НАЦІОНИЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ

Кваліфікаційна праця

на правах рукопису

КОНДРАТЕНКО Ірина Юріївна

УДК 763.03(477)

ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТОГРАФІЇ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

023 – образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття другого рівня вищої освіти

магістр

Київ - 2020

АНОТАЦІЯ

Кондратенко І. Ю. Дослідження літографії на території України: історія розвитку та художньо-стильові особливості. – Магістерська дипломна робота на правах рукопису.

Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня магістр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» - Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2020.

Робота виконана на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Керівник дипломної роботи Пархоменко Ніна Володимирівна, доцент, кандидат мистецтвознавства.

Рецензент дипломної роботи Заря Світлана Юріївна, кандидат мистецтвознавства.

Основною метою даної роботи є спроба виявлення особливостей історії розвитку та художньо-стильових особливостей мистецтва літографії на території України. Визначено об'єкт та предмет дипломної роботи. На значному історіографічному матеріалі з використанням транс дисциплінарного підходу комплексно досліджено становлення й розвиток літографії на території України, що входила до складу Російської імперії, розглянуто основні компоненти техніки літографії на Заході України, виявлено художні й стильові особливості літографії у різних регіонах України наприкінці XIX – на початку XX століть та у подальшому.

Ключові слова: літографія, художньо-стильові особливості, мистецтво, мистецтвознавство, історія, дослідження.

Сальник І. Ю. Дослідження літографії на території України: історія розвитку та художньо-стильові особливості/ Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали III міжнар. наук. конф. Молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5–6 груд. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. 200 с.

Дослідження літографії на території України: історія розвитку та художньо-стильові особливості

Зміст

Вступ 4

Розділ 1. Історіографія та джерела дослідження літографії на території України 6

1.1. Історіографія і джерельна база вивчення особливостей формування мистецтва літографії в Україні 6

1.2. Опис техніки літографії 10

1.3. Методологія й терміносистема дослідження 21

Розділ 2. Становлення й розвиток літографії на території України (XIX – початок XX століть) 31

2.1. Виникнення літографії на території українських земель 31

2.2. Художні й стильові особливості літографії наприкінці XIX – на початку XX століть 43

2.3. Основні компоненти техніки літографії на Заході України 51

2.4. Діяльність Львівського ставропігійського інституту (братства) 55

Розділ 3. Мистецтво літографії в Україні у другій половині XX ст. 64

3.1. Характерні риси вітчизняного мистецтва літографії у період 1960-х років 64

3.2. Розвиток літографії в Україні у період 1970-х років 76

3.3. Особливості мистецтва української літографії упродовж 1980-х років 83

Висновки 92

Література 95

Додатки 100

Вступ

Актуальність теми. Цінність мистецтва визначають етнічні, соціальні та культуротворчі особливості. Українська графіка XIX – XX століття - самобутнє та яскраве явище національної культури. Виявлення особливостей розвитку графічного мистецтва у вказаний період викликає інтерес у сучасній мистецтвознавчій науці як конкретний об'єкт дослідження, котрий ще не отримав всебічного аналізу, відповідного осмислення в культурній спадщині держави.

Для даного періоду характерне мистецтво літографії (гравюри по каменю) – техніки, яка була провідною в європейському гравюрному мистецтві XIX ст. Техніку літографії на українські землі привнесли західноєвропейські митці. Розквіт мистецтва літографії, пов'язаний із захопленням художників ведутами, архітектурними краєвидами, спричинив розвиток тиражованої графіки. Вид так званого, мандрівного рисунка, тобто рисунка, що пов'язаний з ведутою або романтизованим ландшафтом, набув у XIX ст. великої популярності в Європі. Це відобразилося на професійних зацікавленнях багатьох художників. Надзвичайні тиражні можливості літографії, її образотворчі, фактурні та тонові властивості зробили літографію найбільш художньою технікою століття. Цьому сприяла і її здатність нейтральності, яка дозволяє працювати на камені в самому широкому діапазоні стилів і манер.

Вітчизняні художники-графіки, використовуючи техніку літографії, досягли особливої виразності, довершеності та високого рівня майстерності. Митці заявили про себе на увесь голос та увійшли до історії українського образотворчого мистецтва.

Водночас проблемою сьогодення є повноцінне забезпечення технологічного процесу створення літографії через зняття з виробництва складових, необхідних для підготовки і друку естампів з літографської

форми. До того ж помітне зниження інтересу до виконання літографій майстрами сучасності.

Метою даного дослідження є виявлення особливостей історії розвитку та художньо-стильових особливостей мистецтва літографії на території України. Означена мета передбачає вирішення таких основних науково-дослідницьких **завдань:**

– окреслити особливості техніки літографії у культурно-мистецькій сфері;

– дослідити становлення й розвиток літографії на території України, що входила до складу Російської імперії;

– розглянути основні компоненти техніки літографії на Заході України;

– виявити художні й стильові особливості літографії у різних регіонах України наприкінці XIX – на початку XX століть та у подальшому;

– проаналізувати риси мистецтва літографії в Україні у другій половині XX ст.

Об'єктом дослідження є мистецтво літографії. **Предметом** дослідження є історія розвитку та художньо-стильові особливості технік літографії в українському мистецтві в різні історичні періоди.

Практичне значення дослідження полягає у тому, що його результати можуть бути використані у навчальному процесі при підготовці художників-графіків та фахівців інших споріднених спеціальностей, а також для розробки методичних посібників у галузі графіки і для підвищення інтересу до літографського мистецтва й залучення студентів до вивчення творчої спадщини українських графіків.

Структура роботи. Структурно дана робота складається зі вступу, трьох розділів, які містять у своєму складі підрозділи, висновків, списку джерел і літератури (51 позиція), а також додатків.

Розділ 1. Історіографія та джерела дослідження літографії на території України

1.1. Історіографія і джерельна база вивчення особливостей формування мистецтва літографії в Україні

Серед останніх загальних праць найґрунтовніше українська графіка, у т.ч. літографія, представлена у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» (2006) за редакцією Г. Скрипник [16]. Так, у главі «Мистецтво другої половини 1950-х – 1980-х років» висвітлені основні етапи розвитку та здобутки українського образотворчого мистецтва, зокрема у статті «Графіка» О. Авраменко окреслено загальний стан української графіки, що охоплює 1950–1980 рр.; детальніше книжкова графіка ІІ половини ХХ ст. досліджена в статті «Книжкова графіка» О. Ламонової.

Українському графічному мистецтву ХХ ст. присвячено кілька фундаментальних монографій О. Лагутенко, серед них: «GRAPШEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки ХХ століття» (2007) [25], «Українська графіка ХХ ст.» (2007) [26].

Варто сказати, що на даний час відомі також альбоми, в яких досить повно подані творчі доробки художників-графіків, виконані в техніці літографії, серед них – альбоми «Народний художник України Микола Попов» (2004) [31, 38] та «Надія Лопухова» (1981) [30].

Звертаючись до джерел теми, слід відзначити, що гравюра на меді та літографія зустрічаються на межі першої та другої чверті ХІХ віку як два супротивники, з яких перший вже засуджений поступом історії має відступити своє місце другому. Гравюра на цей час втрачає славу «високого» мистецтва разом з уходом з історичної сцени свого основного споживача – аристократії і перетворюється на звичайний технічний засіб популяризації творів мистецтва серед нових шарів населення: так званого «третього сословія». Така доля цивільної за сюжетом гравюри на Заході.

На Україні, де гравюра на міді мала переважно релігійний зміст, вона на початку XIX віку ще швидше втрачає свого споживача, який все більше прагне до цивільних сюжетів в мистецтві.

Отже, умови складаються так, що та сама гравюра, яка на Заході вже губить свої позиції, знаходить собі ширший збут саме на Україні і головне серед середніх верств дворянства, серед купців та особливо серед нової інтелігенції, яка щойно починає формуватись.

Тільки цим і можна пояснити, що саме в 30-40-х рр. XIX ст, західно-європейська гравюра, яка добре була відома на Україні і в XVIII ст, але переважно для верхівки тодішнього суспільства, і заполоняла в своїх найкращих зразках палаци магнатів, тепер, в 30-40-х рр. стала на Україні предметом торгу в самих широких розмірах.

Оскільки велике число гравюр проходило в цей час через кордон свідчить бодай той факт, що, за пропозицією Волинського губернатора, Петербурзький комітет чужоземної цензури 21 листопада 1828 р. відмовився від переглядання «привозимых из-за границы в Россию узоров, рисунков, картин, планов, ландкарт и нот без слов или с означением на сих предметах только мест и лиц, где и у кого оные напечатаны или с подписью только изображения» і переклав ці обов’язки або на місцевих так званих «отдельных» цензорів, а де таких не було, то на цивільних губернаторів, обласних правителів та градоначальників [6, с. 291].

Серед документів цього типу ми зустрічаємо свідчення про те, що вже в 20-30 рр. на Україні з’являється ціла низка оптовиків, які ведуть торг чужоземними «купферштихами». Так, наприклад, 1830 р. на січневий контрактовий ярмарок прибувають до Києва харківський 2-ої гільдії купець титулярний радник Вітковський з віденськими та петербурзькими гравюрами, житомирський 3-ої гільдії купець Якуб Шафранагель та гравер і друкар Волинського Кременецького ліцею Теофіль Глозезбарк з варшавськими і петербурзькими гравюрами. З ними ж приїздять на ярмарок

купці оптовики Клікберг, Діомо, Лех та інші і привозять з собою гравюри, книги, взірці для вишивання, олійні картини та інший мистецький крам .

Але поширення чужоземної гравюри на Україні триває недовго. Там на Заході остаточно перемагає літографія. Вона не тільки одкриває перед мистецтвом нові можливості, вона з технічних умов стає значно дешевшою за гравюру і саме через це просякає ще глибше в середні верстви населення, ставши справді самою масовою і самою демократичною формою тогочасного образотворчого мистецтва.

Разом з цим чужоземна літографія починає витискати гравюру і на українському ринку.

Рівнобіжно з цим виявляється ще й другий процес. Коли в першій чверті XIX віку чужоземні гравюри потрапляли на Україну головним чином серед речей, які привозили з собою українські поміщики, повертаючись з закордонної мандрівки додому, а в другій чверті кількість гравюр, привезених поміщиками лише на небагато переважає кількість гравюр одержаних з-за кордону купцями, то в середині того віку, коли гравюра відступає перед літографією, розповсюдження останньої припадає вже переважно на долю купців. Про це достатньо свідчать «Ведомости поступивших картин и эстампов в Киевский Центральный Комитет из таможень» [6, с. 293].

Але швидко з чужоземною літографією на Україні трапляється щось на перший погляд незрозуміле. Вона швидко втрачає свою привабливість для масового споживача. Пояснення цьому ми знаходимо тільки в одному. Сюжети західних літографій і особливо сюжети побутового жанру були менш зрозумілі, емоційно сприйнятливі для місцевого їх споживача, мало обізнаного з життя чужоземців, а ніж були знайомі сюжети старих гравюр для української аристократичної верхівки, яка іноді знала французьку мову ліпше своєї.

Це не могло не відбитися і на розповсюдженні чужоземних літографій. Створилися такі умови, коли західним літографам довелося пристосуватися

до смаків чи до попиту українських споживачів літографії. Отже, не випадково серед розповсюджуваних літографій все більше місце починають забирати краєвидові сюжети і кольорові чи фарбовані взірці для вишивання нитками та бісером. Одночасно з цим ми бачимо спробу західних літографів просунути на Україну літографії релігійного змісту. Сюди потрапляють, навіть, літографовані ікони з виображенням православних святих. Таку партію ікон привозять з собою 1855 р. до Кам'янця-Подільського австрійські підданці з Преабурга Іоан Берн, Іван Смольний, Георгій Єльчик та Павло Глинка, але генерал-губернатор забороняє їм продаж цих ікон. Разом з цивільною владою на завезення літографій релігійного змісту накладає свою руку і духовна цензура, яка діє при Київській духовній академії. Утворюється такий бар'єр, крізь який тяжко що-небудь просунути з картин релігійного жанру.

Чужоземним літографам доводиться все більше рахуватися з українським ринком. Одною з форм такого пристосування є те, що чужоземні фірми починають виконувати в своїх літографіях наші замовлення. Так, напр., ми знаходимо відомості, що б квітня 1859 року київський книгопродавець Шедель одержав через Радзивілівську таможню від віденського літографа Йосипа Реглера 9500 примірників літографованих краєвидів Києва [18, с. 130].

Але це вже був той час, коли на Україні літографське мистецтво та виробництво набуло власної сили і почало обслуговувати свого споживача так як цього вимагав останній.

1.2. Опис техніки літографії

Літографський камінь – це різновид вапняку, що складається переважно з вуглекислого кальцію 97% ($CaCO_3$). Поклади цього каміння утворилися ще в мезозойську еру з решток мушель та інших істот, що жили в глибинах морів. Найкращим з погляду придатності до літографії є каміння з каменоломень у Німеччині – так званий «баварський вапняк», використовується також каміння з Франції, Швейцарії, Хорватії та Нової Каледонії. В Україні використовують каміння з Грузії та Росії. Воно буває чотирьох відтінків. Найбільш цінним та твердим є каміння перламутрово-сірого кольору, що має щільне та гостре зерно, яке добре передає нюанси делікатного рисунка олівцем і витримує високі тиражі. Вапняк темно-сірий є м'якшим і добре підходить для рисунків тушшю і гравюри на камені. Камені жовтуватого забарвлення – м'які, легко піддаються впливові жиру і кислоти, використовуються головним чином для передруків або рисунків тушшю. Найменш цінні сірі камені з червонуватим відтінком, які при друку накладу не тримають рисунок. Світле каміння м'яке, воно краще приймає воду і жир, тому більш придатне для контрастних рисунків, а твердіше – темне – краще підходить для гравюри. Відповідно до свого задуму художник обирає колір та розмір каменя. Варто пам'ятати, що по периметру потрібно залишати по 5 см на поля.

Кам'яні плити, що використовують для друку, повинні мати відповідну товщину (від 5 до 10 см) і краще, якщо вони склеєні з двох шарів. Моноліти гірше витримують тиск і можуть тріснути під верстатом. Тож зішліфовані камені можна повторно використати, склеюючи їх по два, щоб отримати необхідну товщину.

Варто зазначити, що каміння також сильно реагує на такі зовнішні чинники, як зміна вологості чи температури. Погодні впливи, сухе повітря чи холод можуть негативно вплинути на процес друку.

Перед початком роботи на камені, його поверхню слід відповідно підготувати. Оскільки плити літографського каменю використовують багато разів, то необхідно спершу зішліфувати попередній рисунок, тобто зняти тонкий шар поверхні, зміненої після малювання (зажирення) та препарації кислотою й арабською гумою.

Камінь розміщується на спеціальному шліфувавальному столі, де є подача води і злив у каналізацію. Середина столу – це заглиблення, що викладене бляхою. Над ним розташована підставка, що складається з дерев'яних дощечок на які, власне, й кладеться камінь. Для шліфування використовують корундовий порошок з різним діаметром зерна: №80, 120, 180 (можна також використовувати річковий пісок та сита різного діаметра). Починаємо роботу з найкрупнішого – №80. Поливаємо камінь водою та посипаємо тонким шаром корунду. Тоді накриваємо його трохи меншим каменем також змоченим водою, він має бути ненабагато меншим від нижнього, щоб забезпечити рівномірне шліфування. Спочатку рухаємо верхнім каменем у всіх напрямках, щоб рівномірно розподілити по поверхні корунд. Важливо не тиснути на камінь, нехай працює лише його власна вага. Потім змінюємо траєкторію, виписуючи вісімки чи заокруглені зигзаги. Шліфуємо доти, доки маса стертого каменю не стане суттєво обмежувати будь-які рухи, тоді потрібно підняти горішній камінь і все добре промити водою; повторювати такі дії поки не зішліфується попередній рисунок. Цей етап дуже важливий, адже якщо на камені залишаться рештки старого зображення, вони можуть знову сприймати фарбу, друкуватися, а отже забруднювати нове зображення. Після вишліфовування попереднього рисунка, бажано тричі прошліфувати порошком №120, а тоді ще тричі №180. Таким чином на поверхні створюється рівномірне зерно. Важливо також при кожній зміні порошку добре промивати камінь водою, бо рештки грубішого корунду можуть подряпати поверхню.

Останнім етапом шліфування є зазернення («корінець»), яке виконується таким чином: на вологий нижній камінь насипаємо корунд

№180, а верхнім каменем виконуємо часті кругові рухи невеликого діаметру, пересуваючись по всій поверхні нижнього каменю. Для цього краще використати маленький камінець, який легко втримати у долоні. Коли вся поверхня вже зазернена, добре змиваємо все водою. Краї каменю, на якому збираємось малювати, обробляємо терпугом, щоб злегка заокруглити. Аби перевірити, чи поверхня каменю вишліфована рівномірно, чи немає заглиблень або ж, навпаки, горбів, потрібно прикласти до нього важку металеву лінійку, і, підсовуючи під неї клаптик паперу, перевірити в усіх напрямках.

Після закінчення шліфування добре промиваємо камінь, рештки води збираємо губкою, а тоді сушимо за допомогою фена або вітрячка. Залишки води на камені можуть призвести до плям і розводів на його поверхні, що знову ж таки виявиться у друці. Якщо ми маємо намір продовжити роботу через певний час, то слід прикрити камінь чистим папером, щоб перешкодити забрудненню.

Перенесення рисунка

Щоб розкрити пори каменю і таким чином підготувати поверхню до сприйняття рисунка (зажирення), перед початком роботи його потрібно обробити оцтом. Вологу поверхню каменю протираємо губкою, насиченою 10% розчином спиртового оцту. За кілька хвилин змиваємо чистою водою і сушимо. Оцет можна замінити алюмокалієвим галуном у водному розчині (приблизно 1:15), який так само наносимо, витримуємо 5 хвилин та змиваємо губкою (у літографії завжди використовуємо тільки натуральні чи віскозні губки).

Камінь дуже вразливий до забруднення, піт та жир, що є на руках, легко можуть спричинити небажане зажирення і призвести до появи плям у рисунку. Тому, коли малюєш, потрібно користуватися підставкою під руку, або тримати її у повітрі, не опускаючи на камінь, бо якщо підкладати папір він може розтирати зображення.

Коли ескіз майбутньої літографії готовий, можемо переходити до перенесення рисунка. Слід зауважити, що розмір зображення має бути меншим від обраного каменю, оскільки по 2–5 см з усіх боків потрібно залишити на поля. Ця умова є технологічною необхідністю, хоча деякі досвідчені літографи можуть працювати на всій площі каменю. Отже, окреслені поля прокриваємо гумою арабською і сушимо, щоб зберегти їхню чистоту в процесі роботи.

Абрис задуманої композиції переносимо на кальку, котру в свою чергу натираємо сангіною чи соусом (вони не зажирюють камінь) і переводимо на камінь у дзеркальному відображенні. Можна використовувати копіювальний папір, але слід враховувати, що він зажирює камінь.

Малювання на камені. Техніки літографії

Олівець. Тональний рисунок, виконаний жирним літографським олівцем, на зазерненому камені – це, мабуть, найулюбленіша та найпоширеніша літографська техніка. Характерна її риса – це широка шкала вальо- рів: від легких сріблясто-сірих тонів до глибоко-чорних.

Для виконання робіт олівцем, бажано використовувати тверді камені сірих відтінків, що за своїми властивостями найкраще відповідають техніці рисунка олівцем.

Головною складовою всіх матеріалів для роботи у літографії є мило, а також віск, баранячий жир (лій), живиця та барвник (сажа). Баранячий жир кислотостійкий та добре зажирює камінь, мило робить туш розчинною, віск та смола додають кислотостійкості, а також привносять необхідну твердість. Існує кілька рецептів приготування літографської туші та олівців, але, оскільки усе це можна придбати і в крамницях, ми не будемо їх тут описувати.

У продажу є олівці двох видів – просто чотиригранні грифелі та круглі, обмотані по периметру шаром паперу, що легко знімається, оголюючи серцевину, яку він захищає від надмірного нагрівання від рук. Твердість визначається нумерацією від 0 до 5, причому олівці виготовлені в Америці та

Англії мають нумерацію від дуже м’яких (0 – Extra Soft) до дуже твердих (5 – Copal), натомість французькі олівці мають зворотну нумерацію твердості.

Різні автори по-різному рекомендують провадити роботу: чи починати м’якими, а завершувати твердими олівцями, чи навпаки, залишимо це питання на розгляд кожного художника, що починає роботу, відповідно до свого задуму та темпераменту. Але одне зауваження технічного плану все ж слід запам’ятати: коли олівець надто нагрівається, він починає забивати зерно каменю, що призводить до появи залиплих плям без білої крапки корінця. Це може бути прийнятно у кольоровій літографії, але у чорно-білому рисунку – ні. Отже, щоб уникнути цього, бажано мати декілька олівців однакової твердості, щоб за необхідності змінювати їх, можна також охолоджувати олівці у холодильнику. Також потрібно стежити за рівномірним тиском олівця на поверхню каменя, а незначну корекцію можна зробити за допомогою офортної голки, приміром вичистити рефлекси чи уточнити якісь деталі.

Літографський олівець можна замінити графітним, якщо рисунок повинен бути особливо делікатним. Якщо потрібно, можна використати розтушовку, як самостійну техніку чи для доповнення рисунка. Також можна поєднувати олівець з рисунком пером, пензлем чи набризком.

Туш та рисунок пером. Рисунок літографською тушшю виконується за допомогою пензлів та пер різної товщини, які можна поєднувати в одній роботі. Вибираємо камінь з найдрібнішим зерном. Перед початком роботи можна обробити його спеціально приготованою емульсією, що складається з 3 г бджолиного воску, 5 г кристалічної соди та 1 л дистильованої води. Всі компоненти потрібно змішати і нагріти, а тоді обережно полити через сито на камінь, який потрібно встановити під кутом 45% і бажано також трошечки підігріти.

Туш продається у розчині та у вигляді прямокутних паличок. Якщо маємо суху туш, то її необхідно приготувати, а саме: натерти круговими рухами на дно порцелянової мисочки певну кількість туші, тоді додати

трошки дистильованої чи перевареної води і пальцями ретельно все перемішати до утворення однорідного концентрованого розчину. Для роботи можемо розділити туш на кілька частин з різною концентрацією води або зробити лише один насичений розчин, а в іншій мисочці тримати дистильовану воду.

Малюємо пензлем, починаючи рисунок від світлих частин до темних або пускаючи туш у плями води, як в акварелі. Коли зображення висохне, можна протерти його шматочком фетру, аби прочистити зерно каменю і зробити фактуру більш ажурною.

Другий спосіб роботи літографською тушшю, в якому не використовується вищезазначена емульсія, полягає у використанні мильного розчину замість води. Пензель занурюємо по черзі у розчин мила та в насичений розчин туші, досягаючи вальорів безпосередньо на камені. Результат, як у першому, так і в другому випадку буде приблизно однаковий.

