Незважаючи на прискіпливий огляд, головний консерватор не зміг виявити таких ушкоджень, які б вимагали капітальної реставрації церкви (за винятком незначних ремонтів і поправок)²⁶. Водночас Ставропігійський інститут, покликаючись на вимоги обряду, наполягав на ґрунтовних змінах в інтер'єрі церкви. Результатом полеміки став припис Галицького Намісництва від 4 грудня 1906 року про необхідність затверджувати попередні плани реставрації з Центральною комісією.

Костел єзуїтів. У 1905 році на розгляд львівського Грона консерваторів було винесено питання про реставрацію вітаря Богоматері в Костелі єзуїтів²⁷. 1906 року М. Дворжаку довелося вирішувати питання про заміну підлоги в костелі²⁸. Центральна комісія заперечувала проти встановлення нової підлоги, оскільки стара мармурова була знищена приблизно на 30 %. Відповідно, учений запропонував залишити старі мармурові плити скрізь, де вони добре збереглися (близько 400 м²), натомість, де необхідно – доповнити новими плитами (близько 200 м²). Зразки камінних плит, що відповідають старим плитам за величиною, товщиною і кольором, було замовлено в Угорщині та Бельгії²⁹.

Серед повідомлень за 1910 рік ідеться також про реставрацію каплиці Дедушицьких в інтер'єрі Костелу єзуїтів. Проект було виконано з дотриманням цілісності архітектонічних та орнаментальних складових, тому особливих застережень Центральна комісія не висловлювала³⁰.

Домініканський костел. Узимку 1910 року розгорілася полеміка між домініканським духовенством та львівським Гроном консерваторів про оновлення інтер'єру костелу, зокрема, перенесення надгробків із костелу в крипту. Про ставлення монахів до збереження мистецької спадщини в соборі свідчить фраза пріора конвенту: «Kościół nie jest galerią do gromadzenia dzieł sztuki ...»³¹. Тобто, вірних нічого не повинно відволікати від молитви і богослужінь, а численні твори мистецтва (зокрема надгробки), наповнені світським

духом, перешкоджають цьому. Стараннями М. Дворжака руйнівного перенесення надгробків вдалося уникнути. Також головний консерватор категорично відхилив пропонування монахами варіант нового головного вітаря, наполягаючи на збереженні автентичності барокового інтер'єру.

Окрім нагляду за реконструкцією чи консервацією пам'яток архітектури Львова, Центральна комісія опікувалася й цінними мистецькими об'єктами Галичини. Зокрема, у 1908 році Центральна комісія з Відня нагадувала місцевій владі про постанову 1877 року, що зобов'язувала повідомляти про наміри реконструкції пам'яток архітектури і мистецтва. Наприклад, особливу увагу приділяли питанню збереження давніх дерев'яних церков. У випадку, коли розібрання церкви (через її аварійний стан) не можна було уникнути, Комісія вимагала створення макету церкви, достатньої кількості фотографій і рисунків для збереження історичних відомостей. Нерідко Центральна комісія (вказівками до місцевого Кола консерваторів) буквально «воювала» із сільськими парафіяльними комітетами, які прагнули розбирати старі церкви і на їх місці споруджувати нові. Також 1909 року за сприяння Комісії було виділено державну субвенцію для інвентаризації пам'яток дерев'яного будівництва в Галичині.

Представлені факти діяльності у Львові віденської Центральної комісії з охорони пам'яток і, зокрема, Головного консерватора професора М. Дворжака, дозволяють зробити щонайменше два принципові висновки.

По-перше, саме під керівництвом цього науковця пам'яткоохоронна робота в місті набула організованого характеру й заґрунтувалася на чітко розробленій методології. Для контролю за станом мистецьких та історичних пам'яток Австро-Угорщини важливе значення мав започаткований Дворжаком у 1907 році Кадастр пам'яток (Österreichische Kunsttopographie). Стосовно Львова (і Галичини) це було надзвичайно актуально й дозволило переоцінити мистецьку вартість та історичне значення багатьох архітектурних об'єктів.

ІСТОРИЯ

По-друге, позиція чеського дослідника в питаннях реставрації, що нерідко суперечила бажанням місцевих спільнот, дозволила зберегти багато львівських пам'яток, унаочнюючи нашарування стилів і динаміку естетичних змін. У своїх рекомендаціях і приписах він завжди був проти уніфікації й шаблонного відтворення псевдоісторичних зразків, навпаки – послідовно обстоював збереження регіональних відмінностей і стилістичних модифікацій. Саме завдяки старанням М. Дворжака у своїх автентичних формах дійшли до нас такі пам'ятки львівської архітектури, як собор Святого Юра, Латинська катедра, Вірменська церква, Успенська церква та чимало інших споруд.