Рисунок літографською тушшю, виконаний пером, є одним з найпростіших способів роботи на камені. Залежно від того, яку лінію хочемо отримати, використовуємо пера різної товщини. Найважливішим є одержання відповідної консистенції туші, що має легко стікати з пера. Зазвичай, для приготування туші використовуємо дистильовану чи кип’ячену воду.

Метод розбризкування полягає в нанесенні дрібних крапельок туші на поверхню каменя. З цією метою можна використовувати зубну щітку чи аерограф. Ті місця, що повинні залишитись білими чи вже достатньо запорошені, накриваємо шаблоном або наносимо на них шар декстрину чи гуми арабської.

Передрук автографічний або корн-папір. Аби спровокувати зажирення каменя, не обов’язково малювати безпосередньо на його поверхні, достатньо рисунка на папері, щоб перенести його на камінь. Цей метод дуже полегшує роботу, особливо коли рисунок створюється поза майстернею. Засади класичного передруку дуже прості й полягають у виконанні рисунка на

спеціальному папері, котрий потім передруковується на камінь. Беручи до уваги характер трансферу, розрізняють папір для передруку та папір автографічний (корн-папір). Перший переносить на своїй поверхні фарбу, другий – матеріал рисунка: олівці чи літографську туш. Папір, що використовують при цьому способі, покривають спеціальною емульсією, виготовленою на основі клеїв рослинного чи тваринного походження.

На заґрунтованій таким чином підкладці можемо виконати рисунок чи графічний відбиток, а після зволоження зворотного боку паперу, використовуючи властивості розшарування, передрукувати роботу на камінь. Власне будь-який рисунок, виконаний з використанням жирного матеріалу, повинен передрукуватися на камінь чи метал. Очевидно, що висихання або старіння матеріалу на папері обмежує час виконання передруку.

Препарування паперу крохмалем: дві ложки крохмалю розмішуємо у кварті холодної води і вливаємо до півлітра гарячої води, постійно перемішуючи, готуємо крохмаль, відціджуємо через сито і ще теплим наносимо на папір за допомогою широкого пензля з коров'ячого волоса. Папір сушимо, оберігаючи від пилу. Потім виконуємо на ньому рисунок літографськими олівцями чи тушшю. Коли рисунок готовий, кладемо його на чистий промокальний папір зображенням донизу, зворотний бік зволожуємо водою, стежачи за тим, щоб вода не потрапляла на зображення. Цілковито зволожений папір кладемо рисунком донизу на дрібно зазернений або гладкий камінь, тоді накриваємо його кількома аркушами зволоженого і кількома аркушами сухого паперу, картоном та друкуємо. Випадкові рештки паперу знімаємо губкою, змоченою у водному розчині гуми арабської.

Передрук анастатичний. Передрук анастатичний виник на зламі XIX–XX ст. як спосіб отримання літографічних факсимільних друків із старих мідьоритів, дереворитів і літографій, при якому відбиток був максимально близьким до оригіналу. Для цього виду передруку слід було використовувати відбитки хорошої якості, найкраще свіжого друку, на якому фарба ще не втратила здатності зажирювати камінь чи метал. Чистий відбиток

занурювався у водний розчин гуми арабської з невеликою кількістю азотної кислоти, а потім фарба на ньому розм'якшувалась ватним тампоном, змоченим у терпентиновій олії. Старий відбиток з пересушеною фарбою перед тим, як класти у водний розчин, змочувався розчином бензину, мильної води і амоніаку. Після замочування відбитку у воді з кислотою, рисунок протирали розрідженою жирною фарбою для передруку. Папір, намоклий у слабкому розчині кислоти, відштовхував фарбу, що трималася лише на рисунку. Передрук полягав (як і в попередньому способі) у відбитті при сильному тиску на відповідно підготовлену форму. При цьому методі іноді пошкоджувалися чи втрачались цінні відбитки-оригінали. Але базуючись на описаному способі з'явився та набув широкого застосування передрук із ксерокопій.

У цьому методі використовуємо властивості мокрого паперу, що поводиться подібно до мокрої поверхні каменю. Мокрий папір відштовхує жирну фарбу, що приймається лише фарбою тонера, стаючи тим самим її носієм. Для отримання якісного зажирення каменю, готуємо фарбу для передруку з наступних компонентів: піорова туш, літографська туш і асфальт у пропорціях 2:1:1. У разі необхідності додаємо кілька крапель терпентинової олії.

Підготовку ксерокопії найкраще виконати на чистій знежиреній шибці. Папір зволожуємо слабким розчином азотної кислоти і гуми арабської (на 100 г розчину додаємо 3–4 краплі кислоти). Усунувши надмір препарату, можемо перейти до накладання фарби малим валиком, зробленим з дрібнопористої губки. Можливе забруднення усуваємо, промиваючи відбиток препаратом. Надмірно намочений папір, покладений на поверхню каменю, травить її. Щоб уникнути цього, відбиток з нанесеною фарбою слід покласти на промокальний папір, а також під час передруку накриваємо камінь сухим папером. Камінь чи поверхня металу має бути гладкою і, бажано, підігрітою теплим повітрям. Передрукований рисунок зазвичай підлягає додатковій обробці, тож камінь повинен бути підготовленим до

чергового зажирення. Власне передрук потрібно виконувати швидко після нанесення фарби, прокат виконуємо в одному напрямку. Слід зважати на те, що папір під час намочування розтягується, отже рисунок також. Якщо папір ксерокопії після передруку не відліплюється повністю від каменю, то з усуненням решток варто зачекати до наступного дня. Зажирення на камені трактуємо як рисунок, виконаний літографською тушшю. Після висихання фарби виконуємо ретуш, тоді камінь талькуємо і гумуємо.

Передрук з ксерокопії має характер фотографії, передрукованої на ксероксі, тож варто його збагатити іншими засобами рисунка.

Асфальт, або меццо-тинто на камені. Гарні результати дає застосування техніки асфальту, котра полягає у роботі світлою лінією чи плямою на темній площині. М'який, гостро зазернений камінь ополіскуємо водою, сушимо та гумуємо поля. Готуємо розчин асфальту сирійського з терпентином у пропорції 1:2. Переносимо на камінь за допомогою копіювального паперу заплановане зображення, тоді наносимо асфальт, послуговуючись тампоном, валиком, а ліпше – м'яким пензлем з коров'ячого волоса. Також можна поставити камінь під кутом і облити його асфальтом; у такому випадку уникаємо слідів пензля чи валу на поверхні. Чорний рисунок буде просвічуватись через тонкий шар коричневого асфальту. Підготовлений таким чином камінь залишаємо до наступного дня у місці, захищеному від потрапляння пилу.

Потім працюємо різноманітними інструментами, що можуть вишкрябувати, вичищати: різного роду офортні голки, шабери, ножики, наждачні шкурки чи шматочки пемзи тощо, залежно від художнього задуму та для досягнення бажаного ефекту. Раніше для цього використовували кістку сепії, що давала можливість досягати дуже делікатних, м'яких переходів (від цього походить ще одна назва цієї техніки «ossa sepia»).

Рисунок потрібно виконувати делікатно, щоб не подряпати надто глибоко поверхню каменю. Роботу бажано виконувати від слабшого до найсильнішого світла у задуманому рисунку. Опрацювання рефлексів та

повністю білих місць залишаємо на останній етап. Корекцію чи домальовування чорних ліній на світлому тлі можна робити літографським олівцем.

Наступним кроком в роботі є гумування рисунка та обробка гумою з кислотою середньої міцності. Другого дня змиваємо гуму водою і на мокрий камінь наносимо піорову туш, знову обробляємо міцною гумою з кислотою, змиваємо препарат і після цього можна друкувати рисунок, наносячи фарбу безпосередньо на асфальт.

Гравюра на камені. Поверхню старанно відшліфованого, відполірованого та обтравленого каменю покривають тонким рівномірним шаром гуми, котру бажано трошки забарвити, додавши тертої сангіни чи якогось іншого барвника, бо на поверхні каменю, покритого безбарвною гумою, досить складно орієнтуватися у подробицях рисунка, оскільки різниця між кольором каменю й прорізаного штриха є незначною. Шар гуми захищає відполіровану поверхню каменю від зажирення та інших ушкоджень. Варто пам’ятати, що гума, нанесена надто грубим шаром, буде тріскатись у процесі гравіювання, отже отримати чисту, гостру лінію у друці буде неможливо. Тож ґрунт має бути тонким, однорідним без будь-яких смуг і грудочок, для нанесення гуми бажано користуватись широким пензлем з коров’ячого волоса.

Рисунок на камінь переносимо, як звичайно, за допомогою графітної кальки чи копіювального паперу.

Для гравіювання можна застосовувати весь діапазон сталевих голок різноманітної товщини та перетину, шабери, рулетки, а також грубу наждачну шкурку. Під час роботи інструмент слід тримати вертикально, під прямим кутом до каменю, бо в іншому випадку він легко ковзається і гравіює недостатньо глибоко, часом взагалі не зачіпаючи каменю. Під час роботи на поверхні з’являється білий порох від продряпаного вапняку, який слід систематично усувати м’яким пензлем чи ганчіркою, але не здмухувати, бо волога, що утворюється від подиху, може розчинити грунт і пошкодити

рисунок. Необхідно стежити, щоб вода не потрапляла на за- гумований камінь, а в процесі роботи використовувати підставку під руку. Товсті й широкі штрихи не варто гравіювати одразу дуже сильно й глибоко – отримані таким чином штрихи не матимуть рівних чітких країв, їх слід набирати легко, поступово досягаючи бажаного ефекту. Корекція у цій техніці можлива, але є справою досить складною, оскільки потрібно вишліфовувати окремі невеличкі частини каменю, намагаючись не пошкодити вже зробленого.

Коли робота завершена, не змиваючи гуми, наносимо друкарську фарбу, втираючи її, як в офорті, у заглиблення, вирізані в камені, а з поверхні прибираємо ганчіркою, з цією метою можна використовувати клаптик фетру, згорненого рулончиком. Потім гуму з рештками фарби змиваємо водою, а на поверхні каменю залишається вигравіюване зображення. Знову гумуємо його, а потім друкуємо, але при бажанні можна продовжити роботу і додати ще якісь нюанси.

1.3. Методологія й терміносистема дослідження

Розвиток сучасної мистецтвознавчої науки, у тому числі й у сфері дослідження історії літографії, неможливий без використання дослідниками відповідного методологічного інструментарію. Вивчення проблематики дослідження спирається на широку методологію, яка складається із сукупності загальнонаукових та спеціальних методів, що формують методологічний інструментарій дослідження вказаної сфери. У сукупності зазначені методи дозволяють повною мірою забезпечити вирішення дослідницьких завдань.

Оскільки проведене дослідження наукових праць щодо історії літографії в Україні виявило, що наявні роботи лише частково розкривають проблему, необхідним вбачається застосування ряду методологічних підходів, які б сприяли більш комплексному вивченню даного питання.

Як відомо, методологія культурології пройшла тривалий період становлення та розвитку і наразі характеризується наявністю значної кількості методологічних шкіл і напрямків. У розвинених державах збільшення уваги до проблем людини спричиняє формування соціальної, тобто антропологічно орієнтованої культурології. При цьому, як стверджують вітчизняні дослідники, вивчення соціальної культурології актуальне для науковців з огляду на те, що узагальнення подібного досвіду дозволяє підготувати практичні рекомендації для майбутніх поколінь діячів культури й мистецтва та уникнути негативного досвіду попередників.

Також актуальним є використання такого комплексного методологічного підходу як *міждисциплінарний*, що дозволяє здійснити вирішення поставлених наукових завдань за умови дотримання базових принципів культурологічного, історичного та історіографічного пізнання.

Для досягнення мети та реалізації поставлених завдань магістерської роботи було використано методи дослідження, які відповідають культурологічному пошуку, а саме:

1) *аналітичний*, що застосований у студіюванні понятійно-категорійного апарату, узагальнення наукової літератури з теми.

Складовою аналітичного методу може вважатися метод історіографічного аналізу й синтезу, який передбачає вивчення наукового доробку дослідників із компаративним аналізом здобутих результатів і виявленням комплексності аналізу теми, яка вивчається. Історіографічний аналіз сприяє персоніфікації доробку кожного вченого і рівня його внеску у вивчення літографії в Україні. Крім того, історіографічний аналіз і синтез сприяє комплексному вивченню джерельної бази дослідження. Слід згадати також і про якісний аналіз культурознавчих джерел, коли особлива увага при роботі з текстом джерела приділяється тим назвам, що позначають культурні реалії (у даному випадку – літографії в Україні). Що стосується синтезу, то він як метод з'єднання окремих частин та рис досліджуваних предметів в єдине ціле був застосований при написанні висновків до розділів та загального висновку до наукового дослідження.

Важливим також є метод системного аналізу як різновиду власне аналізу. Метод системного аналізу (або системно-структурного аналізу), що передбачає інтеграцію у собі кількох напрямків системного підходу щодо аналізу розвитку певних культурних явищ, дасть можливість здійснювати комплексний і всебічний аналіз літографії в Україні;

2) *дискурсивний* – у висвітленні досвіду основних вітчизняних шкіл літографії в Україні. При цьому застосування конкретно-історичного методу дає можливість точно встановити, який саме науковець і у який період розпочав вивчення даної проблеми, хто продовжив її вивчення і які нові результати зрештою були отримані;

3) *контекстуальний* – для розкриття сутності культурно-ідеологічного й ціннісного поля, в межах якого доводилося працювати майстрам літографії в Україні й закордоном;

4) *герменевтичний*, який задіяний при вивченні літографії в Україні як явища культури, цілісних і нерозривних складових, компонентів

часопростору, традиції й суспільства. Ключовим аспектом у цьому плані є саме цілісний підхід до творів мистецтва літографії.

З огляду на тематику даного дослідження герменевтику слід трактувати як загальну теорію розуміння суспільних, у тому числі культурно-мистецьких явищ. Герменевтика ґрунтується на урахуванні особливої ролі мови у процесі інтерпретації явищ культури. Таким чином, герменевтична інтерпретація сприятиме розумінню джерел з літографії не лише як матеріальних пам'яток, але й як культурної течії. Крім того, відповідно до герменевтичної інтерпретації, пізнавальний процес можна представити у формі системи координат, умовними вісями якої будуть: по горизонталі – історичний контекст формування інтерпретації, а по вертикалі – ієрархічна диференціація логічно-понятійного змісту герменевтичного пізнання.

Загалом задіяння герменевтичного підходу сприяло кращому розумінню й пізнанню певних документальних джерел, аналізу та оцінці змісту монографічних праць і наукових публікацій з мистецтва літографії, що дозволило узагальнити історико-культурні явища та властивості предмета дослідження. Тому простір цього історико-культурного аналізу є досить широким для застосування герменевтичного підходу / методу з метою інтерпретації та тлумачення літографії;

5) *компаративний* метод (порівняльно-історичний) – при зіставленні та порівнянні різних практик літографії у творчості окремих українських і зарубіжних митців.

До цього порівняння слід додати *синхронний метод*, що допомагає здійснити аналіз праць дослідників, створених у межах одного історіографічного періоду, але з протилежних позицій з точки зору методології;

6) *інтегративний* – для використання різних галузей гуманітарного знання стосовно вирішення завдань, поставлених у дослідженні;

7) *типологічний* та *описовий* методи аналізу літографії. Зокрема, метод типологізації застосовувався з метою дослідницького розчленування

компонентів мистецтва літографії з подальшим об’єднанням виділених у ході аналізу елементів у наукову картину інформації. Узагальнення, яке здійснюється в ході використання методу типологізації, дає змогу виявити логіку розвитку мистецтва літографії, а також розкрити методику творення об’єктів цього мистецтва як систему і цілісність;

8) *історико-культурний* – для розгляду загальноісторичної картини, на фоні якої формувалися техніки літографії в Україні;

9) *узагальнення* – для підведення проміжних і заключних підсумків дослідження, формулювання висновків;

10) *комплексний підхід*, який дозволив підпорядкувати усі елементи змісту та форми праці провідній меті й завданням дослідження.

Комплексний підхід також передбачає задіяння діалектичного методу пізнання, який широко використовується як в культурологічній, так і в інших гуманітарних, суспільствознавчих науках для осмислення природи тих чи інших явищ у минулому й сучасності. Зазначений метод дає дослідникові можливість зрозуміти історичні передумови, перебіг та наслідки поширення мистецтва літографії як культурного явища в діалектичній єдності різноспрямованих проявів. Крім того, діалектичний метод був застосований при виявленні сукупності джерел, в яких відображається розвиток мистецтва літографії.

Переходячи до принципів дослідження, варто вказати на такі з них:

1) *об’єктивності* й *історизму* – для виявлення історико-культурних передумов, основних етапів і регіональних особливостей становлення мистецтва літографії. Принцип історизму є по суті синтетичним стосовно решти. Він забезпечує можливість визначити стан дослідження процесів минулого у тісному й безпосередньому зв’язку із ситуацією, яка мала місце у різні періоди накопичення наукових знань з цієї тематики;

2) *системності* – орієнтує дослідника, з одного боку на урахування багатофакторності культурно-мистецького процесу, а з другого – на комплексне осмислення знань про минуле, сучасне й майбутнє (елемент

прогнозування). Щодо проблеми розгляду мистецтва літографії зазначене вище передбачає розгляд не лише питань власне окремих творів, а й загальнокультурного контексту в дану епоху. Системність передбачає постійне урахування багатофакторності культурно-історичних й мистецьких чинників та їхній вплив на процеси формування й розвитку мистецтва літографії;

3) *структурного аналізу* – закономірно випливає із системності. Цей принцип, зокрема, передбачає, що саме системність об'єктивного світу із загальністю і множинністю відносин, зв'язків предметів та явищ матеріального й духовного світу мистецтва літографії, їх складністю, органічністю і суперечливим характером відносин забезпечує всебічність пізнання досліджуваного мистецького явища;

4) *об'єктивності* – передбачає забезпечення неупередженості у ході аналізу наукових праць із проблематики наукового дослідження. Цей принцип в науці, зокрема, полягає в отриманні об'єктивно істинних знань про процеси розвитку культури та мистецтва. Зазначене передбачає, по-перше, відбір наукових розвідок, які справді відображають тему, що досліджується, а, по-друге, розгляд вказаних робіт, виходячи із того, яким є їхній внесок в культуро- й мистецтвознавство відповідно до актуальності, новизни й об'єктивності проведеного їх авторами дослідницького пошуку;

5) *всебічності* – вимагає від дослідника критичного аналізу всієї сукупності джерел і літератури з обраної теми, а також урахування численних впливів на формування мистецтва літографії. Урахування культурного фону, на якому формувалося те чи інше джерело з питання мистецтва літографії дозволяє відокремити власні погляди автора джерела від нав'язаних йому висновків з боку інших авторів;

6) *наступності* (спадкоємності) – передбачає наявність і підтримання тісного зв'язку нових знань про досліджувану проблематику сфери мистецтва з науковими надбаннями попередників та уникнення суб'єктивізму в оцінці подій минулого й сучасності розвитку літографії.

Крім зазначених загальних і спеціальних засобів, дослідники мистецтва літографії мають дотримуватися таких принципів:

– додержання хронологічної послідовності;

– визнання закономірності перебігу подій;

– аналіз явищ і подій;

– використання обмеженої кількості джерел і літератури;

– урахування певної культурно-ідеологічної схеми.

Окрім того, специфічними рисами методології вивчення мистецтва літографії можуть вважатися такі:

– застосування специфічного понятійно-категоріального мистецтвознавчого апарату (а також введення у науковий обіг нових термінів щодо різних аспектів розвитку літографії);

– використання специфічного (за походженням і змістом) джерельного матеріалу;

– прояв власного ставлення до мистецтва й культури;

– залежність від культурознавчої традиції;

– акцентування уваги на специфічних об’єкті та предметі дослідження.

Дотримання перелічених принципів дослідження дозволяє повною мірою реалізувати міждисциплінарний підхід до вивчення різних аспектів мистецтва літографії. Крім власне методів мистецтвознавства, міждисциплінарність передбачає залучення методики інших суспільних наук.

Таким чином, розгляд того, якими методами і якою методикою користується автор, дозволяє зрозуміти напрями комплексного дослідження, що матиме конкретні наукові результати. Для досягнення мети та реалізації поставлених завдань було використано методи дослідження, які відповідають культурологічному системному, а також міждисциплінарному підходам. Комплекс наукових методів сприяли повноцінному розкриттю особливостей розвитку літографії як мистецького явища. Вирішення поставлених наукових завдань засновано на дотриманні принципів історизму, системності, структурного аналізу, об’єктивності, всебічності, наступності тощо.

Дослідження джерельної бази здійснювалося, виходячи із двох базових принципів аналізу історії культури:

– принципу цілісності, який заснований на комплексному підході до аналізу певного явища в культурно-мистецькому та історичному контекстах. Це вивчення здійснюється настільки повно, наскільки його можна реалізувати у рамках неупередженого наукового пошуку;

– принципу історизму, що ґрунтується на вивченні певного джерела стосовно мистецтва літографії у нерозривній єдності з певним історичним періодом, в який жив і творив автор відповідних творів.

Виходячи із наявної джерельної бази, саме одночасному використанню як історичного, так і теоретичного напрямів дослідження власне підпорядкована і структура даної дослідницької роботи. Перший напрям передбачає, так би мовити, «вертикальну» складову дослідного процесу – від зародження явища до сьогоднішнього його стану – в об'єктивному зрізі; другий – «горизонтальну» складову, яка міститься у проблемному полі предмету й об'єкту дослідження.

Техніка літографії, яка виникла не так давно, як ксилографія чи офорт, з'явилась на теренах України в 20-х роках XIX ст. Літографія – одна з друкованих технік, що здебільшого ґрунтується на тональному рисунку; її використовують художники-графіки для втілення творчого задуму в художніх роботах; вона дає можливість зробити тираж та мати необхідну кількість відбитків для експонування на виставках, в музеях; приваблює нескладною технологією виконання. Варто звернути увагу, що існують різновиди плоского друку з використанням літографського олівця, туші, асфальту та ін., які мають свої особливості [45, с. 101].

У Європі та США вже понад десятиліття у деяких вищих та середніх художніх навчальних закладах студенти успішно опановують техніку силіграфії, котра може цілком замінити літографію.

Наприкінці 60-х років минулого століття Гарі Хоен з Лонг-Айленду (Нью-Йорк) експериментував з поширеним тоді RTV-силіконом. Кількома

роками раніше компанія 3M прагнула розробити безводний спосіб для друкарської промисловості, але навіть після значних інвестицій на вдосконалення безводної фотолітографської дошки 3M не вдалося створити адекватні фарби, і на початку 1970-х років компанія продала свій патент японській компанії Toray Industries [40]. Остання, зі свого боку, розробила власні дошки, фарби та охолоджувальні системи для пресів, що забезпечують підтримування постійної температури і незмінної консистенції фарби під час процесу друку. Матриці Toray, відомі й досі на ринку як аналогові безводні фотодошки (позитивні та негативні), здатні репродукувати зображення досить високої якості, що перевершує за чіткістю та контрастністю поширеніші системи. При цьому сухий друкарський процес вирізняється високою щільністю кольорів, багатшим кольоровим регістром і водночас скороченим часом для друку. Все це забезпечує безводному способові значні переваги у друкарській індустрії, коли виникає потреба у великих накладах.

Процес друку є суто фотографічним, тобто репродукційним, оскільки зображення спершу має бути намальоване на папері чи іншій основі і згодом за допомогою проектора перенесене на дошку. Зображення неможливо виконувати вручну, безпосередньо на дошці, через що ця техніка не придатна для оригінальної графіки. Внаслідок цього, а також через високу вартість та важкодоступність дошки Toray не мають високої популярності у художників.

Відкриття способу директного малювання, ручної обробки та друку без використання літографського преса при безводній літографії спричинене одним важливим дослідженням. У 1982 році Нік Сіменов, професор Саскачеванського університету в Саскатуні (Канада) виявив інтерес до безводної концепції та здійснив ручний сухий високий друк в умовах майстерні, використавши силіконові ущільнювачі як фарбовідштовхувальне покриття у недрукарських зонах. Експериментуючи з різноманітними типами силіконових ущільнювачів, він винайшов можливість обробляти звичайні алюмінієві дошки таким способом, що вони відштовхують певний регістр фарби від літографських слідів безводним способом [39, с. 60]. Уперше

опублікувавши відкриття в журналі «Леонардо» у 1991 році, Н. Сіменов продовжував удосконалювати свою техніку. Нині він – провідний авторитет у поширеній в Канаді та США безводній літографії, яка в Європі має назву силіграфія.

У своїй майстерні в Саскатуні Н. Сіменов розвиває техніки малювання копіювальним тонером, котрі комбінує із зображеннями, видрукова- ними з власноруч виготовлених за його формулою фотопластин. Його техніка малювання на зворотньому боці використаних офсетних дощок теж цікава та економна.

Важливий внесок у поширення техніки безводної літографії зробив і Веда Озелл з інституту Тамаринд у 1992 році. Він відкрив потенціал нетоксичної друкарської технології, яка базується на використанні водорозчинних матеріалів для малювання (темперних фарб у порошку, водорозчинних крейд і пастелей, олівців, туші і ґуміарабіки). Доповнити техніки авторського друку можна, поєднавши їх з фотокопіями, принтеркопіями, а також із різноманітними комбінованими техніками, що майже необмежено розширює зображувальний діапазон у неочікуваних й цікавих напрямках. Останніми роками безводну літографію збагатили своєю творчістю чимало художників – Пері Тімсен, Джефрі Сіпл, Френк Янсен, Рос Зіркл, Пол Крофт [40]. Ця техніка перебуває у процесі безперервного вдосконалення, в якому кожен новий внесок є бажаним.

Після двох успішних літніх пленерів, що відбулися у мистецькому коледжі в Абристуйті (Уельс, Велика Британія), силіграфія стала інтегральною частиною програми з графіки як для студентів бакалаврату та магістеріуму, так і для докторантів.

Силіграфія – це, по суті, графічна техніка, що дуже відрізняється від традиційної літографії. І всупереч тому, що за результатами обидві техніки великою мірою подібні, дотичні точки між ними у технічному процесі існують лише в деяких концептуальних аспектах. Силіграфія, так само як і літографія, є технікою плоского друку, де зображувальні (фарбосприймальні)

та незображувальні (фарбовідштовхувальні) зони розташовані в одній площині – на поверхні друкарської форми.

У силіграфії загалом використовується значно менше хімії, а матеріали здебільшого легко придбати у крамницях. Вони недорогі, особливо порівняно з матеріалами для традиційної літографії, нетоксичні чи слаботоксичні, не потребують травлення, отже, нема потреби у використанні кислотних розчинів. Якщо працювати на дошці лише з водорозчинними матеріалами чи тонерами, то зникає потреба у вінілолановій основі з її отруйними розчинниками та сильним запахом. Висвітлення чи перенасичення фарби також не є проблемою. Найделікатніші переходи кольору чи тону відтворюються у силіграфії точніше, ніж у літографії.

У друкарському процесі не використовується вода, отже папір зберігає свою відносно постійну геометрію, що забезпечує якісні багатоколірні наклади з відмінним та безпроблемним поєднанням.

Силіграфія – техніка, котра, з одного боку, ідеально адаптується до умов звичайного графічного ательє з матеріальною базою для глибокого друку, оскільки нема потреби у літографському верстаті і постійному доступі до води, а з другого – зображувальний діапазон цієї техніки не лише повністю відтворює майже всі можливості традиційної літографії, а й у деяких аспектах перевищує їх. Силіграфія значно придатніша для експериментування та комбінування з іншими графічними техніками. При цьому можливості тиражування більш ніж достатні для оригінальної графіки. Припинивши друкувати у будь-який момент, не потрібно витирати та очищувати дошку. Зберігання форми також не вимагає жодних додаткових заходів.

Розділ 2. Становлення й розвиток літографії на території України (XIX – початок XX століть)

2.1. Виникнення літографії на території українських земель

Процес творення і становлення літографського мистецтва на Україні мав свої особливості та свої шляхи. Першими літографами-аматорами були самі художники. Як колись всякий художник-рисувальник вважав свою роботу закінченою, коли переносив свій рисунок на металеву дошку, так і тепер оформлення своєї роботи у вигляді літографських аркушів ставало для художника звичаєм. Більше того, в звичай почало входити видання не окремих аркушів, а цілої їх серії, тематично об'єднаних в цілий альбом [6, с. 292].

Альбоми такі виникали цілком випадково і серед їх авторів було чимало приїжджих художників, які захоплювалися красою нових місцевостей, їх архітектурних пам'яток або ж типажом населення.

Як ставилася адміністрація до таких видань, може служити такий приклад. 10 січня 1844 р. інженер, який працював на будівництві моста через Дніпро, швейцарець Іван Петрович Борель 10 звернувся до київського генерал-губернатора з таким проханням: «Проживая в г. Киеве более четырех лет, я занимался постоянно срисовыванием различных видов сего города и ныне, желая передать оные на бумаге, посредством литографии на гренке, честь имею покорнейше просить... позволить мне устроить у себя литографический пресс для тиснения одних только видов Киева». Півроку чекав Борель дозволу, аж доки міністерство внутрішніх справ не дало цього дозволу, але з пропозицією генерал-губернатору «наблюсти, чтобы испрашиваемый Борелом станок устроен был сообразно предполагаемой цели и не представлял бы возможности к печатанию чего либо другого, даже кратких объявлений, прописей и т. п.». Борель, обмежений нездійсненими вимогами, не скористався з дозволу і в тому ж місяці виїхав до Одеси [6, с.293].

Таких перешкод зазнавав не один літограф-аматор. Щоб уникнути цих перешкод, літографи змушені були ставати на шлях, визначений письменниками і поетами, вченими і художниками часів розвиненого феодалізму. Правда в цьому є певна модернізація. Вони (літографи) не присвячували своїх робіт володарям світу, але в той чи інший засіб шукали меценатської підтримки «владу маючих». В цій ролі виступали протягом кількох десятиліть або губернатори, а той й сам генерал-губернатор.

Так, наприклад, художник і архітектор Йосип Ляуферт (або Лауфер) 12, задумавши видати серію автолітографій краєвидів Києва (на 25 аркушів), мусив добитися спочатку прихильності багатьох осіб. Він виконує цілу низку акварельних краєвидів Києва для попечителя Київської учбової округи та 15 зошитів таких же краєвидів для генерал-губернатора Бібікова. Це не проходить задарма, бо коли Ляуферт береться за здійснення свого задуму і віддруковує перші два аркуші київських краєвидів, генерал-губернатор, не чекаючи на закінчення всього видання, відсилає ці два аркуші на подарунок цареві. Але генерал-губернаторська увага не заважає тому щоби Ляуферт помер у недостатках, заборгувавши всім: від художника Михайла Сажина до Шевця Септера і свого власного лакея.

Якщо ж той чи інший літограф-аматор хотів не тільки дістати дозвіл на літографування, але й поширити своє видання, шукання генерал-губернаторської підтримки було неминучим. Це навіть увійшло у традицію і зберіглося на довгі роки.

Так, наприклад, волинський губерніальний інженер Поляковський, задумавши видати альбом літографії «древних памятников русской народности и православия на Волыни», зробив понад 60 фотографій з цих пам’яток за допомогою техніків будівного відділу Волинського губерніального управління і за цими фотографіями віддрукував перші 9 аркушів. Справа ця була пов’язана з чималими на той час видатками. Треба було їх повернути та знайти кошти для закінчення всієї роботи. Ось чому, йдучи звичайним шляхом, 7 червня 1868 р. інженер Поляковський так писав

до генерал-губернатора: «Представляя вашему високопревосходительству экземпляр этого выпуска, беру на себя смелость утруждать вас моею почтительнейшею просьбою оказать Ваше милостивое содействие к распространению этого издания по губерниям Киевской и Подольской» [6, с.295].

Генерал-губернатор, дiставши такого подарунка, негайно звернувся до київського і подільського цивільних губернаторів з пропозицією поширити видання Полянського серед дворянства цих двох губерній, давши саму найкращу оцінку виданню.

Поруч з літографами-аматорами, які в більшості обмежували свою діяльність виданням одної-двох серій, а часто не закінчували через різні обставини і одного задуманого видання, вже з 40-х років XIX століття, окрім державних літографій, починають з’являтися літографії приватних власників.

Одним з таких перших київських літографів, який хотів організувати у Києві приватну літографію, був краківський уродженець Антон Антонович Деренговський. Свою діяльність у Києві він почав як літограф друкарні Київського Університету. Відбувши там термін роботи за контрактом, він 30 липня 1842 року вдався до губернатора Фундуклія з клопотанням про дозвіл відкрити йому власну літографію. Це було йому дозволено у вересні того ж року. Але скористатися з дозволу йому не пощастило, бо десь на початку січня 1843 р. він помер.

Якщо Деренговський дістав так швидко дозвіл, то це лише тому, що його вже добре знала місцева адміністрація за кількарічну роботу по університету. Звичайно ж для цього треба було мати добру характеристику про політичну благонадійність. За типовий цьому зразок може слугувати характеристика, яку дав Кам’янець-Подільський губернатор місцевому купцеві 2-ої гільдії Ничипору Олексійовичу Калініну, коли цей останній вдався з проханням дозволити йому відкрити у Кам’янці друкарню, літографію та металографію. Характеристика ця була така: «Купец Калинин с давнего времени известен местному начальству как отличный и

благонадежный гражданин. Он принадлежит к семейству русских купцов, члены коего, можно сказать, первые начали здесь развивать торговлю,... уже несколько трехлетий занимает должности по выборам городских сословий; теперь состоит заседателем совестного суда; православного исповедания и не только не принадлежит ни к какой раскольной секте, но еще состоит церковным старостой при Каменецком кафедральном соборе...» [25, с. 19].

На середину XIX століття кількість літографій була хоча й незначна, але на той час ці літографії, мабуть, задовольняли потреби внутрішнього вельми обмеженого ринку, тим паче, що в значній мірі потреба в літографованих виданнях задовольнялася ще й привозом з чужих країн. Отже, в деякій мірі могло виникати питання і про перевиробництво і про небажану для державних літографії конкуренцію з боку приватних підприємств. Ствердження цьому ми зустрічаємо в одному з тогочасних документів.

25 березня 1852 р. київський 3-ої гільдії купець Антон Іванович Гаммершмідт звернувся з таким проханням до генерал-губернатора: «Два года тому назад основал я здесь в Киеве картинную и музыкальную торговлю; недостает для музыкальной работы Литографского учреждения, мешало мне до сих пор на свой счет композиции печатать и издавать; – между тем в продолжении сего времени отправлены немаловажные суммы в чужие края для выписки музыкальных надобностей, кои мне, если бы я равно прочим музыкальным издателям в Санкт-Петербурге, Москве, Риге, Варшаве, Вильне, Митаве и прочих местах, чрез свою литографию производить мог, то бы только четвертую часть от сей суммы стоило; также нуждаюсь по моей торговле ежегодно значительным количеством как нотной и школьной графованой бумаги и с другой стороны при продаже только маловажный прибыль получать могу, - также вознамериваюсь получить дозволение к изданию примечания достойные виды городов и стран Киевской губернии, к чему особенно Киев и окружность Днепра

превосходные места способствуют и к которому предмету мне искусные живописцы свое содействие на то обещали» [6, с. 295].

Не зважаючи на дуже серйозні аргументації та посилки Гаммершмідта і на корисність для держави мати свої літографії, а ніж купувати за кордоном, і на комерційний інтерес купця, київський губернатор, не зважаючи на сталу репутацію мецената всіляких культурницьких заходів, прийшов до такого висновку: «Так как в настоящее время существуют уже в Киеве три литографии, то я полагал бы отказать Гаммершмидту в его ходатайстве» [6, с. 295].

У вересні того ж року Гаммершмідт вдруге вдається з тим самим клопотанням, але вже безпосередньо до генерал-губернатора. Новий губернатор Кравцов, який заступив Фундуклея, на запитання генерал-губернатора у цій справі відповідав так, як могла відповісти людина, яка добре вже почувала ходу капіталістичного розвитку: «...Усматривая из переписки по Канцелярии моей, что мнение предместника моего в отказе Гаммершмидту открыть литографию в Киеве основывалось на том только, что здесь существует уже три литографии и, принимая с своей стороны во внимание, что промышленность разного рода развивается быстро и самая надобность в разнородных предметах роскоши усиливается в таком же размере, я не нахожу теперь видимых препятствий в дозволении Гаммершмидту открыть Литографию...» [6, с. 296].

31 жовтня 1852 р. Гаммершмідту було дозволено відкрити власну літографію 29, але ще досить довгий час ця літографія, мабуть, не могла задовольнити усіх потреб власника, бо він, як ми знаємо, ще 1856 р. одержав через Броди 200 аркушів літографованих краєвидів Києво-Печерської Лаври, замовлених ним закордоном.

Найбільш типовим представником літографа-підприємця у Києві є австрійський підданець, агент і комісіонер «литографического заведенія» у Мюнхені Пілоті і Лене, Йосип Вальнер. Як давно жив він у Києві – невідомо, але за час свого перебування тут він встиг не тільки заробити репутацію

людини благонадійної та «хорошого образа мыслей», але й встиг одружитися на дочці київського купця Червяківського.

Як тільки Вальнер дізнався про смерть Деренговського, він зразу ж вдався до міністра внутрішніх справ, обминаючи генерал-губернатора, з проханням передати йому ті права на відкриття літографії, які було надано Деренговському, з тим, щоби згодом він мав право при тій же літографії поставити спеціального станка для друкування фарбами, себто утворити хромолітографію.

Слідом за цим Вальнер подає аналогічну заяву і до Київського Губернського Правління, в якій він пише про бажання «учредить в г. Киеве на свой счет вольную литографию с каллиграфиею и Артистикою с красками, по примеру как заведены таковые в Франции и Германии» з підкресленням, що він «весьма удобно может заведение это в г. Киеве в скорости привесть в самое превосходное положение...». Його ж тесть, купець Червяківський, підтримуючи комерційну ініціативу зятя, поспішився дати в той же час «ручительную подписку, что какие бы то ни были издержки на открытие литографии и учреждения в последствии станка для печатания красками Вальнер исполнит в точности и остановки не будет...» [20, с. 34].

Саме цікаве те, що Вальнер, ще не діставши дозволу на відкриття літографії, зразу ж ставить вимогу, щоб у Києві, за виключенням Університетської літографії та його майбутньої, яку він збирається відкрити, використавши обладнання, яке залишилося після Деренговського, одкривати не дозволялося. І Вальнер добивається свого. 18 лютого 1843 року його літографія починає працювати. З цього ж самого часу по всіх установах Києва, починаючи з Канцелярії генерал-губернатора, зразу ж міняються штампи на бланках. Легкий різноманітний шрифт штампів, оточений складним та вибагливим каліграфічним орнаментом заступають місце важких наборних бланків. Дещо згодом, коли Вальнер одкриває свою «артистику с красками» тіж самі штампи починають грати золотом та різними кольорами.

4 вересня 1845 р. Вальнер подає нове прохання про дозвіл відкрити йому при літографії і друкарню «по уважению, что соединение этих двух заведений имело самые выгодные результаты для художества за границей, а особенно в Париже» 36. Із 1 квітня 1846 р. починає функціонувати його друкарня. З цього часу Вальнер стає справжнім монополістом в поліграфічних справах у Києві, бо ані університетська літографія, ані літографія Губерніального Правління не могли з ним конкурувати.

Доказом успіху Вальнера може служити його лист від 12 липня 1845 р., адресований генерал-губернатору: «Во время высочайшего пребывания в сем году в г. Киеве е. и. в. Константина Николаевича я имел счастие два раза продать его высочеству некоторые искусственные произведения моего заведения, которые были милостиво приняты. – При этом случае его высочество соизволил одобрить мое намерение издать собрание в 24 листах достойнейших видов и памятников Киева, литографированных и тисненных на массе, с кратким историческим описанием, с тем, чтобы на издание это, которое будет выходить частями, составить пренумерацию. Я подвергал также к стопам его высочества всеподданейшую просьбу о дозволении мне посвятить означенное дело его высочеству» [6, с. 297].

Отже, В**а**льнер змушений був просити генерал-губернатора звернутися у цій справі «куда следует», поінформувавши одночасно про те, що перший зошит на чотири аркуші в багатій обгортці буде вже готовий на середину 1845 р.

Як поставився до цього генерал-губернатор зі справи не видно. Але з певністю можна казати, що чим далі, тим не залежніше став почувати себе Вальнер, ігноруючи, навіть, певні вимоги цензури. Так, наприклад, 1848 року, продовжуючи роботу по виданню задуманого ще три роки тому альбома «достойнейших видов и памятников Киева», відлітографував рисунки з мозаїк Софійського собору, а саме «нерушиму стіну», «тайну вечерю» та образи святителів Вселенської церкви, не поспитавшися на це дозволу в Духовній цензурі, в наслідок чого київський митрополит Філарет

наклав на ці літографії заборону, а генерал-губернатор підтвердив цю заборону аж до з'ясування справи .

Пізніше ми знаходимо відомості про те, що Вальнеру було дозволено одлітографувати краєвид Смілянського костьолу. Це було в жовтні 1856 року.

Є всі підстави твердити, що поліграфічні підприємства давали Вальнеру великі прибутки, бо вже 28 грудня 1855 р. він подає прохання до генерал-губернатора про дозвіл йому прийняти собі компаньйона. Це прохання він мотивує тим, що він організував дві компанії для збудування та експлуатації парового млина та парового тартака. Тартак Вальнера, між іншим, стояв на Трухановому острові.

Взявши собі компаньйона, Вальнер швидко зовсім одмовляється від поліграфічних справ, запродавши своє «лито-типографское и конгревское заведение» братам І. та А. Давиденкам. На початку 60-х рр. один з Давиденків відходить від безпосередньої участі в справі, і «заведение» переходить в орендне утримання другого Давиденка разом з співорендатором С. Кульженком. А 1867 р. Кульженко вже називає себе «содержателем типографии».

Так було закладено початок існуванню нової фото-хромо-літо-друкарні С. В. Кульженко, яка, наслідувавши кращі мистецько-технічні традиції літографії Вальнера, перетворилася не тільки на краще поліграфічне підприємство кінця XIX та початку XX віку, але й на головну базу мистецьких видань дожовтневої України.

Поруч з тим, як промислова літографія набуває всіх прав громадянства серед інших галузей поліграфії, літографія аматорська після 50-х рр. неначебто іде нанівець, бо жоден з аматорів не може вже конкурувати в цей час з організованим підприємством, а особисті мистецькі потреби він може, в разі потреби, цілком вільно задовольняти, видаючи свої малюнки у тих же літографів-підприємців. Але це здається так тільки на перший погляд.

Вже 1844 р. Т. Г. Шевченко береться до видання «Живописної України». Програма, яку він накреслює для цього видання, та й та підтримка, яку він зустрічає своєму виданню в колах української прогресивної інтелігенції, достатньо свідчить, що тут мова виходить далеко за межі приватного інтересу художника і набуває суто політичного характеру. Тим то й можна пояснити той факт, що в справі розповсюдження «Живописної України» на допомогу приходить не адміністрація, а ближчі до самого Т. Г. Шевченка люди.

Добре знаючи виховавчу силу мистецтва і не менш того розуміючи якої сили популяризація мистецтва може набрати літографія, Т. Г. Шевченко, вдаючися 27 листопада 1846 р. до попечителя Київської учбової округи з проханням про призначення його на посаду вчителя малювання до Київського університету, не забуває і про літографію. В проханні він пише: «кроме преподавания живописи обязываюсь исполнить безвозмездно все поручения начальства по части литографирования в состоящем при Университете литографическом заведении» [6, с. 297].

Цілком певно, що Т. Г. Шевченко був би не брав на себе клопоту з літографією, коли 6 справа полягала тільки в технічній роботі, та коли 6 він не був певен, що через Університетську літографію він зможе продовжити те, що було розпочато ним у формі «Живописної України». Несподіваний арешт не дав Шевченкові змоги скористатися з нього. Але його роботу продовжив худ. Л. М. Жемчужников зберігши для свого видання ту ж саму Шевченкову назву.

У цей же самий час літографія вперше виступає на Україні не тільки як форма аматорської діяльності, не тільки як нова галузь промисловості, або як новий засіб мистецької пропаганди, але і як об’єкт вивчення та предмет мистецької навчальної дисципліни.

В квітні 1850 р. в Києві почала функціонувати художня школа, організована художником Наполеоном Буяльським і, де, поруч з дворянськими дітьми, навчалися і діти з «податних сословій». З таких дітей

Буяльський не брав жодної платні. Разом з тим ніс усі видатки по утриманню школи. Неспроможність за таких умов брати на себе ще й утримання найбідніших талановитих учнів змушує Буяльського звернутися з проханням одночасно і до Академії художеств і до генерал-губернатора про дозвіл йому утворити при школі «заведение для литографирования по меди и дереву для печатания рисунков» [3, с. 50]. Подаючи таку заяву, Буяльський ставив перед собою дві мети: навчити своїх учнів літографуванню і гравюрованню та з продажу літографованих малюнків добувати кошти для утримання своїх незаможніх учнів.

Академія Художеств зразу же позитивно відгукнулася на ініціативу Буяльського і видала йому свідоцтво, шо з її боку «не имеется препятствий к учреждению в Киеве при его художественной живописной школе заведения для литографии и гравирования на меди и дереве для печатания рисунков и что Академия учреждение это находит полезным».