¹ Поняття «Віденська школа» у мистецтвознавстві запропонував уперше чеський дослідник Вінценз Крамарж у 1910 році, термін набув поширення у статтях О. Бенеша (1920) та Ю. фон Шлоссера (1934). У рамках Віденської школи можна виокремити такі основні методологічні підходи: формальний аналіз (А. Рігль), ідеалістичне мистецтвознавство (М. Дворжак, О. Бенеш); структуралістичний аналіз (Ю. фон Шлоссер, Г. Зедльмайр, Б. Кроче, Е. Гомбріх – т. зв. «Друга віденська школа»); ідеологічне мистецтвознавство (Й. Стшиговский). При цьому основою віденської школи й фундаментом сучасного мистецтвознавства став, за висловом Е. Лахнітта, «трикутник: Рігль – Дворжак – Шлоссер».

² *Benesch O. Max Dvořák (1874–1921) / Große Österreicher/Neue Österreichische Biographie ab 1815. – V. 10 (1957). – Pp. 189–198; Базен Ж. История истории искусства: От Взаи до наших дней. (Пер. с фр.). – М., 1994. – С. 125; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://maka.webzdarma.cz/statnice/e_e14.*

³ *Дворжак М. История искусства как история духа. (Пер. с нем.). – С.Пб. : Академический проект, 2001.*

⁴ Зокрема, варто згадати такі праці А. Рігля, як «Stilfragen: Grundelungen zu einer Geschichte der Ornamentik» (Berlin, 1893) та майже хрестоматійну «Historische Grammatik der bildenden Kunste», видану через 60 років після смерті автора у Граці 1966 року (див.: *Piwocki K. Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglady Aloisa Riegla. – Warszawa, 1970.*)

⁵ Побіжно зауважимо, що наступна діяльність К. Хитіла як завідувача кафедри історії мистецтв Карлового університету опосередковано вплинула на розвиток українського мистецтвознавства міжвоєнного періоду. Зокрема, К. Хитіл запросив до Праги відомого російського візантолога М. Кондакова, що значно збагатило сферу вивчення середньовічного мистецтва слов'ян, зокрема іконопису. Також у 1920-х роках у Празькому університеті слухав лекції В. Січинський, а В. Залозецький в Українському вільному університеті вів курс історії українського мистецтва, співпрацював із чеськими мистецтвознавцями.

⁶ *Залозецький В. Між Окцидентом і Візантією в історії українського мистецтва. – Л., 1938 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ji.lviv.ua/n7texts/zalozetsky.htm. При цьому Залозецький посилається на працю М. Дворжака. – *Dvorak M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. – München : R. Piper, 1924.**

Також, опублікована В. Залозецьким праця «Gotische und barocke Holzkirchen in der Karpathenländern» (видана у Відні 1926 р.), має посвяту М. Дворжакові, а передмову до неї написав чеський мистецтвознавець В. Менцель.

⁷ Наприклад, А. Рігль майже 40 років завідував відділом текстилю Австрійського художньо-промислового музею (Österreichischen Museum für Kunst und Industrie) у Відні, також працював головним консерватором Центральної комісії з охорони пам'яток Австро-Угорщини.

⁸ *Sorensen L. «Dvořák Max» [Електронний ресурс] // Dictionary of Art Historians. Retrieved November 27, 2000. – Режим доступу: <http://dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.htm>.*

⁹ Там само.

¹⁰ *Sprawozdania Koła s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1905. – № 30–40. – S. 10.*

¹¹ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 7.*

¹² Там само. – С. 7.

¹³ Реляція підготовлена 26 липня 1906 р., підписана у Відні, опублікована (див.: *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. – T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 7.*)

¹⁴ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1908. – № 64–75. – S. 5.*

¹⁵ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1910. – № 88–99. – S. 13.*

¹⁶ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 10–11.*

¹⁷ Там само. – С. 11.

¹⁸ Там само. – С. 11.

¹⁹ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1910. – № 88–99. – S. 14.*

²⁰ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 8.*

²¹ Там само. – С. 8.

²² Рекомендації, підписані у Відні 27 липня 1906 р.

²³ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1909. – № 76–87. – S. 11.*

²⁴ *Sprawozdania Grona s. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 8.*

²⁵ Там само. – С. 8.

²⁶ Там само. – С. 8.

МАР'ЯНА ЛЕВИЦЬКА. РЕСТАВРАЦІЙНА ПРАКТИКА МАКСА ДВОРЖАКА...

²⁷ Sprawozdania Grona c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1905. – № 30–40. – S. 13.

²⁸ Повідомлення про інспекцію М. Дворжака 14 жовтня 1906 р. (див.: Sprawozdania Grona c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1906. – № 44–51. – S. 9).

²⁹ Там само. – S. 9.

³⁰ Sprawozdania Grona c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1910. – № 88–99. – S. 13.

³¹ «Костел не є галереєю для нагромадження творів мистецтва...» [пер. – М. Л.] (див.: Sprawozdania Grona c. k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej. – Teka. T. III. – 1910. – № 88–99. – S. 13).