Що ж до генерал-губернатора Васильчикова, то цей знайшов зручнішим запитати з цього приводу думку цивільного губернатора Фундуклея. А Фундуклей, повідомивши, що з його боку теж немає жодних заперечень проти дозволу, разом з тим переслав генерал-губернатору копії трьох договорів, складених з батьками його незаможних учнів, без всяких до цих договорів коментарів.

Для обмеженого Васильчикова цього було досить, щоб розпочати безконечну канцелярську переписку і довідуватися, в якому стані перебуває школа Буяльського, хто його учні, скільки їх, якого вони віку, з якою метою організував Буяльський цю школу, які знання може він подати своїм учням і, саме головне, чи не можна в текстах договорів Буяльського з батьками учнів бачити якихось там прихованих зловживань.

Після того як генерал-губернатор одержав вичерпуючі відповіді на всі свої запитання, він прийшов до цілком несподіваного висновку: «...как означенная школа не получила еще надлежащего развития» - це було в липні 1851 р., себто через рік після відкриття її, - «учеников в ней очень мало, то я

не вижу особенной надобности в открытии ныне гравировального заведения при той школе, тем более, что и существование некоторых условий, заключенных г. Буяльским с родственниками его учеников не может быть допущено» [6, с. 297].

Користуючись з нагоди, Буяльський 9 грудня 1851 р. вдруге звертається по допомогу до Академії Художеств. У річному своєму звіті він пише, що йому й досі не дозволили відкрити літографію, без якої школа не тільки не може рости, але навіть не може існувати.

Це змушує віце-президента Академії художеств гр. Ф. Толстого звернутися окремим листом до ген. губернатора Бібікова, який на той час вже заступив кн. Васильчикова з підтвердженням свого попереднього клопотання. Але Бібіков, наводячи всі міркування свого попередника, додає до них ще й нові, а саме ті, що для відкриття «такого заведения, как литографическое и гравировальное, необходим известный капитал, которым располагает ли Г. Буяльский из отношения Вашего с(иятельства) не видно. Во всяком случае разрешение на открытие показанного заведения зависит от Министра Внутренних Дел» [6, с. 298]. Спроба Бібікова перекласти справу на відповідальність міністра внутрішніх справ призводить до того, що гр. Ф.Толстой адресується безпосередньо до міністра. В наслідок довгочасного листування між Академією Художеств, міністром внутрішніх справ та міністром народної освіти, цей останній 20 червня 1852 р. повідомив київського генерал-губернатора про те, що «по принятому порядку, при дозволении учреждения типографий, литографий и т. п. не собирается сведений о средствах учредителей к содержанию таковых заведений, а требуется удостоверение местного начальства о их благонадежности и неимению препятствий к сему учреждению в полицейском отношении, и что условия заключенные Буяльским с родственниками учеников его по школе едва ли могут служить препятствием к разрешению ему открыть предполагаемое им заведение» [6, с. 299].

Бюрократичне зволікання переходить у нову стадію. Генерал-губернатор починає збирати відомості про політичну благонадійність Буяльського, який в цей час подає вже третє прохання. Знову справа переходить до губернатора Фундуклея. Цей останній, нарешті, свідчить, що «Буяльский человек благонадежный и во все время жительства его в Киеве ничего за ним предосудительного незамечено» [6, с. 298].

Але не зважаючи на це він пропонує дозволити Буяльському тільки «открытие заведения для печатания рисунков, гравированных на меди и дереве; что же касается открытия литографии, то я, находя, что в Киеве и без того достаточно подобных заведений, предложил Г. Буяльскому принять в свое заведывание Литографию, учрежденную при губернской типографии и в оной литографировать свои труды» [6, с. 299].

Генерал-губернатор, з якимсь незрозумілим задоволенням чіпляється за цей новий варіант і приходить до висновку, що коли Буяльський керуватиме літографією Губерніального Правління, «то ходатайство его о дозволении ему открыть особое заведение для гравирования и печатания в оном рисунков воспитанников учрежденной им живописной школы, не будет требовать никакого особого распоряжения». Але через півтора місяці губернатор одмовляється од попереднього наміру і вся справа знову переходить до міністра внутрішніх справ. І тільки 20 червня 1853 р. Буяльський дістає повідомлення про задоволення його прохання 59, себто через два з половиною роки від того, як він подав своє перше прохання.

Отже, 40-50 роки XIX ст були саме тими роками, коли літографія на Україні не тільки почала існувати, але й з перших же кроків свого існування набула всіх тих форм її використання, які їй властиві

2.2. Художні й стильові особливості літографії наприкінці XIX – на початку XX століть

На початку XX століття мистецтво графіки пережило справжній ренесанс. Саме це витончене мистецтво взяло на себе сміливість оголити контрастність буття. Майстри графіки поставили велику кількість завдань - як суто художніх, філософських, так і соціальних, суспільно- політичних. Журнальна та книжкова графіка, малюнок до газетного видання, плакат – ці форми графічної творчості набували пріоритетного розвитку в образотворчому мистецтві у його стиканнях з плинним життям. Водночас графіка, і не лише станкова, вирішувала найоперативніше ті формальні завдання, які постали перед художниками нових мистецьких напрямів. До того ж важливим чинником її стрімкого розвитку на зламі століть стало те, що в цій царині працювали не лише графіки за фахом, але й живописці, архітектори, скульптори, художники театру. Вони збагатили пластичні можливості графіки, піднесли її на високий мистецькій рівень.

Відомим київським майстром літографії був Іларіон Плещинський – «вчитель за покликанням», художник високої культури, який за будь-яких політичних та ідеологічних обставин підтримував у своїй майстерні справжній 2культ самодостатньої цінності високого мистецтва графіки з його особливими, відмінними законами й стилістичними ознаками» [21, с. 144]. Він міг вільно працювати в різних стилістичних формах – є у нього твори неопримістичні, конструктивістські, реалістичні. Він володів численними графічними техніками, але студентам відкривав переважно лабораторію роботи з металом - сухою голкою, травленням, акватинтою.

І.Плещинський отримав початкову художню освіту в Я. Крюгера, потім у Петербурзі в школі «Общества поощрения художеств» у М. Реріха, А.Рилова, І. Білібіна. Під час Першої світової війни, перебуваючи в Німеччині у полоні в 1914-1918 роках, він починає займатися офортом та літографією. Імовірно, що особисті враження війни, а також побачені

Плещинським твори німецьких експресіоністів, вплинули на творчість майстра. «Один час в Казані, де Плещинським був організований графічний колектив «Вершник» (1921-1922) і де він керував літографською майстернею і був деканом графічного факультету Художнього інституту, художник підпав під вплив німецьких імпресіоністів (Макса Пехштейна, Рудольфа Гроссмана, Еріха Хекеля) та норвежця Едварда Мунка», – писав у 1940 році М. Бабенчиков. У 1922 році відбулася перша персональна виставка в Казані, яка одразу привернула увагу до майстра, в 1924 році він брав участь у Міжнародній виставці у Венеції.

Його роботи початку 1920-х років мають ознаки стилістики посткубізму та експресіонізму. Оскільки архів майстра зберігся, маємо можливість розглянути твори цих років. До альбому літографій «Вершник» (1921) увійшли роботи «Оголена» і «Кінь», які демонструють відмінні стани, різні грані світовідчуття. У першій літографії оголене жіноче тіло обкреслено широкою гнучкою лінією подібно до річки, що в'ється. Художник передає відчуття природної грації, домінує стан спокою, захищеності, який підтримується затишком дому. У другій роботі зображено чорного сильного коня, що стоїть між деревами, сторожко чатуючи кожний звук. На відміну від прозорості першої роботи, тут чорні плями створюють щільний простір, переважає стихія, важкість тілесності й водночас енергія, що здатна до рішучих дій. Літографії «Збір фруктів» та «Дім у лісі» побудовані в стилістиці посткубізму, в яких підкреслена геометризація форм.

Літографія В.Юнга «Безпритульні» (1926) нагадує малюнок тушшю, м'які затемнення подібні до легко покладених плям туші за допомогою пензля. Сюжет типовий для графіки тих літ; цій темі присвятили роботи С.Налепинська-Бойчук, С. Узунова, М. Котляревська. Юнг зображує двох хлопчиків біля буржуйки прямо на вулиці міста, де всі будинки відгорожені від них парканом. Самотність, пошук тепла, покинутість у ворожому світі – ці психологічні відчуття точно передає художник. А в роботі «За заняттями» (1927), навпаки, домінує стан взаєморозуміння, співпраці, внутрішньої

захищеності двох молодих дівчат. Одне те, як покладена спокійно й довірливо рука однієї з героїнь, точно характеризує душевний діалог. Студентки сидять біля столу, художник підкреслює їх юну привабливість, невимушену граційність поз, зосередженість на інтелектуальній праці. Світло й тінь ніжно огортають форми тіл. Ліричний реалізм В. Юнга був підтриманий і продовжений у творчості випускників вищого навчального закладу в графіці 1930-х років.

В. Г. Юнг викладав у Художньому інституті літографію. Коли ксилографія ще культивувалася у Києві, то і офорт, і літографія фактично не існували тут і згадані майстри повинні до певної міри «насаджувати» тут це мистецтво, являючись майже піонерами в цій справі. Здобутки попереднього XIX століття у мистецтві офорту та літографії були тоді призабуті через перерваність творчої естафети поколінь, а, крім того, через неприйняття старої школи тонового малюнку, розрахованого на відтворення його (за авторським ескізом) ремісником-виконавцем [26, с. 133].

У 1923 році вийшла серія літографованих плакатів Михайла Жука з портретами видатних діячів української культури. Серед цих робіт найбільш відомі портрети М. Коцюбинського, Г. Сковороди, І. Франка. У цих роботах М.Жука подано конкретні характеристики портретованих, образ головного героя домінує в композиції на тлі зображальних мотивів, що доповнюють характеристику творчості. Так, М. Коцюбинський зображений на тлі квітів і тендітних гілок, Г. Сковорода – на тлі просторого ландшафту з поодинокими деревами, І. Франко – на тлі кам’яних скель. Можна пригадати, що аналогічне використання пейзажу для створення образу демонстрували численні портрети відомого польського художника Я. Мальчевського: Пейзаж – справжній ключ до характеристики особистості майже у всіх (у всякому разі кращих) портретах Я.Мальчевського. Він писав багатьох варшавських та краківських інтелектуалів, польську художню і наукову інтелігенцію, яку добре знав і відчував [26, с. 139].

Але пластичне виконання творів Жука і Мальчевського дуже розрізняються. В серії літографій вимогам плакатного мистецтва відповідає площинно-декоративний стиль роботи Михайла Жука.

У станковій графіці, як і в плакаті, художник приділяє значну увагу створенню портретів відомих діячів культури. Техніка виконання цих портретів різноманітна. Майстер працює пастеллю, тушшю, італійським олівцем, у техніці ксилографії, літографії, сухої голки. Кожного разу художник максимально використовує особливі виражальні можливості тієї чи іншої техніки. В «Портреті поета М. Зерова» (1925, вугіль, кольоровий олівець, збірка С. Лущика) головну роль художньої виразності бере на себе лінія, більше урізноманітнена в моделюванні обличчя і узагальнена в трактуванні костюма, а колір тут застосовано для зображення яскравої червоної квітки, що пластично зрівноважує композицію. У «Портреті І.Франка» літографський штрих не лише передає риси обличчя, а й створює елегійний настрій, неначе символізуючи собою невпинний плин часу, що струменить подібно дощу; в «Портреті режисера В. Василька» (1928) майстер сангіною проробляє риси обличчя, залишаючи майже недоторканим тло. До портретного жанру Михайло Жук ще звернеться в 1932 році, коли він у техніці офорта створить чималу серію портретів українських художників (Г.Нарбута, В. Кричевського, М. Бойчука, М. Пимоненка, М. Бурачека, В.Пальмова, А. Тарана) [45, с. 19].

Михайлові Жуку було притаманне синтетичне відчуття мистецтва. Важливою рисою, яка супроводжує все життя художника, була його величезна повага до творчості як такої. Завдячуючи цьому маємо сьогодні унікальну можливість простежити процес творення книжково-журнальної графіки 1910-1920-х років від начерків-варіантів, ескізів, кліше на цинку або дереві до пробного друкарського відбитка та тиражованої книжки, які Михайло Жук зберіг в своєму архіві. Послідовний прихильник символізму й стилю модерн Жук разом з тим опанував пластичні відкриття нових авангардних течій.

У 1920-ті роки художник особливо захоплювався дослідженням творів народного мистецтва. Його учні ретельно вивчали і копіювали народні розписи й орнаменти, за їх замальовками був створений альбом літографій «Степова Україна». За ініціативи М.Жука в Одеському художньому інституті було відкрито майстерню стилізації для ґрунтовної підготовки знавців народної творчості.

Відомим майстром літографії був Всеволод Аверін, для якого анімалістична тема стала головною у його творчості. Вона близька йому як невтомному мандрівникові, закоханому у природу. Малюнки Аверіна гострохарактерні, віртуозні, точні з погляду вірності натурі. Майстер 1929 року створив цілий альбом автолітографій «Звірі зоосаду», який уславив його творчий шлях.

Літографії різні за композиціями, способом малювання, але всюди вражає безпомилковість художніх узагальнень. Так, «Тигрицю» В.Аверін змальовує лежачою, у позі готовності до стрибка. Здається, що нервовий імпульс пробігає по її спині, повторювані хвилясті лінії передають живе дихання. В іншій роботі «Голова левиці» з цього ж альбому, образ хижачки фрагментований, її морду зображено в профіль. Напружено витягнута шия, відведені назад вуха, ледь прижмурені очі - художник схопив момент концентрації уваги звіра, левиця прислухається, вона поводить себе насторожено. В автолітографії «Куниці» В.Аверін силуетними плямами передає граційні тіла маленьких звірків, які відчувають себе вільно, природно серед високої трави.

Те, як художник малює трави, що гнуться під вітром, нагадує далекосхідний живопис, роботи китайських та японських майстрів. А в роботі «Атлет, бугай колгоспу «Новий світ» (пастель, 1936) художник передає характер сильної, але невільної й нерозумної тварини. Московський критик О. Бьоскін, високо оцінюючи анімалістичні твори В.Аверіна, вважає, що майстер «здатний подати звіря в усій його пластичній органічності. Звір як такий, з підкресленими особливостями, що притаманні даному виду, цій

особі. Такі зображення звірів мають величезне значення для всього мистецтва, бо дають прекрасні взірці, так би мовити, норми пластично-фізіологічного стану .

Художні й стильові особливості літографії доцільно також розглянути на прикладі художньо-промислової школи у місті Кам'янці-Подільському. яка була заснована на початку минулого сторіччя. Вона розташовувалася у приміщенні домініканських будівель на другому поверсі, поряд з Давньосховищем Подільського церковного історико- археологічного товариства. Першим керівником школи став відомий український художник В'ячеслав Костянтинович Розвадовський (1878-1943). Кошти на існування художніх класів були виділені Подільською губернською земською управою і частково Петербурзькою Академією мистецтв.

Великою заслугою школи була її краєзнавча діяльність. Популяризація подільських форм керамічних виробів і використання мотивів подільського орнаменту проводилися ще з часів заснування навчальних класів В. К. Розвадовським, продовжувалася ця робота і в довоєнний час. Але особливо сильного розквіту досягла краєзнавча робота і використання зразків та матеріалів народної творчості у навчальному процесі з призначенням на посаду завідувача школи В.М. Гагенмейстера. Він очолював школу з 1916 року до 1933 рр.

У художньо-промисловій школі В. Гаґенмейстер прагнув зосередити найталановитішу молодь Поділля. Тому для бідних тут існували пільги. Вихований на мистецьких традиціях Прибалтики та Санкт-Петербурга, він, як талановитий художник, захопився глибоким змістом і високою культурою образотворчого мистецтва Поділля настільки, що розгорнув широке і ґрунтовне його дослідження та популяризацію [11, с. 49]. Школа виховала немало талановитих художників, скульпторів, мистецтвознавців. Серед них: Василь Артеменко, Юхим Гаврилюк, Сергій Кукуруза, Михайло Ліщинер,

Григорій Пустовойтенко, Зінаїда Охримович, Ніна Сулковська, Тамара Сис та інші.

Під час літніх канікул у школі були створені дослідницькі групи з викладачів та учнів, які виїжджали в села для вивчення подільського гончарства, ткацтва, вишивки, архітектури, детального змальовування зразків. Зібрані матеріали, пізніше опрацьовані в школі, використовували у навчальному процесі, прищеплюючи вихованцям любов і повагу до всього народного. В. Гаґенмейстер взявся за організацію видання малюнків та альбомів з окремих видів мистецтва. В Україні не відомі приклади, щоб при звичайній художній школі було створене мистецьке видавництво.

Цінністю школи є видання альбомів і брошур на краєзнавчі теми, популяризація не тільки кращих форм і зразків народного мистецтва, але й звичаїв та побуту Поділля. Зібрані матеріали готувалися до друку і видавалися силами школи, яка мала свою літографічно- цинкову майстерню і друкарський станок. Підготовлені роботи друкувалися літографічним методом, були художньо оформлені [34, с. 110].

Створені друкарським способом посібники, що вміщували в собі етнографічні матеріали, зібрані в селах Поділля, видавалися викладачами та учнями профшколи. У цих виданнях художник проводив мистецтвознавчий аналіз знайдених зразків, намагаючись зробити їх доступними для використання у навчанні.

За змістом зазначені видання поділяються на такі, що присвячені історичним і архітектурним пам’яткам, народному мистецтву (побут, настінний розпис, вишивка, прикраси, одяг), гончарній кераміці; крім того трапляється друк портретів, плакатів і поштових карток із зображенням зразків народного мистецтва.

У 1920 р. під керівництвом В. Гаґенмейстера у стінах школи було створено музей художньої промисловості, метою діяльності якого стало пропагування мистецтва і допомога навчальному процесу школи. Музей складався з таких відділень: пластичне мистецтво (живопис, скульптура,

графіка), промислове мистецтво (ремісничі, кустарні й фабрично-заводські вироби), технічний відділ (зібрання інструментів, малюнки матеріалів та їх обробки, зображення послідовного процесу виконання виробів), бібліотечне відділення (стародавні видання, книги з мистецтва України й інших народів, технічна література і фотографії) [10, с. 119-121].

Поділля, зокрема Кам'янець-Подільський, завжди було постійним джерелом натхнення для кам'янецьких графіків. Історія та сучасність цього краю лягли в основу творчості багатьох митців. Ні в один з періодів розвитку графічного мистецтва, починаючи з кін. XIX ст. – часу поширення станкової рафіки на Кам'янеччині, розробка подільської тематики не переривалася, щоразу збагачуючись новими змістовими якостями, новими ідейно-естетичними оцінками тих чи інших історичних, побутових явищ. Така популярність пояснюється географічними особливостями міста, а також наявністю на його території численних старовинних пам'яток. Художники різних історичних часів шукали тут духовного затишку, свіжості вражень, ліричності.

Творчі видання художньо-промислової школи за всіма основними ознаками (часовий період, унікальність авторського матеріалу, малотиражність, високий поліграфічний рівень виконання, складний спосіб друку, ускладнення конструкції та маркування кожного видання, наявність у виданні унікальної друкованої графіки художника) є унікальними мистецькими творами світового масштабу.

2.3. Основні компоненти техніки літографії на Заході України

У мистецтві західноукраїнської літографії на рубежі ХХ – ХХ століть своєрідно відобразився естетизм, культ краси. Витонченість, любов до декору, орнаменталізація форми засвідчують в цих творах особливе розуміння прекрасного як загадкового, тендітного, незахищеного, спонтанного. Майстри дедалі частіше застосовують насичені кольори, надаючи творам декоративного звучання.

Яскраві сполучення кольорів використав, наприклад, К.Сіхульський для плаката виставки польської архітектури, скульптури й живопису, що експонувалася у Львові в 1910 році. На золотому тлі тут зображений молодий чоловік у віночку з виноградними гронами, але з циркулем в руці, в чорному одязі з білим коміром. Його образ асоціюється з античним богом Діонісом, а також з притаманним для мистецтва готики зображенням Бога Саваофа як архітектора світу, що вимірює циркулем гармонію світобудови. Біля головного героя, по боках від нього, дві прекрасні жінки-музи в платтях-кімоно з довгими пишними биндами в зачісках. Художник плаката вирізняє рухливі руки на темно- синьому тлі, акцентує екстатичні вирази облич. У творчому акті поєдналися чуттєве й логічне, переплелися два начала культури - діонісійське й аполонове. Цей плакат виконано в літографській майстерні Піллера-Ньюмана у Львові [26, с. 30].

Лаконічний та насичений в кольорі плакат до виставки Я.Мальчевського зробив С. Дембіцький у 1903 році, виконавши друк у майстерні літографії Піллера-Ньюмана у Львові. На плакаті зображено приманливо-яскравого метелика махаона на оксамитово-синьому тлі. Нижче, під прямокутником основного поля зображення, вміщено червоні літери - ім’я художника, автора експонованих творів. Яцек Мальчевський мав особливий хист тяжіння до уявного, ірреального, містичного, до створення власного фантазійного світу.

У плакаті виставки товариства «Зеспул» (1913, літографія) М.Ольшевський у лаконічному символі розкриває програму товариства. Центр композиції займає фігура жінки, її спідниця з ритмічним драпіруванням нагадує масивну колону, а оголений торс уособлює природну красу, голову увінчує башта Львівського кафедрального собору. Мандорлу, яку тримає перед собою жінка, обволікають рухливі «язики вогню», які в індійському мистецтві символізують вічне оновлення енергій, а симетрично розташовані в композиції еліпсоподібні форми нагадують про космічні символи інь-ян. Гнучка форма еліпса була улюбленим мотивом в орнаментації модерну; наповнена символікою, вона поєднує таким чином давні традиції із сучасністю.

Одо Добровольський створив цілу галерею образів львівських відомих персонажів, занотував «гомін» сценок міського побуту. О.Добровольський уславився також міськими пейзажами, виконаними в техніці акварель і туш, у яких він досягав ефекту світіння самої атмосфери міста («Галицька площа у Львові» (1907), «Вілла Пининського» тощо). Художник опрацьовує в пейзажах улюблені подробиці, ретельно зображуючи фасади домів, ліхтарі, тротуари, театральні тумби, ніби побачені городянином, що неспішно і з насолодою прогулюється містом. Але завжди образ міста постає при цьому узагальнено, цілісно; зображення будується на великих плямах стриманого, «цивілізованого» кольору. В 1914-1915 роках Одо Добровольський створив великий цикл автолітографій «Львів» [26, с. 48].

Відомим львівським майстром літографії був О. Архипенко, графічна творчість якого менше привертала увагу дослідників і природно відходила на другий план, поступаючись скульптурі. Не будучи провідною, вона часто виконувала роль підготовчих ескізів до скульптури. Однак уважне, дбайливе ставлення майстра до своїх графічних робіт, експонування їх на численних виставках спонукає зосередити увагу на цьому аспекті творчості О.Архипенка. Мова його графічних робіт розвивалася паралельно з рухом пластичних ідей у скульптурі, адже начерк, ескіз, завершена станкова

графічна композиція були тією лабораторією, де відпрацьовувалася мова, де пошук форми виявився на первинній стадії, до діалогу ідеї зі скульптурним матеріалом.

Ідея виявити внутрішню енергію через зовнішні форми вела художника, відображаючись у його графічних творах. Так, відчуття динамізму через рух людини прагнув передати художник у літографії 1913 року «Дві фігури». Постаті людей перетворюються тут на природний механізм, гнучкий, дугоподібний. Дві фігури перетинають одна одну й розходяться, щоб розбити єдиний рух на дві теми, два голоси, посилити тим самим звучання. Мимоволі пригадується при розгляданні цього твору «Дискобол» Мирона, пружний нахил його фігури. Цей відомий образ тотально перетворюється в архипенківській композиції. Із футуристичною послідовністю демонструє художник стадії руху круглої форми, яка могла б обкреслити траєкторію польоту диска у згаданому класичному творі. Але в літографії форма диска лягає там, де має бути коліно як однієї постаті, так і другої. Тому впізнаність зникає, як і зникає у графіці власне зображення рук І все ж таки відчуття фізичної напруги, атлетичної сили, динамізму схоплено в лініях і штрихуванні [26, с. 78].

Якщо «Дві фігури» розгортають рух через активність пози, то «Фігура, що сидить» з літографії 1913 року позбавлена такої можливості через статику положення. Динамічна сила пульсує в середині замкненої, стійкої у просторі, форми. У тугий вузол збирає майстер дуги, діагоналі, параболи, які обкреслюють злами круглястої форми, що створена неначе з металевих листів. Чисті площини паперу в середині обкресленої форми то виблискують як поверхні, то сприймаються як глибина. У цьому ж 1913 році Архипенко створив бронзову «Фігуру, що сидить», де працює геометризована оболонка - поверхня і вігнутість. Але в графіці, на папері позбавлена тривимірності ця гра матерії - чи то наявна у площині, чи то відсутня у глибинах трубчастої форми вражає легкістю переходів, ілюзіоністичністю. У «Теоретичних нотатках» майстер підсумував свій експериментальний досвід: «У мистецтві

насамперед психологічні і творчі умови вимагають від нас уникати конкретності, щоб впоратися з такими абстрактними елементами, як символ, асоціація й відносність. Такий різновид творчого психологічного процесу полегшує утворення численних кутів споглядання, розуміння й оцінки як конкретності, так і трансцендентальності» [26, с. 80].

2.4. Діяльність Львівського ставропігійського інституту (братства)

Львівське ставропігійське Успенське братство виникло в середині XVI ст., у період посилення впливу польської шляхти і католицького духовенства на всі сфери життя українців. Це викликало спротив, який очолили спільноти (братства) українських міщан. Спочатку братства, що існували при церквах, мали лише релігійний характер – опікувалися церквою. У подальшому їх діяльність поширилася на соціальну, політичну і культурну сфери. Братчики допомагали міщанам долати матеріальну скруту, виступали зі скаргами до суду на утиски громадських і релігійних прав проскрибованих тощо. На перше місце за кількістю членів та активністю вийшло львівське братство, яке функціонувало при церкві Успіння Пресвятої Богородиці.

Наприкінці XVIII століття Львівське Успенське братство змушене адаптовуватися до нових політичних і правових реалій, що зумовлено входженням Галичини до складу Австрійської імперії. Релігійні реформи, які були розпочаті у 70-80-х роках XVIII століття в Австрії поставили нові виклики у діяльності Братства та зумовили його реорганізацію у правовому тогочасному австрійському законодавстві. І хоча діяльність Інституту впродовж усього періоду існування мала чітко виражений релігійно-просвітницький характер, можна стверджувати, що заклад був науковою установою, яка мала статус закладу національного значення, була визнана австрійською владою та представляла інтереси українського народу в Австрійській та Австро-Угорській імперіях [32, с. 5].

Отримавши у 1790 році правовий статус «Інституту», Ставропігійський інститут, затверджений цісарським декретом від 16 лютого 1793 року, хоч і був створений замість Братства, проте за структурою і напрямом діяльності цілком від нього відрізнявся. Інститут був науковою установою, обмежувався книговидавничою діяльністю, веденням справ друкарні і бурси, опікою над Церквою. На початку XIX століття австрійським урядом ухвалено низку нормативних документів, які стали основою для діяльності

Ставропігійського інституту у Львові («рішення львівського магістрату 1809, 1813 та 1817 рр.» [32, с. 6]).

Однак ці документи до кінця не регламентували засад діяльності Ставропігії і щодо взаємовідносин із владою, і стосовно внутрішньої організації. На практиці внаслідок розтягнених у часі заходів австрійської влади функції Ставропігії поступово звужувалися. До 50-х років XIX століття Ставропігія перебувала у підпорядкуванні місцевого уряду, а фактично кожна сфера діяльності Інституту потрапила в чітку залежність від австрійського законодавства. Оскільки останнє слово у вирішенні важливих питань залишалося за владними колами, демократичні та самоврядні засади Ставропігії поступово згорталися.

Ці тенденції непокоїли діячів Ставропігії, які надсилали численні петиції до уряду, головно домагаючись розширення своїх прав [32, с. 10-11].

З моменту утворення Львівський Ставропігійський інститут демонстрував повну прихильність наявній владі та діяв чітко у відповідності до чинного законодавства.

Короткочасна громадсько-політична активність діячів Ставропігії у контексті «весни народів» виявилася ситуативною і не продовжувалася. Щодо політичної орієнтації членів Інституту, то він не становив єдиного моноліту. Серед його діячів були прихильники різних політичних напрямів, що віддзеркалювало тогочасні складні й суперечливі процеси першої хвилі українського національного відродження. Після поразки революції 1848-1849 років, коли віру в підтримку Габсбургів утрачено, окремі діячі Інституту перейшли на русофільські позиції. Інші зберегли вірність українським національним ідеалам і згодом поповнили народовський табір [32, с. 17].

У другій половині XIX - на початку XX століття Інститут функціонував як власник, який володів значними обіговими й депозитними капіталами, доволі великими сумами пожертвувань і заповітів громадян, які формувалися в іменні фонди, потужною поліграфічною базою [17, с. 11].

Значна матеріальна база Інституту давала йому можливість фінансувати культурно-освітні й громадські акції, утримувати Церкву, бурсу, друкарню, музей (з 1886 року), безкоштовно надавати помешкання церковнослужителям, вести на правах братства всі церковні справи: сплату податків, ремонтні й реставраційні роботи, забезпечення богослужбовими книгами і церковним начинням, врешті провести в Успенському храмі реставраційні роботи. Однак на зламі XIX- XX століть з огляду на переорієнтацією низки українських меценатів, крайової і державної влади на матеріальну підтримку товариств української орієнтації, у фінансовому становищі Ставропігійського інституту окреслилися симптоми певної кризи. Це штовхало його діячів на пошуки контактів із заможними верствами Росії, що, своєю чергою, знаходило відголос серед російських слов'янофілів і правлячих кіл [17, с. 11-12].

Ставропігійський інститут був замкнутою структурою, належність до якої обмежувалася високими вступними внесками й обов'язковою рекомендацією двох авторитетних членів. Протягом XIX століття до Ставропігії приймали лише мешканців Львова. На початку XX століття, через утрату Інститутом колишнього впливу через русофільську орієнтацію, до його складу почали приймати «видатних людей руської національності з провінційних околиць». Членство у Ставропігії було пожиттєвим. Обряд вступу до Ставропігії супроводжувався прийняттям обітниці, яка прирівнювалася до «ординації духовних осіб» (таїнства священства). Він передбачав чітке дотримання ритуалу, порушення якого ставило під сумнів достовірність членства. На цій підставі церковним і світським судами в 1922-1924 роках було визнано недійсним «україноφільський» склад Інституту, обраний у 1915 році після втечі до Росії його попереднього керівництва [17, с. 12].

Кількісні напрацювання Інституту в цій сфері були доволі значними: він утримував церковно-дяківську бурсу, високопрофесійний церковний хор, організовував різноманітні культурні заходи (урочисті вечори, концерти

тощо), популяризував кращі зразки духовної й світської пісенно-музичної культури, надавав меценатську допомогу в освіті малозабезпеченої української молоді, забезпечував потреби Церкви в богослужбовій літературі, проводив археологічні дослідження, заснував перший у Галичині український музей; його члени створили цілу низку шкільних підручників і фундаментальних історичних досліджень.

Завдання Ставропігійської друкарні насамперед передбачало забезпечення літературою «вищих» верств українського суспільства у Галичині. Це були естетично оформлені, нерідко ілюстровані, дорогі видання релігійного й наукового змісту. Наприкінці XIX століття дорога русофільська література, писана незрозумілим для народу «язичієм» або російською мовою, не витримала конкуренції з популярними «народовськими» виданнями. Видані Ставропігією шкільні підручники згодом також дедалі менше відповідали потребам шкільної молоді. Після судового процесу над деякими членами Інституту 1882 року цю функцію разом із державними дотаціями перейняла «Просвіта» [7, с. 15].

Культурно-освітня програма Ставропігійського інституту орієнтувалася на просвітницькі ідейні віяння, які через специфіку етносоціального й економічного розвитку Галичини, дещо затримувались у часі. Вона передбачала видання наукової, церковної, шкільної й повчально-моральної літератури, організацію культурного дозвілля для вищих верств українського суспільства, надання меценатської допомоги малозабезпеченій молоді для здобуття освіти, утримування бурси.

Освітня діяльність Ставропігії реалізовувалася передусім у бурсі, що мала характер дяківської школи й інтернату, де забезпечували навчання, проживання та харчування дітей із провінції. Тут вивчали церковнослов'янську й українську мови, церковний обряд і спів. В основі навчання вихованців бурси була методика християнської педагогіки, використання ігор-табу, які мали виховувати самодисципліну юнаків. Консервативний підхід до виховання молоді не відповідав тогочасним

запитам української галицької суспільності й викликав її справедливі нарікання. У 1880-х роках під тиском цих настроїв Інститут реформував бурсу, поділивши її на два відділи: дяківський і ремісничий, що ґрунтувався на старій бурсі, та новий - гімназіальний, учні якого одночасно відвідували німецьку гімназію. Крім того, Ставропігійський інститут започаткував формування стипендійних фондів, із яких на конкурсній основі вихідцям із бідних українських родин надавалася матеріальна допомога для здобуття вищої освіти [17, с. 15-16].

Не зважаючи на дещо відсторонену діяльність і деякий скепсис щодо участі членів Інституту у національно-визвольному русі (І. В. Орлевич), усе ж констатуємо, що починаючи з 1848 року діяльність Ставропігійського інституту отримало новий поштовх. Це було пов'язане з активізацією українського національного руху на теренах Австрійської імперії і, зокрема, у Східній Галичині.

У роботі братства брали активну участь відомі діячі культури й освіти України: Степан Зизаній-Тустановський, Кирило Ставровецький, Памва Беринда, Йов Борецький та ін. Діяльність Львівського братства підтримував князь Костянтин Острозький.

Львівському братству належала друкарня, на його кошти утримувалась Львівська братська школа, братство спорудило у Львові визначну пам'ятку архітектури – церкву Успіння Пресвятої Богородиці, організувало у Львові притулок для непрацездатних, надавало допомогу незаможним братчикам, намагалося створити у Львові міське самоврядування, незалежне від магістрату і польської влади. Братство відіграло значну роль у збереженні й розвитку української культури, у боротьбі проти католицької експансії.

У 1886 р. у Львові урочисто відзначили 300-річчя заснування Львівського ставропігійського Успенського братства. Було видано збірник «Юбилейное издание въ память 300-летняго основания Львовского Ставропигийского братства», в якому вміщено ґрунтовну статтю Ісидора Шараневича про історію церкви Успіння Пресвятої Богородиці, опубліковано

низку документів, що стосуються історії церкви і братства, серед яких – грамоти польських королів, молдавських господарів, факсиміле листів Костянтина Корнякта до братства, а також декілька планів та зображень ансамблю церкви Успіння Пресвятої Богородиці, які виконав художник Ян Сас-Зубрицький, і фотогравюри роботи Едварда Тшемеського. З приводу ювілею було проведено урочисті збори за участю делегатів Львівського університету, Львівської політехніки і краєвої ради [19].

У збірці образотворчих матеріалів відділу наукових досліджень творів образотворчого мистецтва Інституту дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ України ім. В. Стефаника зберігається 19 гравюр із зображенням архітектурних пам'яток братства – церкви Успіння Пресвятої Богородиці, або, як її ще називають, Волоської, дзвіниці Корнякта і каплиці Трьох Святителів. Серед них – гравюри, виконані у XIX-XX ст. у різних техніках – літографія, офорт, дереворит, ліногравюра, акварель. Їх автори – львівські художники або митці, певним чином пов'язані зі Львовом, – Олександр Григлєвський, Одо (Отто) Добровольський, Францішек Ковалишин, Ванда Коженьовська, Антон Марковський, Антін Пилиховський, Ян Сас-Зубрицький, Йозеф Свобода, Богдан Сорока, Алоїз Томашевський та ін. [19]

Гравюри походять в основному з колекцій бібліотек В. Баворовського і Народного Дому у Львові. Свою бібліотеку В. Баворовський почав збирати від 1850 р. До її складу увійшли приватні колекції А. і К. Стадницьких, А.Грабовського, А.Осінського, О. Батовського, Д. Зубрицького. У збірці Д.Зубрицького, наприклад, зберігалися рідкісні матеріали з історії Русі-України, зокрема його праця «Хроніка Ставропигійського братства». Цікавою за тематикою фондів була книгозбірня О. Батовського, а саме, її матеріали з історії Польщі від найдавніших часів до середини XIX ст., окрасою цієї колекції є збірка образотворчих матеріалів: гравюр, дереворитів, літографій, рисунків, серед яких – матеріали з історії України (зображення

видів Кам'янця-Подільського, Києва, Львова, Галича, Межибожа та інших міст, портрети визначних діячів України) [22, с. 89].

Народний Дім у Львові (заснований 1849 р.), диспонуючи бібліотекою, до складу якої входили приватні книжкові колекції Антона Петрушевича (відомого дослідника історії України і церковного діяча), Григорія Шашкевича (галицького громадсько- політичного діяча, греко-католицького священика), Якова Головацького (відомого вченого, одного із засновників «Руської Трійці»), Порфирія Бажанського (церковного і громадського діяча) та багато інших, – володів і багатою колекцією мистецьких творів, з яких було сформовано при інституції музей. У 1893 р. у музеї було створено чотири відділи: галерею картин і скульптури; збірку доісторичних предметів; нумізматичну збірку і природописний кабінет [2, с. 3-5].

Серед музейних експонатів були роботи українських та іноземних художників із зображеннями архітектурних пам'яток Львова, в тому числі – історичні будівлі Ставропігійського братства. Спочатку бібліотека і музей містилися у будинку «Народного Дому» на вул. Театральній, 22. Перед початком Першої світової війни бібліотеку і музей перевезли на вул. Куркову (Лисенка, 14) [33, с. 284]. В роки Першої світової війни великих збитків заподіяно фондам установи. Її приміщення займали військові частини, а фонди зберігались у пристосованих для цього підвалах. Багато цінних фондів окупаційні війська пограбували і вивезли [18, с. 128]. 28 листопада 1919 р. невстановлені злочинці викрали цінну нумізматичну колекцію.

Мистецькі твори з колекцій Віктора Баворовського і «Народного Дому» після ліквідації у 1940 р. цих установ поповнили фонди відділу наукових досліджень творів образотворчого мистецтва Інституту дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ України ім. В. Стефаника.

Гравюри цих колекцій мають різну мистецьку вартість, однак вони цінні при вивченні історії України, її історичних пам'яток, зокрема Львова та його архітектури.

Серед «львівських» літографій означеного історичного періоду:

1. Свобода Й. Волоська церква.

Зображення фасаду Успенської церви і дзвіниці К. Корнякта з південної і східної сторони від вул. Руської і Підвальної. Стіни церкви зведені на невисокому цоколі, розчленовані тосканськими пілястрами на три поля, на кожному полі розміщено по одному арочному вікну. Над полями — широкий фриз із тригліфами і метопами на релігійну тематику. Завершується церква за українською традицією — трьома банями з світловими ліхтарями.

Дзвіниця К. Корнякта, зображена на літографії, вважається однією з найкращих у Європі. За даними Дениса Зубрицького, дзвіницю на кошти львівського купця Давида Русина почав будувати приблизно у 1567 р. майстер Петро Красовський. Через два роки, коли вежа вже мала значну висоту, вона розвалилася, оскільки фундамент було закладено неправильно [15, с. 174].

2. Добровольський О. Успенська (Волоська) церква : [хромолітографія].

Зображення південного і східного фасадів церкви, дзвіниці Корнякта, фрагмента будинку, що прилягає до неї, а також вежі міської ратуші, над якою майорить прапор. У колекції відділу наукових досліджень творів образотворчого мистецтва Інституту дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ України ім. В. Стефаника єдине зображення церкви Успіння Пресвятої Богородиці, виконане у кольоровому естампі [19].

3. Пилиховський А. Каплиця Трьох Святителів у Львові : [літографія].

Зображення північного і західного фасадів каплиці, завершеної трьома куполами з ренесансними ліхтарями.

4. Пилиховський А. Успенська (Волоська) церква у Львові : [літографія].

Зображення південного і східного фасадів церкви, дзвіниці Корнякта та фрагментів житлових будинків.

5. Томашевський А. Успенська церква у Львові : [літографія] (додаток А).

Південно-східний вид церкви і дзвіниці Корнякта. Нижню частину східного фасаду закриває одноповерховий будинок, споруджений між церквою та оборонною стіною, проіснував до 1835 р. Мабуть, будівля слугувала стайнею для коней, які належали Міському і Королівському арсеналам. Зліва – зображення триповерхового будинку, на місці якого у 1905 р. звели кам’яницю колишнього страхового товариства «Дністер».

Розділ 3. Мистецтво літографії в Україні у другій половині XX ст.

3.1. Період 1960-х років

Літографія українських, зокрема київських художників- графіків другої половини XX століття – це цікаве самобутнє явище національного графічного мистецтва, для якого характерні експерименти та пошуки нових прийомів і шляхів вираження своїх думок. Хоча їхня творчість припадає на пік розвитку радянського образотворчого мистецтва, основним методом якого був соціалістичний реалізм з його строгим ідейним спрямуванням, та на період так званої «хрущовської відлиги» – час боротьби з проявами «чужого та буржуазного мистецтва» й формалізму.

Коли в післявоєнний час (1945–1960) відновлюється робота навчальних закладів по всій Україні, свою роботу продовжує й Київський державний художній інститут. Зокрема, з 1961 року майстерню книжкової графіки на факультеті графічних мистецтв (після смерті професора І.М.Плещинського) очолив професор В. І. Касіян. Він досконало володів графічними техніками та навчав цьому студентів інституту [35, с. 132].

Частина вихованців КДХІ, засвоївши техніку плоского друку, для виконання дипломних робіт обирають літографію як для станкових робіт, так і для оформлення книг та ілюстрацій. Так, в 1960 році студент Рафаель Масаутов під керівництвом І. М. Плещинського виконав дипломну роботу – оформлення та ілюстрації до поеми А. Блока «Дванадцять». У майстерні станкової графіки професора О. С. Пащенка студенти працюють над темами революційних подій, громадянської війни, соціалістичної розбудови. Серед них варто назвати Михайла Туровського, котрий створює серію літографій «Напередодні революції» («Агітатор», «Катастрофа», «Реквієм», «Солдати революції», 1960), Юлія Шейніса – цикл кольорових літографій «Метал» («Бессемерівська сталь», «Прокат», «Сталь іде», «Чавун», 1961), Михайла Андрійчука – серія «Доярки» («За досвідом», «Улюблениця», «Гаряча пора», «Додому», 1962), Олександра Шоломія – серія «Рибалки» (1962) з чотирьох

літографій, Віктора Вандаловського – серія з п’яти аркушів про героя революції Артема («В тюрмі», «Першотравневий мітинг в тюрмі», «1917», «За владу Рад», «Відновлення Донбасу», робота виконана в техніці асфальт, 1963).

В 1963 році пішов з життя О. С. Пащенко, який завідував кафедрою графічних мистецтв; після нього керівником майстерні станкової графіки стає доцент І. М. Селіванов (його учень), який зробив вагомий внесок у підготовку фахівців графічного мистецтва. Упродовж 1960-х років студенти майстерні виконують та захищають дипломні роботи, присвячені життю видатних і пересічних українців, продовжуючи розвивати «теми соціалістичного реалізму», як того вимагав час. Від своїх вихованців педагог вимагав правдивості, достовірності, реалістичного підходу до висвітлення історичних подій та створення жанрових творів.

Так, студент Олександр Калачиков виконав цикл літографій «Сторінки з життя великого Кобзаря» («Дитинство», «В Петербурзі», «В земляків», «Солдатчина», 1964), а Віталій Губенко обрав тему диплому «Григорій Сковорода», яка складалася з 4 естампів («Мандрівний філософ», «Всякому городу нрав і права», «Селянський спокій», «Світ ловив, але не спіймав», 1969). Аркуші дипломників, присвячені радянським людям, знайомлять нас з буднями жителів села, моряків... Ігор Мацейчук виконав серію літо- графій «Колгоспне село» («Доярки», «Збір яблук», «Кукурудзу на насіння», «Останній сніп. (Обжинки)», 1964), цікавою є дипломна робота Івана Кирилова «Моряки-підводники» (1967). До історичної тематики звертаються Михайло Морісов (дипломна робота «Олександр Пархоменко», аркуші «На прийомі у Леніна», «В поході», «В розвідці», «На Луганськ», 1965) та Олександр Скиба (цикл літографій «Г. І. Петровський», 1969) [35, с. 133].

У майстерні книжкової графіки студенти для дипломних робіт обирали оформлення та ілюстрування літературних творів українських і російських класиків, а також сучасних авторів. Для художника-ілюстратора важливо розкрити зміст літературного твору, вписатися в його канву та дотриматися

стилістики. Алла Шоломій виконала оформлення та ілюстрації до оповідання А. Гайдара «Голуба чашка» (1964), Володимир Селівестров взявся за оформлення та ілюстрування твору М. Шолохова «Доля людини» (1965), використавши техніку літографія-тиснення. Євген Гончаренко виконав низку ілюстрацій та оформив твір С. Скляренка «Карпати» (1961), Ігор Ященко працював над оформленням та ілюструванням твору М. Куліша «97» (1969). Микола Компанець, будучи студентом, створив ілюстрації до драматургічного твору Михайла Старицького «За двома зайцями» (1964), Василь Авраменко спробував сказати своє слово і віднайти нові та оригінальні вирішення для низки ілюстрацій до «Гайдамаків» Тараса Шевченка (1962). Валентина Ульянова в техніці літографія-асфальт виконала ілюстрації та оформила твір О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала...» (1965) [35, с. 134].