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Стаття присвячена маловідомим аспектам діяльності видатного чеського мистецтвознавця Макса Дворжака. Об'єктом дослідження стали звіти регіонального львівського відділення Центральної комісії зі збереження мистецьких та історичних пам'яток Австро-Угорщини, опубліковані у спеціальному бюлетні протягом 1906–1910 років. У цих звітах вдалося виявити повідомлення про рекомендації М. Дворжака, які він давав як головний консерватор Австро-Угорщини відносно реставрації найвідоміших львівських пам'яток архітектури. Матеріали містять згадки про особисті інспекції вченого до Львова, про конкретні висловлювання з питань реставрації чи реконструкції львівських храмів.

Предметом дослідження є особливості методики реставраційної діяльності М. Дворжака. Додатково наведено коротку характеристику теоретичних підходів М. Дворжака до мистецтвознавчих досліджень у контексті діяльності провідних представників Віденської школи кінця ХІХ – початку ХХ ст. Зокрема, акцентовано вплив «Geistesgeschichte» методу М. Дворжака на праці відомого українського мистецтвознавця Володимира Залозецького.

Стосовно пам'яткоохоронної діяльності, було встановлено, що саме завдяки рекомендаціям М. Дворжака вдалося зберегти автентичний вигляд собору Святого Юра, Латинської катедри, Успенської церкви, запобігти руйнуванню Вірменської церкви.

Учений настійно обстоював принцип збереження різночасових стилістичних нашарувань, радив уникати псевдостилізації (на зразок готики чи псевдовізантизму), поширеної ще з епохи історизму. Як консерватор, Дворжак з однаковим пієтетом ставився до римо-католицьких, греко-католицьких, православних чи вірменських храмів Львова. Визначальним для нього була історико-мистецька цінність, унікальність об'єкта, який варто було зберегти для наступних поколінь.

Ключові слова: мистецтвознавство, Віденська школа, охорона пам'яток, реконструкція, реставрація, Львів.

The article is dedicated to little-known aspects of the famous Czech art historian Max Dvořák's activity. Regional Lviv department's of Central commission of Austrian-Hungarian historical and art monuments preservation reports have become the object of the research. These reports have been published in a special bulletin during 1906-1910th. There were some notices about Dvořák's recommendations relating restoration of the most prominent Lviv's architectural monuments. These materials mention Dvořák's personal inspections to Lviv and his specific recommendations for restoration or reconstruction of Lviv temples.

Peculiarities of Dvořák's restoration methods are the subject of the research. A brief characteristics of the Dvořák's art studying methods in the Wien Art History School context are given. The impact of his «Geistesgeschichte» method on Ukrainian art historian V. Zalozetskyj has been emphasized in particular.

It was found that Lviv St. George Cathedral, Latin Cathedral, Uspens'ka Church, Armenian Church have preserved their authentic look thanks to Dvořák's recommendations. Researcher

ІСТОРИЯ

had sequentially defended the principle of saving stylistic layers and advised to avoid dubious stylization (such as pseudo gothic or pseudo byzantine samples). Being a conservator, M. Dvořák treated Lviv temples of Rome-catholic, Greek-catholic, Orthodox religions with the same piety. The art and historical value, uniqueness of the architectural monuments were the determining qualities for the Max Dvořák protection activity in Lviv.

Keywords: art history, Wien School, monuments protection, reconstructing, renovation.

Статья посвящена малоизвестным аспектам деятельности выдающегося чешского искусствоведа Макса Дворжака. Объектом изучения стали отчеты регионального львовского отделения Центральной комиссии по сохранению памятников истории и искусства Австро-Венгрии, опубликованные в специальном бюллетене в период с 1906 по 1910 гг.

В этих отчетах удалось обнаружить сообщения о рекомендациях М. Дворжака, которые он давал на должности главного консерватора Австро-Венгрии относительно реставрации самых известных памятников архитектуры Львова. Материалы содержат упоминания о личных инспекционных поездках ученого во Львов, о его конкретных высказываниях по вопросам реставрации или реконструкции львовских храмов.

Предметом изучения стали особенности методики реставрационной деятельности М. Дворжака. Дополнительно наводится краткая характеристика теоретических искусствоведческих подходов М. Дворжака в контексте деятельности ведущих представителей Венской школы конца XIX начала XX вв. В частности, акцентируется влияние «Geistesgeschichte» метода Дворжака на труды известного украинского искусствоведа Владимира Залозецкого.

Относительно деятельности Дворжака в сфере охраны памятников, было установлено, что именно благодаря его рекомендациям во Львове удалось сохранить аутентичный вид собора Святого Юра, Латинского собора, Успенской церкви, предотвратить разрушение Армянской церкви.

Ученый последовательно защищал принцип сохранения разновременных стилевых наслоений, советовал избегать псевдостилизации (на готический или византийский манер), распространенной еще в эпоху историзма. Как консерватор, М. Дворжак с одинаковым пиететом относился к львовским храмам разных конфессий: римокатолическим, греко-католическим, православным. Определяющей для него была художественно-историческая ценность, уникальность объектов, которые стоило сохранить для следующих поколений.

Ключевые слова: искусствоведение, Венская школа, охрана памятников, реконструкция, реставрация, Львов.