Дипломна робота є підсумком навчання в інституті, яка засвідчує рівень майстерності та опанування студентом художніх технік, творчу зрілість і готовність до самостійної мистецької діяльності. Найкращі дипломні роботи випускників художніх навчальних закладів України експонувались на виставках, організованих Спілкою художників УРСР та Міністерством культури УРСР. Так, на виставці дипломних творів, ескізів, етюдів та кращих робіт студентів КДХІ, яка з успіхом пройшла в республіканському виставковому павільйоні 1965 року, в розділі графіки були представлені дипломні роботи, виконані в техніці літографії. Також були виставлені ескізи та етюди до дипломів, як частина процесу роботи над підсумковою творчою роботою.

Серед учасників виставки варто назвати: Олександра Калачикова (серія станкових композицій «Сторінки з життя великого Кобзаря»), Михайла Марісова (серія літографій «Олександр Пархоменко»), Володимира Селіверстова (оформлення та ілюстрації до твору М. Шолохова «Доля людини»), Валентину Ульянову (оформлення та ілюстрації в техніці літографії- асфальт до твору О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала.»),

а також Миколу Компанця (ілюстрації та оформлення комедії Михайла Старицького «За двома зайцями»).

У праці «Мовою графіки» Леоніда Владича подано рецензії найцікавіших дипломних робіт досліджуваного періоду, авторам яких притаманне оригінальне творче бачення, цікаве композиційне вирішення та розмаїтість зображальних засобів [7]. Автор відзначив талановитих молодих художників книги, передбачивши їхню подальшу долю. Більшість з них сягнула вершин слави та увійшла до історії графічного мистецтва України. Зокрема назвемо дипломантів Миколу Компанця, Василя Авраменка та Валентину Ульянову, твори яких були виконані в техніці літографії.

Для ілюстрацій та оформлення Миколою Компанцем драматургічного твору Михайла Старицького «За двома зайцями» характерна тонка та вишукана манера. Висміювання героїв комедії з певним перебільшенням та театральністю, гостра сатира в графічних роботах сприяють кращому розкриттю змісту твору. Художник дослідив життя та побут киян, вникнув в особливості культури міщан, які прагнули вибитись у вищі кола, й використав цей матеріал, щоб повніше та переконливіше передати тогочасну атмосферу (Додаток Б). Книгу з його ілюстраціями було видано в 1967 році видавництвом «Дніпро».

Молодий художник Василь Авраменко сміливо трактує зміст Шевченкових «Гайдамаків», розкриваючи їхні героїчні та мужні образи, охоплює в своїх ілюстраціях історичні події, які відбувалися в Україні у другій половині XVIII ст. Монументальність, масштабність, узагальнене зображення героїв, контурна обробка форм – це риси графічних творів мистця. Він, використавши чорний та червоний кольори, підкреслив емоційну напруженість літературного твору.

Валентина Ульянова для дипломної роботи обирає ілюстрування та оформлення повісті Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала...», де виявила своє захоплення фольклором та звичаями гуцулів. Як зауважує мистецтвознавець Леонід Владич: «Не можна, [...] ілюструвати повість

Кобилянської, не закохавшись в неї, не відчувши та не усвідомивши всієї її своєрідності, химерного переплетіння в ній казкового, фантастичного з земним, умовного з реальним» [7, с. 120]. І В. Ульянова знайшла цю міру поєднання реального та умовного.

Перейнявшись духом романтики, яким сповнений твір О.Кобилянської, зануривши у незбагненний світ героїв твору, художниця передала його в аркушах ілюстрацій та розробила суперобкладинку, оправу, форзац, титульний розворот, орнаментальні та пейзажну кінцівки з використанням народних орнаментів. Молода мисткиня компонує ілюстрації в прямокутні форми із округлими краями, таким чином щільніше групуючи героїв, що надає своєрідної інтимності сценам твору. Рухи людей плавні, ритмічні, збалансовані, композиції наповнені предметами побуту, деталями, які гармонійно доповнюють кожен графічний твір (Додаток В).

Чималий вплив на становлення тодішніх молодих українських художників, що працювали в галузі графіки, мало знайомство з творчістю провідних українських та російських художників – Василя Касіяна, Михайла Дерегуса, Євгенія Кібрика та ін., котрі відкривали нові можливості графічних технік; прибалтійських митців – Алдони Скірутіте та ін., які знаходили цікаві композиційні вирішення, послуговуючись мовою графіки, що вирізнялися національною самобутністю та відходом від шаблонного радянського мистецтва; графіків Польщі, Німеччини, Болгарії, Америки – Кете Кольвіц, Рокуела Кента та ін. та роботами мексиканських художників (Майстерні народної графіки Мексики) – Хосе Гаудалупе, Пабло О'Хиггінса, Селії Кальдерон та ін., які також працювали у техніці літографії [4]. Головна ідея їхніх художніх творів – це боротьба з поневоленням, за незалежність країни та розвиток демократичних принципів. Роботи згаданих графіків експресивні, узагальнені, динамічні.

«...Ця інформація зумовлювала орієнтацію на кращі досягнення і стимулювала тенденцію зростання як рівня майстерності, так і пієтет до висвітлення національної тематики, а саме ці риси були притаманні

вищенаведеним школам і напрямам Заходу того часу» [5, с. 6]. Саме на такому підґрунті формувалася київська школа графіки, активно розробляючи власні стилістичні особливості, працюючи над пошуком форми та змісту з рисами національної ідентифікації.

У 60-ті роки XX ст. чимало київських художників-графіків звертаються до техніки літографії, використовуючи характерні для неї способи зображення, засоби виразності, та вивчаючи її особливості. Вони стають активними учасниками регулярних тематичних Республіканських художніх виставок. На виставках «Радянська Україна» (1960), Республіканських художніх виставках (1961, 1963), прославляється людина-трудівник, яка стає головним героєм багатьох художніх творів, важливість її праці підкреслюється з особливим пафосом та розмахом. У творах художників, які чітко дотримувались догматів та приписів методів соціалістичного реалізму спостерігається штучність створених ситуацій, де бажане видавалось за дійсне, з певним перебільшенням та ідеалізацією суспільних процесів.

Серед графічних робіт на виставці «Радянська Україна» були представлені літографії київських художників, створені в результаті творчих відряджень країною. Мистці Борис Гінзбург, Василь Калуга, Володимир Новиковський в 1960 році виконали серії робіт «На українських новобудовах семирічки», до яких увійшли індустріальні пейзажі із зображенням будівництва Кременчуцької ГЕС, гірничо-рудного комбінату, сторінки з життя будівельників, бетонярів, монтажників. Володимир Болдирєв в аркушах серії «Новий будинок» (1960) показує радість людей, які отримали власне нове житло. В кольорових літографіях Євгена Гапона з серії «На будівництві міжрайонної Краснокуторської ГЕС» (1960) та Івана Крупського з серії «Дніпродзержинськ» (1960) показано етапи будівництва важливих промислових об’єктів. Ліберт Фейгін представив на виставку аркуші кольорових літографій із серії «Піонери» (1960), а Борис Шац виконав портрет будівельниці О. Москаленко.

На Республіканській художній виставці в 1961 році художники продемонстрували свої творчі досягнення, в яких прославляли самовіддану працю радянської людини, висвітлювали історичні події, показували процес відбудови народного господарства та активного будівництва нових об'єктів. Художники-графіки Борис Гінзбург та Володимир Новиковський в 1961 році створили серії кольорових літографій «Люди семирічки». Так в аркушах «Інженери», «Після нічної зміни», «Біля кіоска», «Заочник» Б. Гінзбург з правдивістю та достовірністю висвітлює життя сучасників, а В.Новиковський в естампах серії: «У перерву», «Час обідати», «Вечірня пісня», «Метробудівці» розповідає про повсякденне життя пересічного громадянина держави. Мистці Василь Калуга в роботах з серії «Вечірній Дніпро» (1961) («Господар плесу», «Вогні Дніпра», «Сплавщик лісу») та Іван Крупський в кольорових літографіях «Новобудова на Хрещатику», «Вечір на Дніпрі», «Висотний будинок на Хрещатику» з серії «Київ – соціалістичний» (1961) захоплюються краєвидами рідного краю, берегом Дніпра та містом, яке швидко розбудовується. Михайло Туровський, який працював у цей період в галузі книжкової графіки, репрезентував ілюстрації до книги Ю. Давидова «Березень» в техніці літографії [35, с. 139].

На Республіканській художній виставці 1963 року експонувалося чимало пейзажів, серед яких роботи, виконані в літографській техніці мистцями Надією Лопуховою («На Дніпрі», «Весна») та Миколою Поповим з альбому «По Шевченківських місцях» («Дорога на Моринці», «Канів. Сонячний день», «Село Бобриці. Верби», «Село Тараща. Чорногуз» та інші). Темою рибальства зацікавились художник Василь Калуга (серія кольорових літографій «Рибальська романтика» – «Рибальський відпочинок», «Рідні береги», «Свіжіє», «Світанок на промислі», 1962–1963 рр.) та графік Анатолій Широков (серія «Трудівники моря» – аркуші «Капітан Д. Іонос», «Бувалий рибалка», «Жемайте» та інші).

Борис Шац розширює географічні межі своїх творів, створивши в 1963 році кольорові літографії «Куба насторожі!», «До берегів батьківщини».

Зіновій Толкачов (1962) почав працювати над ілюстраціями до книги І. Якіра «Спогади про громадянську війну» та виконав графічну серію «Освенцім» (1962), естампи з якої «Дівчата співають», «Спаситель», «Лють» були представлені на виставці.

1965 року на Республіканській художній виставці «На варті миру» глядачі ознайомилися із живописними, графічними, скульптурними творами, в яких мистці зосередились на воєнній тематиці, висвітлюючи сторінки історії та показуючи героїв громадянської війни, прославляли подвиг українського народу у визвольній війні проти фашистських загарбників. Художниця Ніна Божко експонує на виставці естампи «Земля рідна», «1917 рік»; графік Василь Калуга представляє свій творчий доробок – серію «Кримські маки» («Севастопольські маки», «Захисники Севастополя», триптих «Легендарний Севастополь»). Мистець Віктор Вандаловський представляє графічну серію «Артем» (дипломна робота); художник Зіновій Толкачов виставив ілюстрації до книги І. Якіра «Спогади про громадянську війну» («Німецькі окупанти у 1918 р.», «Збираючись у партизанський загін», «Переправа через Дніпро» та інші). Борис Шац у 1965 році виконав літографії «Солдатські думи» та «Вогонь» (портрет героя Радянського Союзу П. Товаровського) [35, с. 140].

В ювілейній художній виставці Української РСР, присвяченій 50-річчю жовтневої революції, серед графічних робіт, виконаних в різноманітних техніках, експонувались літографії Ніни Божко з серії «Жіноча доля» (1967), естампи Інни Мовчан «Гончар», «Вишивальниця», «Килим» з циклу «Народне мистецтво» (1967), Надії Лопухової – «Молода піаністка» (1965). Красу природи відтворюють пейзажі в літографській техніці «Повінь» (1965) Ганни Горобієвської та Миколи Попова «Умань. Софіївка». Передача образу сучасників – головна мета художників-графіків Івана Кирилова в його аркушах із серії «Моряки-підводники» (1967) та Миколи Попова в серії «Завод і люди» (1967). В ілюстраціях художника Валентина Якубича до роману А. Головка «Артем Гармаш» (1967), де у 8 аркушах із сценами життя

героїв літературного твору знайшли відображення події революції та громадянської війни.

Досить плідною була праця в техніці літографії Миколи Тарасовича Попова, який викладав в КДХІ з початку 60-х років ХХ ст. Ще зі студентських років художник захопився технікою літографії, яка привабила його багатими виражальними можливостями та здатністю тональних і кольорових вирішень. Тонкощам виконання літографій та їхнього друку навчив молодого митця досвідчений майстер-літограф Кузьма Максимович Мошталер, якому він завдячує вибором літографії для своїх художніх творів [26; 30]. У 1960-х роках М.Попов виконав декілька серій естампів на різну тематику, зарекомендувавши себе здібним першокласним рисувальником та зрілим майстром, який досконало володів технікою плоского друку.

З 1961 року літограф працює над серією «За мотивами Кобзаря Т.Г.Шевченка» – емоційно-напруженою за характером та національною за змістом. У цій серії художник хотів передати волелюбність та жагу великого поета до незалежності, нестримної боротьби за визволення свого народу від поневолення. Так, в аркушах «Ходить пісня по країні» (літографія, асфальт, 1964), «Літа орел, літа сизий» (кольорова літографія, 1961) мистець змальовує народні колоритні типажі (додаток Г). У другій половині 1960-х років художник починає роботу над серіями: «Роки окупації» та «Світ людський», які вирізняються гуманістичним та соціальним спрямуванням, драматизмом.

Аркуші авторства М. Попова із серії «Роки окупації» розповідають про тяжкі випробовування, які випали на долю нашого народу і чимало з них були пережиті ним на власному досвіді. Згадки про голодні воєнні роки, тяжкі враження, які закарбувалися в його пам’яті з дитинства, відобразились в сюжеті графічного твору «Хліб наш насущний». Цей та інші аркуші серії були представлені на Республіканській художній виставці «На варті миру» в 1965 році.

Цікавим естампом цієї серії є «Одна однісінька» (1969) (техніка літографія-асфальт), де постає образ убитої горем жінки-матері, яка ще сподівається на повернення рідної людини з війни. Згорблена монументальна постать жінки, яка схилилась над фотографією, займає увесь весь аркуш.

Увагу привертає автобіографічна літографія «Донбас» (1968), виконана в оригінальній техніці рисування кислотою. В цій роботі художник зображує свою сім'ю, яка змушена переїхати на Донбас. Постаті людей монолітні, злилися воєдино, але вирізняються білим контурним обрамленням та виразним окресленням форм. У 1968 році графік виконує естампи з серії «Світ людський» за мотивами творів українських письменників-класиків та на основі власних роздумів про життя і людські стосунки.

Ще одним напрямком творчої діяльності художника цього періоду була книжкова графіка. В улюбленій техніці ним виконані ілюстрації до книги Д.Бедзика «Студені води», оповідання М. Горького «Дід Архип і Льонька» (1967), книг «Син Жовтня» В. Бичка (1967).

Обдарованою майстринею літографії виявила себе Надія Лопухова, яка обирає цей вид друкованої техніки для низки своїх станкових графічних творів. Вона завершила навчання в Київському державному художньому інституті (1954) в майстерні книжкової графіки професора І.М.Плещинського [25]. Художниця-графік вирішила розкрити тему долі жінки в серіях літографських аркушів «Жіноча доля в творах Т. Г. Шевченка» (1964) та «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну» (1965). Саме в серії «Жіноча доля в творах Т. Г. Шевченка», створеній за мотивами творів Великого Кобзаря, вона починає працювати як станковий графік, а не книжковий. Відчуття глибини переживань дівчат і жінок з літературних творів українського поета, які лягли в основу кольорових літо- графій мисткині, передались в емоційній насиченості графічних робіт. Композиційна чіткість та логічність, контрастність форм та тону – такі характерні риси естампів цієї серії. Так, в аркуші «Край дороги гне тополю до самого долу...» за мотивами твору «Причинна» в зображеній тополі, яка самотньо росте біля дороги та з

гідністю переносить всі примхи природної стихії – сильний вітер, дощі, сніги – прочитується образ молодої жінки, яка начебто зрослась з деревом та його гіллям. Доля до неї не надто прихильна, її стрункa постать гнеться під тягарем життєвих обставин та непосильних труднощів. Різкі чорно-білі контрасти підкреслюють драматизм її життя. В кольоровій літографії «Умивай же біле личко дрібними сльозами» постає сповнена стражданнями та горем сільська дівчина, що гірко ридає; обдурена, обезчещена та покинута напризволяще – ось плата за довірливість. За постаттю дівчини наче спливають картинки з її минулого.

Ця серія Н.Лопухової експонувалась на Республіканській художній виставці, присвяченій 150-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка в 1964 році. Не залишились непоміченими твори художниці на ювілейній художній виставці в Москві, яка була удостоєна почесного диплому Спілки художників СРСР [35, с. 140].

Роздуми майстрині над жіночою долею продовжились в серії літографій «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну», де епізоди побаченого на власні очі в роки війни відтворені в графічних композиціях. В аркуші «1941 рік» (додаток Д) показано початок війни – жінки з дітьми вирушають в евакуацію – чоловіки шеренгами у протилежний бік на фронт, захищати Батьківщину від ворога. Передній план художниця вирішує майже силуетно, чорні постаті дітей та жінок з ледь прокресленими контурами, вирішені узагальнено та лаконічно, на дальньому плані – постаті солдатів тонально ненасичені та пророблені дрібним сріблястим штрихуванням.

У графічному творі «Горе війни» з цієї ж серії зображені застиглі в невимовному горі жінки, матері, сестри, які втратили на війні близьких людей, вони незламні й стійкі до тяжких випробувань долі. Кілька жінок схилились, оплакуючи полеглих в боях за визволення рідної землі. Чорні скорботні постаті жінок на чорному тлі підсвічуються по контуру світлим м’яким сяйвом, інші фігури жінок та дитини виступають силуетно на білому тлі. Твори «Горе війни», «1941 рік», «На фашистську каторгу»,

«Повернення» експонувались на Республіканській художній виставці «На варті миру» (1965). 1967 року за серію літографій «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну» Н. Лопухова нагороджена срібною медаллю імені М.Б.Грекова та дипломом Спілки художників СРСР.

3.2. Період 1970-х років

Літографія київських художників-графіків 1970-х років – це пласт високої графічної культури в мистецтві, визначальними рисами якої були майстерність, художньо-технічна досконаліть, виразність образотворчих форм та чітка побудова композицій.

Літографське мистецтво художників-графіків київської школи упродовж 1970-х років розвивалося в реалістичному напрямку, продовжуючи мистецькі тенденції 1960-х років, проте були відчутні раціонально-конструктивні та асоціативно-метафоричні тенденції. Творчість художників, які потрапили у жорна історії періоду «застою», відзначалася аскетизмом композицій, точним рисунком, відсутністю «лакування» дійсності та надмірного пафосу.

У книжковій графіці спостерігається полістилізм, множинність індивідуальних підходів до трактування літератури. Художники книги, які, перетворюючи літературний образ в образотворчий, прагнули розширити межі сприйняття твору читачем, поглиблюючи його зміст, і таким чином органічно звучали в унісон з авторами книг.

Студенти Київського державного художнього інституту (НАОМА) мали і мають можливість опанувати літографську техніку, навчаючись у досвідчених фахівців. Тому для створення дипломної роботи, яка є підбиттям підсумків та результатом певного етапу становлення особистості молодих митців, частина випускників 1970-х р. обирала літографію. У майстерні книжкової графіки під керівництвом професора В.І.Касіяна та доцента В.Я.Чебаника, творча та викладацька діяльність яких сприяла піднесенню графічної культури на високий професійний рівень, для оформлення та ілюстрування книг студенти звертаються як до вітчизняної й російської літератури, так і до зарубіжної класики. Скажімо, над оформленням та ілюструванням творів українських авторів працювали Н. Болдирєва (книга В.Стороженка «Марко проклятий», 1971), В. Турикіна (драма-феєрія Лесі

Українки «Лісова пісня», 1971), Н.Корнєєва (книга «Українські народні пісні», 1973), Ю. Скакандій (роман М. Томчанія «Жменяки», 1974). Книги російських письменників ілюстрували Н.Толкачова (твір М.Достоєвського «Записки з мертвого дому», 1971), Л. Загорна (книга М.Салтикова- Щедріна «одного міста», (1974), М. Драга (роман М.Островського «Як гартувалася сталь», 1977), О. Тертична (твір М. Гоголя «Мертві душі», 1977).

Над складовими книжкового оформлення працювали Г. Галинська (трагедія В.Шекспіра «Ромео та Джульєта», 1972) (додаток Е) та Л.Триммері (роман Шарля де Костера «Тіль Уленшпігель», 1973). Особливої уваги заслуговують ілюстрації Г. Галинської, які вирізняються своєю експресивною манерою, імпульсивністю, неперевершеною грою чорного та білого.

Для робіт студентів майстерні станкової графіки досліджуваного періоду характерні теми соціалістичного будівництва й прославляння людини-трудівника в рамках методу «соцреалізму», показ сучасності, сторінок минулого та історії свого народу.

Їхнє завдання полягало в реалістичному відтворенні навколишньої дійсності, тому широко використовувався метод оповідності, фіксації побаченого, розкадровки та лінійного розгортання сюжету в просторі.

Керівник майстерні доцент І. М. Селіванов, згодом професор, вимагав від вихованців повного розкриття теми, достовірності, документальності та переконливості. Естампи, виконані літографськими інструментами та матеріалами, частіше базувались на засадах академічного натурного рисунка і найбільш відповідали критеріям реалістичного напрямку в радянському мистецтві.

Епізоди та герої революцій зображені в дипломних роботах студентів КДХІ: С. Рябцова («Даєш Крим», 1970), О. Петренка («Лейтенант П.П.Шмідт», 1974), С. Ліфенка («Олександра Коллонтай», 1974), Є. Бобрика («Російський революціонер І.Ф. Смирнов-Ласточкін», 1975), О. Василенко («Софія Перовська», 1976), Ю. Ларіонова («Жінки революції», 1977). Історії

Київської Русі присвячена серія літографій Ю. Рубашова «Ярослав Мудрий» (1971), зацікавлення долею й вчинками постатей минулого простежується в естампах Н. Дмитренко «Жінки України» (1970). Події Другої світової війни, очевидцем чи учасником якої був майже кожен мешканець нашої країни, знайшли своє відображення в графічних серіях художників С. Кочергана («Від Путивля до Карпат», 1972), В. Нікітіна («Жінки у Великій Вітчизняній війні», 1973), В.Мовчана («Велика Вітчизняна війна», 1976).

У побутовому жанрі виконані літографії Г. Казакова («Свята землі», 1971), О. Сизикової («Крим соціалістичний», 1972), О. Янголя («Весілля», 1972), В.Міщенко («Наші діти», 1974). Трудові будні громадян країни відображені в творах Ю. Кутілова («Метробудівці», 1976), (додаток Є) Н.Іванової («Трудові дні», 1977), О. Папірного («Підземні горизонти», 1977), Л. Небеленчука («Адмірал Всесвіту», 1976), А. Завгороднього («Герої соціалістичної праці - мої земляки», 1979). П. Кліваденко в своїй дипломній роботі «Моє місто» (1978) зобразив краєвиди Києва, його визначні споруди - центральний стадіон, Видубицький монастир, Московський міст.

Низку літографських серій створено за мотивами поезій та музичних творів. Зокрема йдеться про роботи О. Бабака («Пісні революції та громадянської війни», 1970), В. Ходзинського («Час і музика», 1974), а також В. Шляпіна, який в дипломній роботі «Сергій Єсенін» (1972) звертається до поезій російського поета; в аркушах О. Агафонова («Класична музика», 1971) зображені виконавці старовинної та камерної музики, музиканти, що грають на мадригалі й органі.

Чимало випускників вже в стінах інституту продемонстрували свою творчу зрілість, досконале володіння графічною технікою, достатньо розвинене композиційне мислення. Зокрема, літографії Ю. Кутілова про метробудівців з індустріальними мотивами вирізняються динамічністю, структурованістю, ритмізацією простору, щільною побудовою композицій та насиченістю багатофігурними сценами. В серії графічних аркушів Л.Небеленчука, які вписані в арочні форми, суміщені портрети інженера-

винахідника С.Корольова з тлом, що умовно символізує його професійну діяльність та розкриває отримані ним досягнення в галузі науки й техніки.

Художниця О. Василенко для висвітлення життєвого шляху Софії Перовської використовує фризові й площинні композиції, які нагадують театральні підмостки, акцентуючи увагу на героях революційних подій та визвольних рухів.

Кращі дипломні роботи експонувались на Республіканській виставці творів молодих художників «Молодість країни» (1976). Серед них: естампи Є. Бобрика, О. Василенко, Ю. Кутілова, В. Мовчана та Л. Тримеррі. Також були представлені літографії, створені випускниками КДХІ після завершення навчання, серед яких: жанрові твори Г. Галинської, Л. Загорної, Н.Каверзневої, В. Куцевич-Бистрової, Г Казакова, О. Папірного, Ю.Рубашова, В. Морозової, пейзажі А. Свірського, А. Толкачової та автопортрет Н. Селіванової.

Необхідно також відзначити, що дипломні роботи В. Нікітіна, Ю.Рубашова, Г. Казакова, О. Папірного, Ю. Ларіонова, Г Галинської та В.Ходзинського увійшли до експозицій різних республіканських виставок.

Молоді художники виходять на мистецьку арену як самодостатні мистці та заявляють про себе на весь голос, відпрацьовуючи авторський стиль і манеру Мистці різних поколінь мали можливість створювати літографії в експериментальній естампній майстерні Спілки художників України в Києві та демонструвати їх на різноманітних тематичних художніх виставках й конкурсах книги. Традиційні ювілейні виставки, присвячені річницям жовтневої революції, з’їздам КПРС, Компартії України та ВЛКСМ, радянської армії і військово-морського флоту, створенню СРСР та визволенню України від німецько-фашистських загарбників, - все рясніло розмаїттям творів образотворчого мистецтва, серед яких естампи київських художників-графіків виглядали невимушено, свіжо та цікаво [1].

Жанровий діапазон графічних творів цього періоду широкий: портрети сучасників та історичних постатей, природні та урбаністичні пейзажі різного

характеру, побутові й батальні сцени, історичні реконструкції. Теми виставок здебільшого були продиктовані владою держави; перед художниками (вміщеними до прокрустового ложа методу соцреалізму) ставились певні завдання, які вони мали вирішувати. Проте багато мистців, навіть будучи затиснутими в лещатах радянської ідеології, створили справді вартісні мистецькі твори. Маючи можливість подорожувати країною завдяки творчим відрядженням, художники спостерігали, збирали матеріал і відтворювали побачене в графічних аркушах, знаходили різноманітні композиційно-стильові та образно-пластичні вирішення, нові прийоми і шляхи втілення задуму. Не зважаючи на те, що вони були ізольовані державою від здобутків тогочасного світового мистецтва, знаходили можливість ознайомитись з творчістюокремих авторів американської, іспанської, німецької та французької графіки, дізнатись про різні напрямки та тенденції в графічній мові.

У 1970-х роках серед учасників виставок були: Ю.Рубашов «Князь Володимир». Із серії «Князі» Ю. Рубашов («Синя хустинка», 1970; серія «Князі київські». Літографія. 1975 київські», 1975), Ю. Ларіонов (композиція до твору О. Довженка «Відступник», 1973), Г. Казаков («Карусель», 1970; «Країна будується», 1977), А. Навроцький (кольорові літографії «Київський пляж», «На Говерлу», «Після тренування», 1971), Ю. Северин (кольорові літографії «Час пік», «По берлінському бруку», 1971; серія «Розгром отаманів», 1977), В. Новиковський (серії «Металурги Петрівки», 1971, та «Ранок КАМАЗу», 1975), Ю. Шейніс (серія «Північні береги», 1970; кольорові літографії «Плавка чавуну», «Завод», «Проба сталі», 1971), О.Овчинникова (серія «Свято завжди з тобою», 1971), Н. Божко (серія «Комсомол України», 1970-1972), В. Шляпін («В. Ярошенко», 1970; «Ю.Кондратюк», 1971), Г. Гаркуша («За Дніпро, за Київ», 1978), Г. Варкач (триптих «Вогняні роки», 1977-1978), О. Мікора (серія «Шляхи Перемоги», 1978), А. Чебикін («Штурм перекопу», 1978), В. Нікітін (серія «Медсестрам Великої Вітчизняної війни присвячується», 1975) (додаток Ж) – лауреат

Республіканського конкурсу «Молоді голоси». Літографії мистців віддзеркалювали різні соціальні процеси, відтворювали повсякденне життя пересічного громадянина нашої держави та його відданість своїй справі, зображували епізоди боротьби й підкреслювали героїзм захисників вітчизни в Другій світовій війні з певною мірою узагальнення та лаконічно. Так, серії В. Нікітіна присвячені мужності жінок, які несли на своїх плечах тягар Другої світової війни, самовідданості та відвазі медсестер. Характерними рисами літографій-естампів мистця є їхня композиційна стрункість, виразність характерів та проникливість. Вартими уваги дослідників є й графічні твори Ю.Рубашова, який виявив зацікавленість історією Київської Русі та символічно й алегорично зобразив київських князів Володимира, Ярослава, Святослава й княгиню Ольгу [37].

У книжковій графіці працювали досвідченні майстри графіки Г.Зубковський (ілюстрації до повісті В. Василевської «Райдуга», 1979), Ю.Северин (ілюстрації до творів О. Вишні, 1971), М. Пшінка (оформлення та ілюстрації до твору М. Горького «Серце Данко», 1974), О. Петрова (ілюстрації до Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», 1970-1978) та інші. Їхні графічні твори відзначаються виразністю графічної мови, внутрішньою змістовністю та оригінальністю у трактуванні сюжетів [45]. Також цікавими для нас є сюрреалістичні, з філософським підтекстом, майстерно виконані та витончено промальовані літографії О. Петрової (випускниці факультету графіки Київського відділення Українського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова) до твору Данте.

Саме мистецтво книги давало більше можливостей реалізувати свій творчий потенціал та проявитись як мистець, розкривало ширші обрії для самовираження.

Плідно працював у техніці літографії М. Попов (викладач графічних технік КДХІ), який також активно займався виставковою діяльністю. Ним, як вправним майстром літографії, були створені серії: «Роки окупації» (1969-1970), «Партизанська сюїта» (1974-1975), «Боротьба та становлення»

(літографія-асфальт, 1974-1982), в яких з суворим драматизмом та трагічністю розкрита тема війни, передано психологічний стан людини-борця. Мистецтвознавець В. Рубан зауважує, що: «Органічне чуття композиції, колірної плями та площинності аркуша спричинило високий професіоналізм його творів, тільки їм властиве мелодійне наповнення силуетних обрисів та виразних лінійних ритмів» [26, с. 474].

Чимало митців працювали на замовлення на Київському комбінаті монументально-декоративного мистецтва та творчо-виробничому об'єднанні «Художник», які належали Спілці художників України. Зокрема, комбінат співпрацював з організацією «Укркнига поштою», що розповсюджувала тематичні альбоми художніх творів у навчально-виховних закладах, та отримував пропозиції, приурочені до різних подій, річниць тощо. Так, київські художники цеху графічного мистецтва виконали високохудожні естампи: М. Попов і О. Чернець - до альбомів за творами Лесі Українки (1971); В.Кравченко, А. Базилевич, М. Маковський, Ю. Северин, О.Чернець, В.Губенко, М.Прокопенко - до ювілею Григорія Сковороди (1972); А.Бабкова, А. Базилевич, В. Морозова, В. Ульянова, Г Варкач, О. Возіянов, В. Мельниченко, С. Гришин - до 150-річчя повстання декабристів (1975); М.Прокопенко, М.Компанець, А. Базилевич - до альбому «Іван Нечуй-Левицький» (1978) та інші [37].

3.3. Період 1980-х років

1980-ті роки - завершальний етап радянської доби у фазі стагнації. Мистецтво графіки того часу перебувало під політичним, соціальним та ідеологічним тиском, однак художники наважуються висловлюватись як щодо форми, так і в ідейно-змістовній сфері.

Для створення дипломної роботи, яка є підсумком навчання в мистецькому закладі, частина вихованців КДХІ обирає літографію, використовуючи характерні для неї засоби виразності та художньо-пластичні прийоми [45]. У майстерні книжкової графіки під керівництвом професора В. Я. Чебаника та ГІ.Галинської, які виховали плеяду відомих українських художників-графіків, студенти для оформлення книг обирали твори українських та російських авторів. Молоді мистці, проявивши свою творчу зрілість, знаходили оригінальні вирішення композицій у трактуванні сюжетів: В. Іванов-Ахметов до поеми в. Маяковського «В. І. Ленін» (1981), В. Радько до книги М. Горького «Мати» (1983) (додаток З), Л. Пуханова до короткої біографії В.Леніна (1983), К. Кудєліна (Корнійчук) до творів А. Чєхова (1985), А. Марчук до твору М. Стєльмаха «Гуси-лебеді летять» (1986), О.Шитий до книги А. Чєхова «Вишневий сад» (1986). Дипломні роботи В.Радька, В.Іванова-Ахмєтова увійшли до експозиції iv республіканської виставки «Художник і книга», а ілюстрації до літературних творів художників О. Шитого та К. Кудєліної (Корнійчук) демонструвались на V республіканській виставці «Художник і книга».

В майстерні станкової графіки (яку очолював професор І. Сєліванов, а згодом, після його смерті, з 1985 р. - професор А. Чебикін), – студенти все ще працювали над політично заангажованими ленінськими, революційно-патріотичними темами, прославляли людину-трудівника к межах методу «соцреалізму» на засадах академічного рисунка, продовжуючи основну жанрово-стилістичну канву 60-70-х рр. ХХ ст. Епізоди та герої революцій, розвиток подій Другої світової війни з особливим драматизмом, гостротою та

емоційною насиченістю зображувались в дипломних роботах студентів В.Юдіна «Софія Київська» (1981), Ю. Пилипенка «Сім'я Ульянових в Києві» (1982), Т. Васильєвої «Життя Марії Коршун» (1982), В. Шпака «Корчагінці» (1983), Е. Межула «Київ в роки Великої Вітчизняної війни» (1985), В.Франчука «Етапи боротьби та звершень» (1986), Т. Масаутова «Ленін в Казані» (1987), О. Сапожкової «Перші декрети радянської влади» (1987). Трудові будні радянської людини з достовірною точністю зображувались в літографіях А. Ракова «Молоді механізатори» (1981), І.Шелеста «Хірургу М. М. Амосову присвячується» (1985), О. Плесовської «Мої сучасники» (1986), В. Сидорченка «Радянська міліція» (1987), а Н.Анікіна створила серію «Слово про Лесю» (1987).

Випускники графічного факультету КДХІ, здобувши мистецьку освіту, увібравши досвід славетних педагогів, розкривали свої великі можливості й творчий потенціал, перманентно удосконалювалися та піднімались на вищі щаблі в образотворчому мистецтві [36, с. 237].

Активна виставкова діяльність на базі спілки художників УРСР та міністерства культури УРСР тривала до кінця 80-х років ХХ ст. Широта та масштабність тематичних виставок давала можливість експонуватись кожному художникові, який виявив високий рівень професійної виконавської майстерності. У станковій графіці київських митців можна спостерігати відлуння різних подій тогочасного життя, вони охоче бралися за кожну запропоновану їм для виставок тему.

На Республіканській виставці творів молодих художників (1980) київськими мистцями була широко представлена графіка, серед ЯКИХ літографії Н. Котьол («Скоро Новий рік», 1980), Ю. Кутілова («Допомога колгоспу», 1980), В. Посохова («Зима В ботанічному саду», серія «Квіти літа», 1980), О. Тертичної («Місто», «Старе дерево», 1980), які відобразили особистісний процес сприйняття життя і навколишнього світу та мають споглядальний характер. Також експонувались аркуші З. Ружкової за мотивами твору Є. Гребінки «Пригоди синьої асигнації» (1980 р.). У

літографіях «Стара мечеть», «Дворик у Сіджаку» із серії «Поїздка до Узбекистану» (1980) Н. Боддирєва, яка побувала у творчому відряджені В Узбекистані та виконала чимало пленерних замальовок, розкриває перед глядачами фрагменти культури узбецького народу, відтворюючи особливості архітектури та природи їхнього краю, долучає до міжкультурного діалогу.

Низка митців-киян взяли участь у виставці «Наш рідний Київ», приуроченій до 1500-річчя міста, де були продемонстровані естампи, виконані В різноманітних жанрах. Портрети визначних діячів науки, культури та мистецтв, історичних постатей були майстерно та вишукано виконані такими художниками, як Г.Гаркуша «Поет І. Франко і композитор М. Лисенко» (1982), В. Губенко «Поети України (М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра)» (1982), Г Казаков «Академік Б. Є. Патон» (1982), М. Компанець «Т Шевченко» (1982), В. Чебаник «Леся Українка» (1982), М. Попов «Поет і філософ Г Сковорода» (1982), М. Прокопенко «Художник В. Касіян» (1982), Ю. Рубашов «Ярослав Мудрий» (1982).

Акцентують увагу на визначних пам’ятках Києва в міських пейзажах мистці: Г. Варкач у циклі «Осінні мотиви» (1982), О. Малаков «Старий провулок Києва» (1980), Ю. Рубашов «Аскольдова могила», «Будівля колишньої Києво-Могилянської академії» (1982), А. Толкачова «Пам’ятник князеві Володимирові», «Пам’ятник Т Шевченку» (1982). У батальному та історичному жанрі, героїко-патріотичному ключі виконані літографії Г Варкача «На захист Києва (1941)» (1982), О. Микори серія «За Київ рідний» (1982), М. Прокопенка «6 грудня 1240» (1982). До експозиції також увійшли естампи І. Крупського «Тяжкє минуле» (1982), Г. Варкача «Сушені яблука» (1982) [36, с. 238].

Воєнна тематика, яка знаходила відгук у серці майже кожного жителя, залишається провідною у творчості художників ще багато десятиліть після завершення Другої світової війни. На Республіканській художній виставці, присвяченій 35-річчю перемоги над фашизмом, експонувались аркуші О.Папірного із серії «Солдатські будні» (1980), та сповнені трагізму,

співпереживань літографії В. Куткіна із серії «День Перемоги» (1980), О.Микори із серії «Пам'ять ветерана» (1980). На виставці творів художників Києва, присвяченій 40-річчю битви за Дніпро і визволенню Києва від німецько-фашистських загарбників, можна спостерігати різноаспектне розкриття теми київськими мистцями.

Г. Варкач представив літографію «На захист Києва» (1982), Е.Штільман - аркуш «За водою» із серії «кияни у роки Великої Вітчизняної війни» (1983) та В. Мельниченко - аркуші із серії за мотивами творів Л.Первомайського. В аркушах із серії «За рідний Київ» (літографія, туш, 1982) О. Мікора передає тривожний суровий настрій воєнних днів, на аркушах циклу розгортаються трагічні події війни. Це документальна розповідь про драматичні сторінки історії нашого народу, яка донесена до глядача достовірно та правдиво. Так, твори «Грізний час. 1941», «За наше щастя», «Загибель Успенського собору», «6 листопада 1943 р. На руїнах Хрещатика» лаконічні, панорамні, узагальнені, наче розмиті, без зайвої деталізації.

На спеціалізованій виставці естампа «Естамп-1982», серед розмаїття графічних технік літографія була найбільш поширеною. Так, Г. Варкач виконав літографії із серії «О. С. Пушкін на півдні» (1982), А. Кравич - аркуші «О. Радіщев», «Г. Сковорода», «Т. Шевченко» із серії «Просвітителі» (1982), В. Посохов - літографії із серії «Квіти літа» (1981), В. Радько - літографію «В майстерні» (1981), В. Черватюк - «Зустріч з минулим», В. Іванов-Ахметов - «Стара вуличка», «Випуск-81 та Київ» (1980) та Ю.Рубашов естампи тушшю з емоційним забарвленням - «Вечір», «22 червня», «Вітер», «Тиша» (1980). В. Мовчан в аркушах I, II, III із серії «Дума про гармонію» (1981), виконаних В асоціативно-метафоричному ключі, використовує образну стилістику плаката: контрастні протиставлення форми та тону в геометризованому просторі. Філософські роздуми про долю і роль матері втілились в літографіях О. Овчинникової із серії «Художник малює матір», (1982): «Не рыдай меня, мати» (А. Рубльов), «Пієта» (народження

Мікеланджело Буонаротті) (додаток К), «Матері» (Кете Кольвіц), «Колискова» (смерть Ван Гога), «...І буде син, І буде мати!» (В. Овчинников). Майстриня використовує колажно-монтажний принцип побудови композиції.

У графічній серії «Мужність» (1981) М. Попов передає конкретні життєво-достовірні риси людей, на долю яких випали тяжкі випробування у воєнні часи, та вони гідно їх перенесли. Так, у літографіях (асфальт) «Геть війну», «На допиті», «Важке завдання», «Страхіття війни», «Шляхами війни» з цієї серії, які несуть психологічна навантаження З вдалими емоційними акцентами, головними героями стали прості люди з їхніми глибокими переживаннями та роздумами. Характерними рисами естампів цієї серії стали композиційно-площинна структурованість, виразність й чіткість образотворчої мови та змістовна формотворчість. У графічних творах майстрів-літографів простежується своєрідне вирішення поставлених творчих завдань [36, с. 239].

Учасниками республіканської художньої виставки, присвяченої 60-річчю утворення СРСР («СРСР - наша Батьківщина») стали - К. Корнійчук-Куделіна з ілюстраціями до книги Ч. Айтматова «Рябий пес, що біжить краєм моря» (1981), А. Кравич із портретами відомих українців, які працювали у галузі культури та мистецтв: «Соломія Крушельницька», «Іван Франко», «Олександр Довженко», «Анатоль Петрицький» (1982), Ю. Пилипенко з дипломною роботою «Сім'я Ульянових в Києві» (1982). В аркушах «Не шей мне, матушка, красный сарафан», «Козак І дівчина», «Танок» із серії «Російські та українські народні пісні» (1982) художниці О. Якутович відчутні тонкі інтонації, іронія та простота.

На Республіканській художній виставці, приуроченій до XXVI з'їзду КПРС та XXVI з'їзду Компартії України («Ми будуємо комунізм») київські художники презентували свої графічні твори. Зокрема, Г Варкач - «Подих моря» (1980), Л. Віг-Денисова - «Ранок» із серії «Дитинство» (1980) та Ю.Рубашов «22 червня» (1980).

Київські художники, які працювали у галузі книжкової графіки, брали активну участь у республіканських виставках ілюстрації та книжкового оформлення. На ІІІ республіканській виставці «Художник і книга» демонструвались кольорові літографії Г Варкача із серії «Рими» (1980), Ю.Шейніса за мотивами творів В. Маяковського (1981), аркуші З. Кружкової за мотивами твору Є. Гребінки «Пригоди синьої асигнації» (1980 р.), ілюстрації А. Кравича до «Творів» Ю. Федьковича (1980) (додаток Л), які вирізнялися власними мистецькими почерками та самобутністю.

На IV Республіканській виставці «Художник і книга» були представлені твори київських майстрів графіки, виконані в літографській техніці, зокрема, кольорові літографії А. Кравича до «Оповідань» М.Коцюбинського (1982);літографії З. Кружкової - до «Композиції на тему творів У. Шекспіра» (1983); О. Мезенцева - аркуші із серії «За мотивами російських билин та казок» (1983); А. Василенка - до української народної казки «Котигорошко» (1982) , «Піноккіо» Карло Коллоді (1983), «Синиця» Л.Глібова (1983); О. Овчинникової - «Лазня», «Святий вечір», «У кожного з них була мати!..» за мотивами Ф.Достоєвського «Записки З Мертвого дому» (1983); О. Якутович - кольорові літографії з серії «Російські та українські народні пісні» (1982-1983) та С. Якутовича – аркуші до «Севастопольських оповідань» Л. Толстого (1982-1983). Ми можемо спостерігати множинність індивідуальних підходів і вирішень в ілюструванні книги, великий реєстр виражальних засобів у трактуванні художніх образів [36, с. 240].

На наступній V Республіканській виставці «Художник і книга», на якій серед різноманітних графічних технік зустрічались літографії київських художників, митці зверталися до національних джерел та історичних пам’яток українського народу, що засвідчують кольорові літографії до збірки українських народних пісень (1985) О. Лисенко, ілюстрація до твору «Слово о полку Ігоревім» (1985) О. Пахомової, ілюстрації до «Українських народних дум» (1985) А. Кравича. Особистісне розуміння літературних творів та пошуки виразної образотворчої графічної мови виявили С. Позняк в

оформленні та ілюстраціях до роману О. Проханова «Дерево в центрі Кабула» (1985);

В.Мельниченко в ілюстраціях до поезій Ф. Війона «Великий тестамент» (1983) та до збірки «Діячі культури в боротьбі за мир» (1984); кольорові літографії В. Іванова-Ахметова до роману М. Булгакова «Біла гвардія» (1984) та М. Гейко до поезій В. Маяковського «Прозасідавшієся» та «Про погань» (1986) .

Київські художники-графіки брали участь у виставковій діяльності поза межами України. Зокрема, на виставці «Изобразительное искусство Украинской ССР» в Москві (1985) експонувались естампи Г. Варкача із серій «Вересень на заставі» (1982) та «Пушкін на півдні» (1982), О.Овчинникової із серій за мотивами Ф. Достоєвського «Записки з Мертвого дому» (1983), «Художник малює матір» (1982), М. Попова із серії «Мужність» (1981), О.Микори із серій «За рідний Київ» (1982) та «З вірою в Перемогу» (1984), В.Мельничука із серії «До 40-річчя звільнення Києва» за мотивами творів Л.Первомайського (1983) та циклу «Пам’ять» (1984), Н. Кирпенко із серії «Афганістан» (1983), А. Крвавича-«Просвітителі» (1982), З. Кружкової ілюстрації до твору Є. Гребінки «Пригоди синьої асигнації» (1980), М.Маловського естампи «На пожарищі рідного дому» (1980), «Манна каша» (1983), В. Лопати ілюстрації до твору В. Сосюри «Червона зима» (1983), В.Мовчана із серії «Дума про гармонію» (1981) та аркуші «Ніч в селі» (1981), «Перед грозою» (1981) [36, с. 241].

В серії літографій «Під мирним небом» (1984-1985) А. Чебикіна втілились думки про щасливе дитинство та родинний затишок. вони сповнені спокоєм, ліризмом, вирізняються нюансними співвідношеннями та м’якими тональними переходами. Художник пленерно-натурні та побутово-романтичні рисунки, виконані вугіллям, переводить у техніку літографії. Так були створені естампи «Спекотний день», «Канікули», «На балконі», «Літо». «У літографському циклі, об’єднаному назвою «Під мирним небом», Чебикін вийшов на новий рівень творчого мислення, що вплинуло на стилістику

творів і зумовило сміливу фіксацію білої площини як засобу свіжих рецепторних імпульсів» [43, с. 106].

Г. Польовий створює графічну серію на воєнну тематику «Пам'ятні місця героїчної оборони Києва» (1985-1987). У літографіях цієї серії «Руїни грізного бастіону» та «Дот біля села Ходосіївки» дуже лаконічно та символічно, на основі трансформованих пейзажних етюдів, мистець передає суворий характер місць бойових дій, які несуть пам'ять тих героїчних подій. Натомість у літографії «Над Ірпінською заставою» відчуваються ліричні нотки, над темними руїнами життєстверджувально летить зграя білих птахів, а смужка квітів у нижній частині твору уславлює тих, хто боровся за перемогу у війні. В композиціях цієї серії домінує чорний колір, який драматизує, загострює образ та підкреслює трагічні наслідки війни.

У творчому доробку В. Мітченка є літографії, присвячені місту Києву, де відчувається як автор замислюється над його минулим та сьогоденням. Літографія «Кінцева зупинка трамваю» із серії «Оболонь» (1982), (експонувались на Четвертій республіканській художній виставці «Завжди напоготові»), показує швидкі темпи розбудови міста та конструктивні індустріальні мотиви. А його кольорова літографія «Лавра. Погляд» (1989) вирізняється філософським осмисленням глибини коріння історії та її зв'язку з сучасністю [36].

Естампи «Льон» (додаток М), «Картопляне поле», «Вечір на фермі» із серії «Полісся» (1987) Г. Галинської, вагомими рисами яких є композиційна виваженість та пружність стрімких ліній, передають велич і красу жінок-трудівниць села. Роздуми художниці над творами Т. Шевченка втілені у літографіях «Катерина», «Нащо мені чорні брови...» та «Єсть на світі доля, та хто її знає.» (1989). Експресивні та чуттєві за характером графічні твори мають своєрідну стилістику та внутрішню потужну енергетику. Серія літографій «Начерки» (1988), яка складається із зображень натурниць на умовному тлі, артистично виявляє скульптурну пластику форм оголеного жіночого тіла, що наче пульсують живою силою на межі динаміки і статики.

Наприкінці 1980-х років у мистецтві графіки з’являються нові тенденції – нове розуміння і сприйняття простору та композиційної побудови аркуша.

Особливу увагу варто звернути на твори Т Гончаренка, який після завершення навчання В аспірантурі КДХІ (1989) на підсумковій виставці звітував літографіями за мотивами твору Габріеля Гарсія Маркеса «Осінь патріарха» (ІЛ. 5). його графічні роботи кардинально вирізнялися на тлі традиційного радянського мистецтва, образно-асоціативні, фантасмагоричні, З використанням гротеску та аналогій. Аркуші за своєю стилістикою нагадують комікси, поєднуючи в одній площині текст та кілька зображень або сюжетів.

В. Іванов-Ахметов створив серію кольорових літографій «Сповідь друга», зокрема аркуші «Болото» (1987), «Фальшива аура» (1988). Графічні твори художника – це спосіб філософського осмислення дійсності, закодований в образах та символах, де поєднується особисте й загальнолюдське, реальне та вигадане. Зауважимо, що свого часу майстер графіки також зазнав впливу творчості Габрієля Гарсія Маркеса.

Необхідно сказати, що низка мистців означеного періоду для ілюстрування книги надавала перевагу кольоровій літографії для емоційної насиченості, виразності та підсилення впливу на читача. У станковій графіці найчастіше використовується літографський олівець, рідше - туш та асфальт.

Висновки

Таким чином, проаналізувавши матеріал з теми дослідження, ми прийшли до таких висновків.

Основною технікою плоского друку є літографія. Ця графічна техніка, винайдена у Німеччині наприкінці XVIII ст. Алоїзом Зенефельдером, базується на принципі взаємного відштовхування фарби й води. Зважаючи на те, що варті уваги літографські бази в Україні мають лише художні академії Києва, Харкова та Львова, а устаткування та утримування їх обходяться дуже дорого, виникає потреба замінити заняття з вивчення техніки літографії на засвоєння аналогічної, дещо спрощеної, техніки плоского друку – силіграфії – у тих мистецьких навчальних закладах, де відсутня літографська база.

З середині XIX століття літографія вперше виступає на Україні не тільки як форма аматорської діяльності, не тільки як нова галузь промисловості, або як новий засіб мистецької пропаганди, але і як об’єкт вивчення та предмет мистецької навчальної дисципліни.

Аналізуючи творчість вітчизняних художників-графіків, слід відзначити високий інтерес до літографської техніки як у молодих мистців, так і в зрілих майстрів графіки. Загалом творча діяльність українських літографів була схвально прийнята громадськістю та працівниками культури упродовж всього минулого століття.

Київська графічна школа - один з потужних та визначних мистецьких осередків країни високого професійного рівня, що має глибокі традиції та великий творчий потенціал.

Художники-графіки досліджуваного періоду звертаються до техніки плоского друку для втілення своїх творчих задумів. Літографія має чимало засобів виразності та художньо-пластичних прийомів залежно від обраної літографської манери. Роботи, виконані літографським олівцем, подібні до рисунка м’якими графічними матеріалами, коли сама поверхня каменю створює додаткову фактурність, зернистість на естампах, цим додаючи

літографіям ошатності. Розмивання тушшю нагадує живописну техніку акварелі; гравюра на камені подібна до офортної техніки травлений штрих або манері туші, перо; а робота в техніці «асфальт» схожа на мецо-тинто. Тому літографіям, залежно від обраних інструментів, технології, прийомів та манер, притаманні ознаки тонової, світлотіньової або лінійної графіки. Цей вид друкованої графіки був досить популярний як серед молодих митців, так і серед зрілих майстрів графіки.

У середині – другій половині XX ст., незважаючи на заанґажованість та ідеологічний тиск на мистецтво художники-графіки знаходили можливість висловити своє бачення та розуміння процесів, які відбувалися в суспільстві, побачити позитивне в житті людей та сказати своє слово в книжковій графіці.

Наприкінці минулого століття мистецтво графіки стало відображенням світобачення людини та передавало духовну атмосферу В суспільстві загалом, водночас воно було зумовлене загальними процесами розвитку образотворчого мистецтва та культури країни. Митець, незважаючи на ідеологічні умови та політичну ситуацію, ставав більш розкутим, прагнув до самореалізації.

Літографія, на відміну від інших естампних технік була наближена до натурного рисунка і завдяки цьому більше відповідала запитам суспільства минулого століття, вимогам реалістичного відтворення дійсності. Тому художники-літографи вітчизняних шкіл графіки, для реалізації творчих завдань у своїй художній діяльності, почали використовувати ширший спектр виражальних засобів, новітні композиційні прийоми, піднявши графічне мистецтво на новий цикл історичного розвитку.

На сьогодні помітним є зниження інтересу до виконання літографій майстрами сучасності, зокрема тому, що існують складності репродукування літографій, виготовлення яких потребує спеціального обладнання, та через зображувальні можливості літографської техніки. Побутує думка, що літографська техніка є традиційною (консервативною) і «старомодною» на тлі сучасних мистецьких процесів.

Зважаючи на труднощі в організації навчального процесу з техніки літографії, можна пропонувати впроваджувати вивчення силіграфії. Серед переваг силіграфії в умовах єдиного навчального процесу – доступність матеріалів, відносна дешевизна їх і невисокі вимоги до друкарської бази (достатньо наявності хорошого офортного верстата), що робить цю техніку привабливою для графічних майстерень, особливо у сфері середньої та вищої художньої освіти. Важливо наголосити, що токсичність, яка супроводжує більшість графічних технік, у силіграфії зведено до мінімуму. До того ж, студенти матимуть можливість опановувати техніки плоского друку не лише теоретично, а й практично на прикладі силіграфії, що, поза усяким сумнівом, поліпшить їхню фахову підготовку.

Окремо зауважимо, що силіграфія, як така, що розвивається, дає можливість широко експериментувати з різноманітними зображувальними матеріалами та способами використання їх, що, безумовно, позитивно впливатиме на якість навчального процесу.

Література

1. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1960-1980-х років. Нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с
2. Барвінський Б. Бібліотека і музей «Народного Дому у Львові» 1840-1919. Львів : З друкарні Ставропігійського Ін-ту, 1920. 47 с.
3. Богаткин В. В. Литография. Школа изобразительного искусства. Вып. 7. Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1963.
4. Бокань В. Українська графіка 1960–1970. Київ, 1997. 160 с.
5. Бокань В. Українська станкова графіка шестидесятників у ХХ столітті. Київ, 1996. 60 с.
6. Бутник-Сіверський Б. Літографська справа на Україні в середині минулого віку (за неопублікованими документами Центрального Історичного архіву УРСР та Всеросійської Академії Мистецтв. Київ, 1945). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2014. Вип. 14. С. 291-302.
7. Владич Л. В. Мовою графіки. Огляди. Статті. Рецензії. Київ : Мистецтво, 1967. 247 с.
8. Графіка львівських художників. 1939-1984 : каталог виставки. Львів : Облполіграфвидав, 1987. 62 с.
9. Гусман Генрих “О книге”. Москва : Книга, 1982. 325 с.
10. Данилюк А. В. Гаґенмейстер. *Жовтень*. 1976. №12. С.119-121.
11. Ерн (Гаґенмейстер-Корецька) О. Закоханий у Поділля. *Подільське братство*. Кам’янець-Подільський, 1993. № 3. С. 48-54.
12. Ернст Барлах: Літографії, гравюри на дереві : Каталог виставки / оформл. А. Хох ; Інститут міжнародних зв'язків, Німецький культурний центр імені Гете. Київ : Медиум, 1993. 36 с.
13. Западноевропейская гравюра XV-XX веков”. Москва : Искусство, 1985. 465 с.
14. Збіглей Й. Літографія. Пряшів : EXCO, 2000. 165 с.

15. Зубрицький Д. Хроніка міста Львова / Денис Зубрицький ; пер. з пол. мови І. Сварника ; наук. коментар М. Капраля. Львів : Центр Європи, 2002. 601 с.
16. Історія українського мистецтва : В 5 Т. Т. 5: Мистецтво XX ст. / під ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України. ІМФЕ ІМ. М. Т. Рильського, 2007. 1048 с.
17. Киричук О. С. Ставропігійський Інститут у громадському житті Галичини (друга половина XIX - початок XX ст.): автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01 / О. С. Киричук. Львів, 2001. 22 с.
18. Колосовська О. Бібліотека Народного Дому : з історії формування фондів. *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника*. Львів, 2002. Вип. 9/10. С. 124-134.
19. Костюк С. Ансамбль Львівського успенського ставропігійського братства у графіці XIX — початку XX ст. (на матеріалах відділу наукових досліджень творів образотворчого мистецтва Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2012. № 4. С. 324-342.
20. Крвавич А. П. Техніка літографії / Нац. техн. ун-т України «Київ. політехн. ін-т». Київ : НТУУ "КПІ", 2010. 163 с.
21. Крип'якевич І. В. Ставропигійська літографія в рр. 1847-1854. *Збірник Львівської Ставропигії*. т. I, 1921 р., ст. 143-159.
22. Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. Львів : Каменяр, 1991. 167с.
23. Крип'якевич І. Історія України. Львів : Світ, 1990. 519 с.
24. Кристеллер П. История европейской гравюры. Москва : Искусство, 1989. 514 с.

25. Лагутенко О. А. GRAPHIEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки XX століття. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с
26. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
27. Львов С. Альбрехт Дюрер. Москва : Искусство, 1985. 281 с.
28. Мельник І. Львівські вулиці і кам'яниці, мури, закамарки передмістя та інші особливості королівського столичного міста Галичини. Львів : Центр Європи, 2008. 383 с.
29. На межі II-III тисячоліть: Художники Києва. Із дерева життя українського образотворчого мистецтва / Упоряд. В. Л. Андрієвської; вступ. сл. В. Ю. Белічка. Київ : Криниця, 2009. 524 с.
30. Надія Лопухова: Альбом / Авт.-упорядник. Л. І. Дмитрова. Київ : Мистецтво, 1981. 111 с.
31. Народний художник України Микола Попов: Альбом / авт. вступ. ст. В. Могилевський. Київ : ТОВ Європа Принт, 2004. 199 с.
32. Орлевич І. В. Діяльність Львівського Ставропігійського Інституту (кінець XVIII - 60-і рр. XIX ст.): автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01 / І. В. Орлевич. Львів, 2000. 23 с.
33. Орлевич І. Товариство «Народний Дім» у Львові в 1914-1917 роках. Україна. *Культурна спадщина, національна свідомість, державність* : Ювілейний збірник на пошану Івана Патера. Львів, 2008. Вип. 16. С. 275-288.
34. Паравійчук А. Кам’янець-Подільська художньо-промислова школа і її краєзнавча діяльність. *Тези доп. історико-краєзнавчої конф*. Хмельницький, 1965. С. 110-111.
35. Попович К. Літографія в творчості київських художників-графіків 1960-х років. *Українська академія мистецтва*. 2014. Вип. 23. С. 132-143.

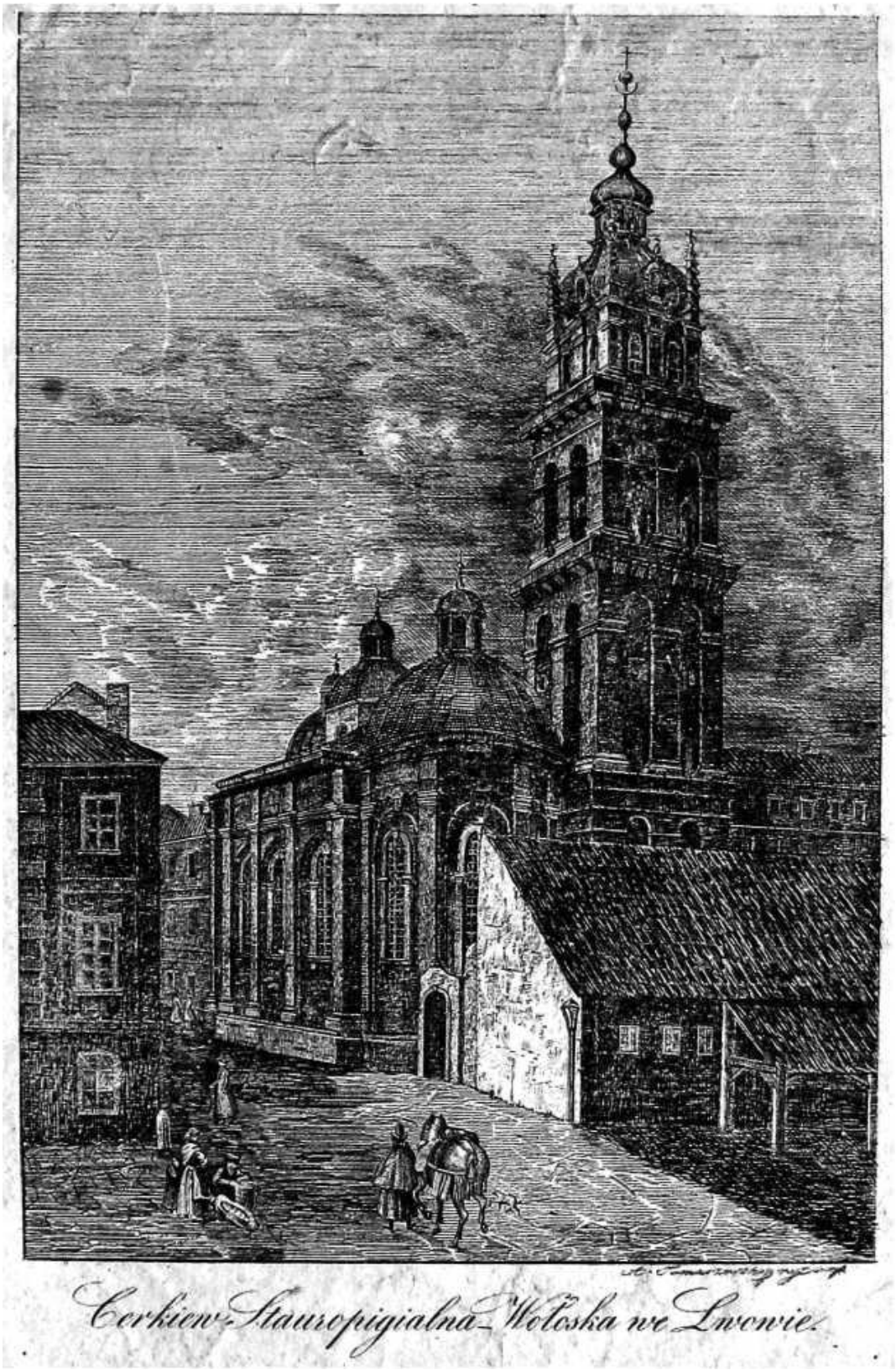
36. Попович К. Жанрова структура та художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки 1980-х років. *Українська академія мистецтва*. 2016. Вип. 25. С. 235-245.
37. Попович К. Розвиток літографського мистецтва київської школи графіки у 1970-ті роки. *Українська академія мистецтва*. 2015. Вип. 24. С. 212-221.
38. Рубан В. Микола Попов: Альбом / В. Рубан Київ : Мистецтво, 1985. 127с.
39. Стратійчук О. Основні техніки літографії. *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 20. С. 59-68.
40. Стратійчук О. Силіграфія – сучасний прогресивний спосіб плоского друку. *Українська академія мистецтва*. 2010. Вип. 17. С. 95-98.
41. Турова В. В. Что такое гравюра. Москва : Изобразительное искусство, 1986. 198 с.
42. Турченко Ю. Я. Український естамп. Київ : Наукова думка, 1964. 335 с.
43. Федорук О. К. Андрій Чебикін – крила щедрої душі. Київ : ЕММА, 2004. 287 с.
44. Флеккель М. И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Москаа, 1982. 245 с.
45. Христенко В. Є. Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк. Харків : Колорит, 2004. 83 с.
46. Художники Києва. Із древа життя українського образотворчого мистецтва. Живопис. Графіка. Скульптура. Альбом / Автор-упоряд. В. Андрієвська. Київ : Криниця, 2009. 522 с.
47. Шпаков А. П. Художник і книга. Українська радянська книжкова графіка: шляхи становлення і розвитку. Київ : Мистецтво, 1973. 255 с.
48. Jurkiewicz A. Podrucznik metod grafiki artystycznej. Warszawa : Arkady, 1975.

49. Krejca A. Techniki sztuk graficznych. Warszawa : Widawnictwa Artystyczne I Filmowe, 1984.
50. Szwajkowska K. Litografia. Tradycja i wspolczesnosc. Czestochowa, 2007.
51. Warzywoda W. O litografii. Predruk anastatyczny. Warszawa : Text & Cover, 2002.

Додатки

Додаток А

Томашевський А. Успенська церква у Львові : [літографія]



Додаток Б

М. Компанець. Фронтиспіс до твору М. Старицького «За двома зайцями», літографія, 1964

Додаток В

. В. Ульянова. Ілюстрація до твору О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала», літографія-асфальт, 1965 р.

Додаток Г

М. Попов. «Літа орел, літа сизий» із серії «За мотивами Кобзаря Т. Г. Шевченка», кольорова літографія. 1961

Додаток Д

Н. Лопухова. «1941» із серії «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну», літографія, 1965

Додаток Е

Г. Галинська. «На балу». Ілюстрація до трагедії В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта». Літографія. 1972

Додаток Є

Ю. Кутілов. «В забої». Із серії «Метробудівці». Літографія. 1976

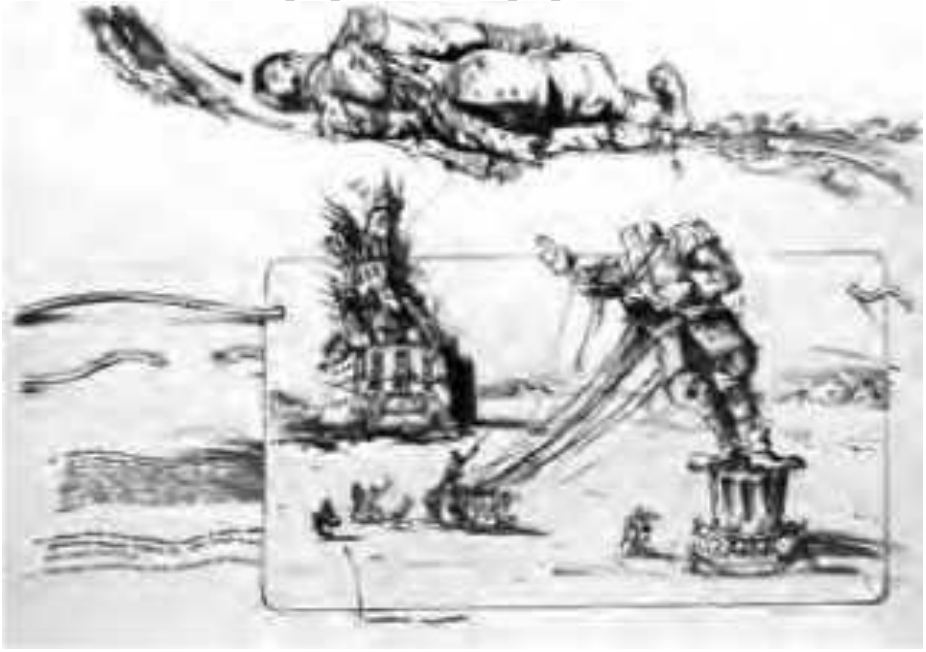
Додаток Ж

В. Нікітін. Дорогами війни. Із серії «Медсестрам Великої Вітчизняної війни присвячується». 1975

Додаток З
О. Овчинникова. «Пієта» (народження Мікеланджело Буонаротті) із серії «Художник малює матір». Літографія. 1982

Додаток К
А. Крвавич. Ілюстрація «Стрілець» до «Творів» Ю. Федьковича. Літографія. 1980

Додаток Л
Г. Галинська. «Льон» із серії «Полісся». Літографія. 1987

Додаток М

Т. Гончаренко. Аркуш за мотивами твору Габріеля Гарсія Маркеса «Осінь патріарха». Літографія. 1989